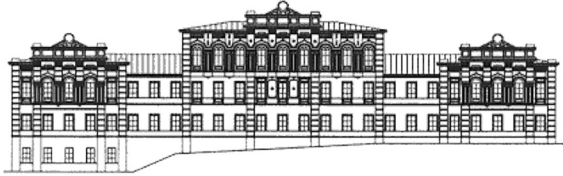


ISSN 2410-5325

**Міністерство культури України**  
**Харківська державна академія культури**

Ministry of Culture of Ukraine  
Kharkiv State Academy of Culture



**КУЛЬТУРА УКРАЇНИ**  
**CULTURE OF UKRAINE**

**Серія: Мистецтвознавство**  
**Series: Art Criticism**

Збірник наукових праць  
Scientific Papers

**За загальною редакцією В. М. Шейка**  
Editor-in-Chief V. Sheiko

**Засновано в 1993 р.**  
Founded in 1993.

**Випуск 56**  
Issue 56

Харків, ХДАК, 2017  
Kharkiv, KhSAC, 2017

**Засновник і видавець — Харківська  
державна академія культури**

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації  
серія KB №13567-2540P від 26.12.2007 р.

Затверджено наказом Міністерства освіти  
і науки України № 1328 від 21.12.2015 р. як  
фахове видання з культурології  
та мистецтвознавства

Рекомендовано до друку  
рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 5 від 26.05.2017 р.)

Збірник поданий на порталі (<http://www.nbuv.gov.ua>) в інформаційному ресурсі «Наукова  
періодика України», у реферативних базах  
«Україніка наукова» та «Джерело»

Індексується в наукометричній базі  
«Російський індекс наукового цитування»  
(ліцензійний договір № 59-02/2016)  
та в пошуковій системі Google Scholar

Видання зареєстровано ISSN International  
Centre (Paris, France):  
ISSN №2410-5325 (Print)

Веб-сайт збірника:  
<http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК:  
[rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net)

**Founder and publisher — Kharkiv State  
Academy of Culture**

Sertificate of state registration of the printed  
mass media, series KB №13567-2540P of  
26.12.2007

Approved by the Ministry of Education and  
Science of Ukraine № 1328 of 21.12.2015 as  
a Specialist Culturology and Art Criticism  
Publication

Recommended for publication  
by the decision of the Academic Board  
of the Kharkiv State Academy of Culture  
(record № 5 of 26.05.2017)

The journal is submitted on the portal (<http://www.nbuv.gov.ua>) in the information resource  
“Scientific Periodicals Ukraine”,  
in bibliographic databases “Ukrainika scientific”  
and “Djerelo”

Is being indexed in the bibliographic database  
“Russian Science Citation Index”  
(Licensed agreement № 59-02/2016)  
and in the Web search engine Google Scholar

The journal is registered ISSN International  
Centre (Paris, France):  
ISSN №2410-5325 (Print)

Website of the journal:  
<http://ku-khsac.in.ua>

E-mail of Publishing department of KhSAC:  
[rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net)

**К 90** **Культура України.** Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ.  
акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2017. — Вип. 56. —  
340 с.

**ISSN 2410-5325**

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень  
проблем мистецтвознавства.

Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Art Criticism.  
For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

УДК [008+78/79](062.552)

## Редакційна колегія

**Шейко В. М.**, Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (головний редактор);  
**Дяченко М. В.**, Харківська державна академія культури, завідувач кафедри філософії та політології, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник культури України (заступник головного редактора)

### Серія: Мистецтвознавство

**Алфорова З. І.**, Харківська державна академія культури, декан факультету кіно-, телемистецтва, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Бистрова Т. Ю.**, Уральський державний педагогічний університет, професор кафедри культурології, доктор філософських наук, професор (Росія);  
**Зборовець І. В.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Клітин С. С.**, Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва, професор кафедри естради і музичного театру, доктор мистецтвознавства, професор (Росія);  
**Лошков Ю. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Осіпова Н. П.**, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, професор кафедри соціології та політології, доктор філософських наук, професор;  
**Откидач В. М.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Польська І. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії музики і фортепіано, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Чепалов О. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри сучасної хореографії, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Шило О. В.**, Харківський технічний університет будівництва та архітектури, професор кафедри культурології, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Коновалова І. Ю.**, Харківська державна академія культури, доцент кафедри теорії музики і фортепіано, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар)

## Editorial Board

**Sheiko V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Editor-in-Chief);  
**Diachenko M. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Philosophy and Political Science, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Deputy Editor-in-Chief);

### Series: Art Criticism

**Alforova Z. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Dean of TV and Cinema Art Faculty, Doctor of Art Criticism, Professor;  
**Bystrova T. Yu.**, Ural State Pedagogical University, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Russia);  
**Zborovets I. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Art Criticism, Literary Criticism and Linguistics, Doctor of Art Criticism, Professor;  
**Klitin S. S.**, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy, Professor of the Department of Variety Arts and Music Theater, Doctor of Art Criticism, Professor (Russia);  
**Loshkov Yu. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor;  
**Osyova N. P.**, National University «Yaroslav the Wise Law Academy of Ukraine», Professor of the Department of Sociology and Political Science, Doctor of Philosophical Sciences, Professor;  
**Otkydach V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Wind Instruments and Variety Orchestras, Doctor of Art Criticism, Professor;  
**Polska I. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Theory of Music and Piano, Doctor of Art Criticism, Professor;  
**Chepalov O. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Contemporary Choreography, Doctor of Art Criticism, Professor;  
**Shylo O. V.**, Kharkiv National University of Construction and Architecture, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Art Criticism, Professor;  
**Konovalova I. Yu.**, Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor of the Department of Theory of Music and Piano, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Executive Editor)

## ЗМІСТ (CONTENTS)

### Розділ 1. Музичне мистецтво (Part 1. Music Art)

<b>Н. А. Белік-Золотарьова (N. A. Bielik-Zolotarova)</b> <b>Періодизація оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.</b> (The periodization of opera and choral oeuvres of the ukrainian composers of the second half of the XX cen.)	8
<b>Лі Шуай (Li Shuai)</b> <b>Джаз у сучасному фестивальному просторі України</b> (Jazz in the contemporary festival space of Ukraine)	19
<b>М. С. Березуцька (M. S. Berezutska)</b> <b>Діалектика еволюції бандурного мистецтва</b> (Dialectics of bandura art evolution)	33
<b>В. В. Воскобойнікова (V. V. Voskoboynikova)</b> <b>Інтерпретація християнської символіки в літургичних жанрах православної музики</b> (The interpretation of the christian symbolics in liturgical genres of the orthodox music)	45
<b>Лю Бін (Liu Bin)</b> <b>Деміургійно-есхатологічна концепція прологу опери А. Сальєрі «Тарара»</b> (Demiurgical and eschatological conceptual idea of the operatic prolog by Antonio Salieri "Tarare")	56
<b>Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія</b> (Part 2. Theatre Cinema, TV-art, Choreography)	
<b>К. В. Бортник (K. V. Bortnyk)</b> <b>Тенденції хореографічного втілення міфологічних сюжетів на сцені ХАТОБу в другій половині ХХ ст.</b> (The trends of the choreographic embodiment of mythological subjects on the stage of KhNAOBT (Kharkiv national academic opera and ballet theater) in the second half of the 20th century)	66
<b>І. І. Герц, Т. В. Нечаєнко (I. I. Herts, T. V. Nechaenko)</b> <b>Тілесність як компонент танцювальної виразності</b> (Physicality as a component of dance expression)	77
<b>О. В. Єрошенко (O. V. Ieroshenko)</b> <b>Вокалізи як засіб розвитку професійного голосу студентів спеціалізації «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно»</b> (Vocalizes as development tool of the professional voice of students of specialization «Performing arts of drama theatre and cinema»)	88
<b>І. В. Зборовець (I. V. Zborovets)</b> <b>Твори Гі де Мопассана на екрані українського телебачення</b> (Guy de Maupassant's works on Ukrainian TV)	99
<b>Т. О. Казначєєва (T. O. Kaznacheieva)</b> <b>Прояв української ментальності в жанрах гопака та козачка в операх С. Гулака-Артемовського та М. Аркаса</b> (The demonstration of ukrainian mentality in the genre of hopak and kazachok in the operas by S. Hulak-Artemovsky and M. Arkas)	111

<b>Г. В. Курінна (A. V. Kurinna)</b> <b>Конструкція кінодраматургії як засіб маніпуляції сприйняттям глядача (на прикладі праці У. Індіка «Психологія для сценаристів»)</b> (Screenplay framework as a method of manipulation of the perception of the viewer: case study of William Indick «Psychology for screenwriters: building psychological conflict in your script»)	123
<b>А. О. Лазаревська (A. O. Lazarevska)</b> <b>Основні принципи хореографії постмодерну</b> (The basic principles of the postmodern choreography)	131
<b>Є. Ю. Слостіна (Ye. Yu. Slastina)</b> <b>Бароковий танець та його сучасні дослідники</b> (Baroque dance and its contemporary researchers)	140
<b>К. В. Островська (K. V. Ostrovska)</b> <b>Традиції української народної хореографії як засіб виховання національного менталітету дошкільнят</b> (Traditions of the Ukrainian folk choreography as a way of education of the national mentality of preschool children)	148
<b>Лі Хань (Li Han)</b> <b>Використання історичного костюма у фільмах жанру «фентезі» в китайському кінематографі</b> (Using a historical costume in fantasy motion picture films in the Chinese cinema)	158
<b>С. Б. Манько (S. B. Manko)</b> <b>Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців)</b> (Creating singer's image style in the context of modern mass culture (the case of ukrainian pop singers))	170
<b>І. М. Ян (I. N. Yan)</b> <b>Декоративне оформлення вистав українського музично-драматичного театру як чинник збереження національно-культурної ідентичності (остання третина ХІХ – початок ХХ ст.)</b> (Decorative design of performances in the ukrainian music and drama theatre as a factor of preservation of national cultural identity (last third of the XIX cen. – The early XX cen.))	181
<b>А. Е. Пашкевич (A. E. Pashkevich)</b> <b>Вистави трупи Вс. Мейєрхольда 1908 р. як новий естетичний досвід харківського глядача</b> (Performances of V. Meyerhold's repertory theatre in 1908 as a new aesthetic experience of Kharkiv audience)	191
<b>Розділ 3. Теорія та історія мистецтв</b> (Part 3. Theory and History of Arts)	
<b>О. В. Вакуленко (O. V. Vakulenko)</b> <b>Колірні тренди в сучасному веб-дизайні</b> (Colour trends in modern web design)	204
<b>О. Г. Рощенко (O. H. Roshchenko)</b> <b>Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру: доля автора та його твору</b> (Ukrainian symphony in memory of the martyrs of Babi Yar: the destiny of the author and his work)	215
<b>В. М. Шейко (V. M. Sheyko)</b> <b>Інтелігенція й революція в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)</b> (The intelligentsia and revolution in Ukraine (late 19th – early 20th centuries))	225

<b>І. А. Гайдєнко (I. A. Haidenko)</b> <b>Практика використання числової послїдовности Леонардо Пізанського у творї</b> <b>Fїбопассїрphonїа для оркестру</b> (The practice of using numerical sequence of Leonardo from Piza in Fibonacciphonia for orchestra) . . . . .	244
<b>Н. В. Губрїй (N. V. Hubrii)</b> <b>Михайло Верхацький як театральний критик: на прикладї рецензїї</b> <b>на виставу «Гамлет» (1935 р.) в узбецькому драматичному театрї іменї</b> <b>Хамзи</b> (Mykhailo Verkhatskyi as a theater critic: the case of the review to the representation of «Hamlet» (1935) in Hamsy drama theater of Uzbekistan) . . . . .	254
<b>Н. С. Золотарьова (N. S. Zolotaryova)</b> <b>Метод шекспїризациї в «Reminiscences des “puritains”» Ференца Ліста</b> (Method of shakespeareization in «Reminiscences des “puritains”» by F. Listz) . . . . .	264
<b>Т. П. Іваннїков (T. P. Ivannikov)</b> <b>Гїтарнї цикли М. Кастельнуово-Тедеско: символїчні аспекти художнїх образів</b> (M. Castelnuovo-Tedesco's guitar cycles: symbolic aspects of art images) . . . . .	275
<b>А. І. Калашникова (A. I. Kalashnykova)</b> <b>Творчїсть українських композиторів 20-х рр. ХХ ст.</b> (Creative work of the ukrainian composers of the 1920s) . . . . .	290
<b>В. О. Чебан (V. O. Cheban)</b> <b>Особливостї жїночого образу в портретах видатних майстрів епохи модерну</b> (The features of female image in the portraits of outstanding masters of the art nouveau period) . . . . .	300
<b>К. І. Шкурєєв (K. I. Shkurieiev)</b> <b>Проблема культурного героя у створеннї балетів для дїтей</b> (The issue of a cultural hero in creating ballets for children) . . . . .	310
<b>Т. В. Пасїчинська (T. V. Pasichynska)</b> <b>Стилї кейджан та зайдеко в контекстї американської музичної культури</b> <b>XVIII–XX ст. (їсторичний аспект)</b> (Cajun and zydeco styles in the context of american music culture of 18th – 20th century (historical aspect)) . . . . .	319
<b>К. В. Ситченко (K. V. Sytchenko)</b> <b>Формування культурного змісту концепту тїлесностї в дослідженнях</b> <b>фїзичної культури та мистецтва танцю</b> (Forming cultural content of the concept of physicality in the studies of physical culture and art of dance) . . . . .	326
<b>Рецензїї</b>	
<b>В. М. Шейко</b> <b>Клеовкїн О. Ю. Історїографїя театру: Напрями. Школи. Методи. Постатї.</b> . . . . .	336

## РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

### PART 1 MUSIC ART

## ■ УДК 782.1.087.68:78.03(477)"19"

**Н. А. Белік-Золотарьова**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

### ПЕРІОДИЗАЦІЯ ОПЕРНО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

На підставі вивчення матеріалу дослідження визначено критерії періодизації оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст., що надало можливості умовно виокремити два гранично укрупнені періоди: 1950–70 рр.; 1980–90 рр. У результаті аналізу оперно-хорового доробку виявлені художні методи й принципи, що діють у часопросторі музично-сценічних творів українських митців означеного часового проміжку, серед яких — метод оперно-хорового симфонізму, принцип оперно-хорової сюїтності. Для національної опери другої половини ХХ ст. характерні врізноманітнення драматургічних функцій хорового чинника, актуалізація хорової опери а саррелла, загальний динамізм історично-художнього розвитку.

**Ключові слова:** оперно-хорова творчість, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта, драматургічні функції хорового чинника.

**Н. А. Белик-Золотарева**, заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

### ПЕРИОДИЗАЦИЯ ОПЕРНО-ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ В.

На основании изучения материала исследования определены критерии периодизации оперно-хорового творчества украинских композиторов второй половины ХХ в., что предоставило возможность условно выделить два предельно укрупненных периода: 1950–70 гг.; 1980–90 гг. В результате анализа оперно-хорового творчества выявлены художественные методы и принципы, которые действуют во времени-пространстве музыкально-сценических полотен украинских композиторов данного временного отрезка, среди которых — метод оперно-хорового симфонизма, принцип оперно-хоровой сюитности. Для национальной оперы второй половины ХХ в. характерны разнообразие драматургических функций хорового фактора, актуализация хоровой оперы а саррелла, общий динамизм историко-художественного развития.

**Ключевые слова:** оперно-хоровое творчество, оперно-хоровой симфонизм, оперно-хоровая сюита, драматургические функции хорового компонента.

**N. A. Bielik-Zolotarova**, Honoured Art Worker of Ukraine, Candidate of Art Criticism, Professor at the Department of Choral Conducting, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv

### THE PERIODIZATION OF OPERA AND CHORAL OEUVRÉS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE XX CEN.

The paper determines the criteria for the periodization of the opera and choral oeuvres of the Ukrainian composers of the second half of the 20th century, which conventionally provided an opportunity to identify two consolidated periods: 1950-70; 1980-90. As a result of the analysis of opera and choral oeuvres, the author reveals the art methods and principles that operate in time-space of musical and scenic pieces of the Ukrainian composers of the second half of the twentieth century, among them — the method of opera and choral symphonic style, the principle of opera and choral suite style. A variety of dramaturgic functions of the choral factor, the mainstreaming of a cappella choral opera, the general dynamism of historical and artistic development are specific to the National Opera of the second half of the 20th century.

**Keywords:** opera and choral oeuvres, opera and choral symphonic style, opera and choral suite style, dramaturgic functions of the choral component.

**Постановка проблеми.** Упродовж століть оперне мистецтво зберігає свою значимість, є носієм загальнолюдських традицій у накопиченні багатства духовного всесвіту. Етична проблематика опери розробляється в ліричному, драматичному, героїчному, епічному, сатиричному, комічному, фантастичному та інших жанрових проявах. Розвиток української оперно-хорової творчості другої половини ХХ ст. базується на переосмисленні класичних традицій, засвоєнні нових засад сучасної музичної мови.

**Мета статті** — розробити періодизацію оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. і виявити тенденції її розвитку.

Умовою створення будь-якої періодизації має бути визначення її критеріїв. Відповідно до матеріалу дослідження, критеріями періодизації оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. слід вважати такі положення: зміни в соціально-політичному житті, розвиток історико-художніх процесів.

Єдність зазначених критеріїв періодизації зумовлена тим, що оперно-хорова творчість визначеного часового проміжку є органічною складовою як суспільних, так і мистецьких процесів. Спрямованість історико-політичних та розмаїття мистецьких рухів другої половини ХХ ст. дозволяють умовно виокремити два гранично укрупнені періоди: перший — 1950-70 рр., другий — 1980-90 рр.



Оперно-хорова творчість українських композиторів першого періоду (1950-70 рр.) віддзеркалює перебіг соціально-політичних подій і була пов'язана, по-перше, з відлунням «історичних» постанов ЦК КПРС; по-друге — зі смертю Й. Сталіна; по-третє — з епохою «відлиги» і подальшого періоду «застою».

Розвиток оперно-хорової творчості цього періоду одночасно перебував у залежності й незалежності від соціально-політичного процесу. Так, у 50-70 рр. ХХ ст. найзатребуванішими були оперні твори історичного, епічного, героїко-патріотичного спрямувань, де стверджувалися ідеї дружби народів, революційного подвигу, єдності народу та його керманців («Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Загибель ескадри» В. Губаренка, «Брати Ульянови» Ю. Мейтуса та ін.). Відродження сценічної долі опери «Богдан Хмельницький» (1951) К. Данькевича 2005 р. є прикладом звернення в ХХІ ст. до музично-сценічного твору, де хоровий компонент є основою жанрової концепції (синтез героїко-епічного й пісенного спрямування) та головної ідеї (боротьба за волю). Провідний метод розвитку хорової лінії твору — оперно-хоровий симфонізм [2, с. 8] пісенного типу. Завдяки хоровому чинникові розкривається протиборство антагоністичних сил (український народ — польська шляхта), що дозволяє вбачати прояви конфліктної драматургії. Український народ показаний і як монолітна сила, і диференційовано — за статево-віковими ознаками. Образ українського народу поданий у розвитку: від страждаючого до народу-тріумфатора, котрий святкує перемогу. Діалектичні перетворення образу народу послідовно зафіксовані в розосередженій українській пісенній оперно-хоровій сюїті [2, с. 8].

Для цього періоду характерне тяжіння до художнього документалізму. Результатом звернення до історичних документів та архівних матеріалів є опери Г. Майбороди «Арсенал» (1960), В. Губаренка «Крізь полум'я» (1976), Л. Колодуба «Дніпровські пороги» (1976). У цих творах хор, що втілює образи революційного народу, набуває провідної ролі. Запровадження методу оперно-хорового симфонізму відбувається в опері В. Губаренка завдяки хоровому епіграфу «Безумству хоробрих співаємо славу», що є своєрідним прологом майбутнього розвитку дії та її завершального етапу, в «Арсеналі» Г. Майбороди — наскрізний лейтмотив твору — героїчна пісня арсенальців «Ходить вітер грозивий», а в опері Л. Колодуба означений метод проявляється в наскрізному становленні образу народу, який еволюціонує від скорботи (хор ув'язнених) до величного хору-гімну, від інтонацій плачу до героїчних пісенних зворотів. Цільності образу народу надає тематичний зв'язок хорів, а об'єднуючою основою оперного цілого стає заклична тема дуєту труб, що є інтонаційним епіграфом твору.

Ознаки оперно-хорового симфонізму конфліктного типу в операх Г. Майбороди й Л. Колодуба реалізуються завдяки втіленню хоровими засобами протистояння двох протилежних соціальних угруповань. Залежно від жанрового імені оперного цілого, особливостей оперно-хорової драматургії музично-сценічного твору, розрізняють такі типи оперно-хорового симфонізму: програмний, драматичний, конфліктний, ліричний, епічний, пісенний. В операх українських митців цього періоду вияв оперно-хорового симфонізму відбувається завдяки безперервності наскрізного розвитку, хоровому лейтмотивному комплексу, що сприяє формуванню структури оперного цілого.

Історичні та героїко-патріотичні опери в 1950–70 рр. створювалися й за допомогою звернення до літературних і драматичних першоджерел. Так, за романом М. Булгакова створена опера «Біг» В. Бібіка (1972); за п'єсою О. Корнійчука — «Загибель ескадри» В. Губаренка (1964–1966); за п'єсою Ю. Яновського — «Мамаї» В. Губаренка (1969); за романом Дж. Ріда — «10 днів, що приголомшили світ» М. Кармінського (1970). Водночас, у 50–70-ті рр. спостерігалось посилення уваги до історії України задля проведення символіко-алегоричних паралелей із сучасністю. Як приклад наведемо опери «Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса (1971–1972) та Г. Майбороди (1975). Так, ренесанс епіко-історичного твору Г. Майбороди 2007 р. підтвердив його актуальність для сьогодення. Специфіка проблеми «народ і влада» в опері полягає в пошуках її вирішення в історичному минулому, втіленні народної мрії про гармонійність суспільного устрою, справедливого лідера. Образ Ярослава Мудрого — приклад керманця, котрий у єдності з народом вирішує складні суспільно-політичні питання, що сприяє врізноманітненню драматургічного навантаження хору в опері. Динамізація оперно-хорової дії досягається завдяки багатоплановим драматичним хоровим сценам із напруженим розвитком, контрастами та потужними кульмінаціями. Г. Майборода використовує хоровий масив як своєрідну увертюру, запроваджує метод оперно-хорового симфонізму для об'єднання сцен оперного твору в єдине ціле; надає хорові різноманітних функцій: молитовної, алюзивно-історичної, дієвої, лейтмотивної, жанрово-побутового й контрастного тла, коментатора.

Для української музики характерне введення фольклорних сюжетів, мотивів, мелодій до творів оперного жанру. Відповідно до традицій, що сформувалися в процесі історії розвитку національного оперного мистецтва, композитори створили музично-сценічні полотна, які характеризуються новими підходами до фольклорного матеріалу, взаємодією та зіткненням різних інтонаційних пластів: «Лісова пісня» В. Кирейка (1957–58), «Вітрова донька» Ю. Мейтуса (1963–1964) тощо.

Сутність жанрового визначення твору В. Кирейка «Лісова пісня» — опера-феєрія — розкривають герої хорових сцен: Потерчата, Злидні, лісові істоти, Марище. Від феєрії оперно-хоровий шар «Лісової пісні» В. Кирейка успадковує сліпуче, яскраве сяйво й кружляння «хороводу» лісових істот, часту зміну образних станів, постійність метаморфози — перетворення однієї якості на іншу, неоднозначну сутність явищ. Важливою ознакою оперно-хорової драматургії феєричного типу стає принцип сюїтності. Хори фантастичних істот створюють розосереджену оперно-хорову сюїту, організації якої властивий принцип контрасту, що діє між її умовними «номерами». Оперно-хорова сюїтність відтворює картину фантастичного світу, який втручається в реалії людського буття, символізуючи любов та ненависть, сили життя та смерті. Невипадково, що поруч із функцією відсторонення від реального світу, фантастичні оперно-хорові сцени мають також такі функції: втручання в людський часопростір, симультанного розвитку з ним.

Музична мова хорових сцен опери Ю. Мейтуса «Вітрова донька» базується на народнопісенних інтонаціях. У творі розкривається сучасна тема, поєднана з поетикою фольклору й образами казкової народної фантастики. Принцип оперно-хорової сюїтності, запроваджений композитором у творі, пов'язаний із мелодико-інтонаційним конфліктом між Добром і Злом. Так, розосереджена оперно-хорова сюїта позитивних героїв (сил Добра) втілена в опері за допомогою розспіву, діатоніки, пісенно-танцювальних інтонацій і ритмів, а оперно-хорова сюїта підтримки Злих, фантастичних персонажів, яка теж є розосередженою, характеризується хроматизмами, альтерованими гармоніями, складними політональними утвореннями. І наявність у музичній тканині опери двох інтонаційно-тематичних комплексів, двох оперно-хорових сюїт змальовує боротьбу Добра і Зла.

Коломийкова дитяча пісня «Закувала зозуленька», яка є символом життя, набуває значення узагальненого лейтмотиву, а у фінальному хорі «Любімо, плакаймо природу!» здійснюється, на думку Л. Архімович [1], симфонічна розробка лейттеми перемоги людської праці над стихією. Отже, оперно-хоровий симфонізм у опері Ю. Мейтуса «Вітрова донька» має синтезовану природу, поєднуючи ознаки програмного, конфліктного та епічного типів.

До жанрових пріоритетів вітчизняних композиторів у 1950–1970 рр. належить і психологічна опера, де хоровий чинник виконує багато завдань, пов'язаних із коментуванням сценічної ситуації, прощом майбутньої долі героїв, створенням образів різних верств населення: «Украдене щастя» Ю. Мейтуса (1959), «У неділю рано...» В. Кирейка (1965), «Відроджений травень» (1973; друга редакція

«Пам'ятай мене», 1977) В. Губаренка, «Іркутська історія» М. Кармінського (1977). Так, дія опери «У неділю рано...» являє собою процес очікування розгадки таємниці: від народження Гриця до смерті героя. Як народження, так і любов (шлюб) нерозривно пов'язані зі смертю — такий один із провідних законів логіки міфу, що відбився в початковій та фінальній оперно-хорових побудовах. Твір В. Кирейка, за законами міфології, розпочинається й завершується хоровими сценами, основаними на відтворенні ініціальних обрядів. Хор є учасником ключових моментів драми: зав'язки (перша картина, народження Гриця), точки золотого перетину (шоста картина, Купальський обряд), розв'язки (восьма картина, весільний обряд). Композитор застосовує принцип оперно-хорової сюїтності: перебіг подій у таборі відтворює циганська оперно-хорова сюїта; дві оперно-хорові сюїти розкривають сутність купальського й весільного обрядів. У підсумку виникають три концентровані оперно-хорові сюїти. Наскрізний тип хорової драматургії має ознаки спіралеподібності, адже, за логікою міфу, події мають повторюватися на якісно іншому рівні.

Оперно-хорова творчість українських композиторів 50–70 рр. ХХ ст. ґрунтується на національному фольклорі, виразній мелодиці широкого дихання, поєднанні героїчної та ліричної тем, що виходить на рівень хорової драматургії. Композитори трактують хорове начало як один з дієвих чинників розвитку драми. Новаторство, що виявляється в запровадженні методу оперно-хорового симфонізму, принципу сюїтності, є результатом глибокого осмислення традицій оперного мистецтва і розуміння тенденцій його розвитку.

Другий період розвитку оперно-хорової творчості українських композиторів (80–90 рр. ХХ ст.) відображає нові тенденції як суспільного життя, так і мистецьких рухів. Цей неоднорідний за своїм змістом період містить два етапи: так званої «перебудови» (1980-ті рр.) та відродження національної культури, що розпочалося після здобуття Україною незалежності (1990-ті рр.).

90-ті рр. ХХ ст. — час неабиякого злету вітчизняної музичної творчості. Але його підготовка відбувалася саме у 80-ті рр., коли, з одного боку, поглиблювалося розгортання фольклорної лінії в оперному жанрі, з іншого — відроджувалися на сучасному етапі жанри старовинної хорової музики, створювалися монументальні симфонічно-хорові полотна. Відображенням української ментальності в опері стає унікальний жанровий різновид, створений наприкінці 70-х — початку 80-х рр., — хорова опера а саррелла: «Ятранські ігри» І. Шамо (1978); «Цвіт папороті» Є. Станковича (1978); «Чумацький шлях» В. Зубицького (1983); «Золотослов» (1991, 2 ред. 2003), «Різдвяне дійство» (1998) Л. Дичко; «Закарпатське весілля» В. Теличка (1994), «Золотий

камінь посіємо...» Г. Гаврилець (1997–1998). Так, у музичному полотні Л. Дичко «Золотослов» прадавні пласти вітчизняного фольклору сприяють виявленню одвічних властивостей менталітету українського народу. В опері органічно поєднуються самобутня лексика прадавніх текстів із сучасним композиторським звукописом. Хорова драматургія — засіб утілення художнього змісту оперного цілого. Дійові особи опери нонперсоніфіковані, вони є носіями функцій обряду, що свідчить про надіндивідуальний підхід композитора до розкриття художньої ідеї. Методом розвитку музичного матеріалу є оперно-хоровий симфонізм: розвинений лейткомплекс є об'єднуючим началом для розбудови твору. Л. Дичко запроваджує в опері принципи драматургії дійства, у якому синтезуються народна поезія, спів, танок, гра, ритуали та магичні заклинання.

Узагальненим відгуком на історичні події цього періоду (1500-річний ювілей Києва, трагедія Чорнобиля, 1000-ліття хрещення Русі-України, здобуття державності) є оперні твори, де відбувся синтез жанрів, і хор — один із важливих чинників драматургічного розвитку сюжетних ліній: опера-балет В. Губаренка «Вій» (1979–1980), опера-ораторія-балет І. Карабиця «Київські фрески» (1982), опера-ораторія В. Губаренка «Згадайте, братія моя...» (1991), опера-фантазмагорія Л. Колодуба «Поет» (1988; 2 ред. 1994–1999) та ін.

В опері В. Губаренка «Вій» хоровий чинник виконує значну драматургічну роль на кожному етапі розвитку оперної дії завдяки втіленню численних перетинів реального й ірреального, основаних на єдності принципів контрасту, оперно-хорової сюїтності, методу оперно-хорового симфонізму. Головну ідею опери «Вій» В. Губаренко подає в хоровій сцені прологу. Канікулярний гімн бурсаків, що є антитезою потойбіччю, надалі фігуруватиме в оперному цілому як один із лейтмотивів. Оперно-хорова сцена ярмарку стає джерелом тієї неосязної взаємодії реальності й ірреальності, яка в подальшому спрямуватиме розвиток не лише оперно-хорової, а й усієї оперної дії. Поступове проникнення ірреального начала, яке загрожує життю Хоми (восьма сцена третьої картини третьої дії), пов'язане з розростанням саме хорового начала в сцені «У Бублейниці». Напружене звучання чоловічої групи хору, що є персоніфікацією образу Вія в кульмінації опери (четверта картина третьої дії) — символ тимчасової перемоги потойбіччя, адже завершується опера життєствердним хором «Ой, на Івана та й на Купала», гімнічні інтонації якого прославляють життя. Здійснюється ще один вимір перетинання реального й ірреального в оперно-хоровій драматургії, що свідчить про наскрізний характер цієї опозиції-єдності. Як результат виникають дві оперно-хорові сюїти: розосереджена, що репрезентує реальний світ (хори бурсаків,

ярмарок, третя картина, епілог), та концентрована, пов'язана з ірреальністю (четверта картина).

У хоровій драматургії опери Л. Колодуба «Поет» втілюється жанрова специфіка опери як трагічної фантазмагорії, трагедії та поеми. В опері створюється узагальнений, символічний часопростір хорових сцен: № 8 — улани як численні подвоєння образу Офіцера-спокусника; № 15 — пани-потвори, котрі втратили людське обличчя; № 22 — кайданники — уособлення безкінечного страждання; № 26 — молитва «Благослови, душе моя, Господа» — як символ чернечої долі Княжни В. Репніної; № 27 — чорні схимники як символ фанатичної інквізиції; № 29 — «Заповіт» як утілення ідеї нерукотворного пам'ятника, плину у Вічність. Розвиток хорових сцен спрямований від фрагментарного відображення споминів Поета до їх вертикалізованого втілення у фінальному «Заповіті».

Жанрова специфіка опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана» (1995) поєднує елементи історико-епічної, хорової опери, ліричної драми й ораторії. Синтез жанрів впливає й на особливості хорової драматургії. Так, у відтворенні хорового чинника задіяні декілька оперно-хорових сюїт, кожна з яких розвивається за власною логікою, має певні етапи розгортання дії. Оперно-хорові сюїти виявляють розвиток непримиримих узагальнених художніх образів — турків й українців. Якщо оперно-хорова сюїта, що репрезентує турецький табір, є розосередженою, то український світ створюють дві оперно-хорові сюїти: концентрована обрядова (друга картина першої дії) й розосереджена козацька (пролог, п'ята картина третьої дії). Своєрідність запровадження оперно-хорового симфонізму полягає в тому, що лейттема «Чорна вість» перетворюється не тільки завдяки інтонаційній розробці й виникненню у підсумку «інакості», а й унаслідок змін вербального тексту, її проведенню, згідно з логікою драматичного розвитку, у ситуаціях, де вона набуває іншого смислу. Тобто оперно-хоровий симфонізм в оперному творі зумовлений, крім суто інтонаційно-тематичної розробки, й розвитком сюжету та сценічним втіленням.

Прикладом духовної спрямованості оперно-хорової творчості українських композиторів означеного періоду й всього вітчизняного музичного доробку 1980–2000 рр., є «Мойсей» М. Скорика, створений на порубіжжі ХХ і ХХІ ст. Цей визначний оперний твір знаменує як фінальний монументальний «акорд» еволюції української оперно-хорової творчості ХХ, так і нові масштабні перспективи її подальшого розвитку у ХХІ ст. Хорова драматургія опери розвивається за принципом «від мороку до світла». Домінування хорового начала в оперному цілому надає твору ознак ораторії. За допомогою



хорового чинника створюються образи, що набувають непересічного значення в розвитку конфліктної драматургії художнього цілого: Хору як персонажа Пролога та Епілога; втілення образів заколотників і прибічників Мойсея, дітей, «голосів пустині», гебрейського народу. Хорова драматургія першої дії розвивається від будівництва нового дому — нового вільного світу — до прославляння Золотого тельця. У центрі — протистояння двох релігій, двох світосприйняттів — прибічників пророка Мойсея й заколотників на чолі з Авироном й Датаном, фінальний тріумф котрих є тимчасовим торжеством неправого світу. Розвиток хорової драматургії другої дії розгортається від «незримих» хорів-спокуси через хор-прозріння («Се Мойсей на молитві стоїть») до уособлення гласу Божого («За сумнів твій») і кульмінаційних дієвих хорових побудов («До походу!»). Епілог зумовлює фінал Пролога. Якщо у пролозі наданий прообраз пророцтва, то в Епілозі концентровано подано картину майбутнього раю.

Диференціація хору на уособлення «темряви і світла» в опері-притчі (за Л. Кияновською) сприяє втіленню функцій дії та протидії, що створює передумови для реалізації конфліктної оперно-хорової драматургії твору, де хоровий чинник набуває таких функцій: носія ключових слів-символів, персоніфікації ідей, коментатора дії, гла-відлуння, осміяння, дієву, пророцтва, уособлення гласу Божого, символу духовної еволюції народу.

**Висновки.** Передумови періодизації оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. (перший період — 1950–70 рр.; другий — 1980–90 рр.) різні, але це єдиний процес розвитку оперно-хорового доробку вітчизняних митців від 1950 рр. до порубіжжя ХХ — ХХІ ст.

Загальні напрями розвитку оперно-хорової творчості другої половини ХХ ст. визначають синтез традицій і новаторства в українській опері. Оперно-хорова творчість визначеного періоду успадковує й оновлює традиції, властиві оперно-хоровому мистецтву України, серед яких — опора на народнопісенності, значимість хору як одного з важливих чинників драматургії оперного цілого, метод оперно-хорового симфонізму, принцип оперно-хорової сюїтності. Сучасній вітчизняній оперно-хорової творчості притаманні: конфлікт засобами хору, узагальнення через жанр, індивідуалізація хорового компонента, урізноманітнення драматургічних функцій хорового чинника, актуалізація хорової опери а cappella, загальний динамізм історично-художнього розвитку.

Незважаючи на дійсно революційні зміни соціально-політичного устрою України, у сфері оперно-хорової творчості домінує поступовий еволюційний процес. Магістральною лінією розвитку вітчизняної

опери й оперно-хорової творчості, як її складової, у другій половині ХХ ст. є збереження й розвиток у хоровому втіленні української національної ментальності.

#### Список використаних джерел

1. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери / Л. Б. Архімович. — Київ : Муз. Україна, 1970. — 376 с.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. А. Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.
3. Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець [передмова] / Л. Кияновська // Мойсей [ноти] : опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом : М. Скорик, клавір / лібрето Б. Стельмаха і М. Скорика за однойменною поемою І. Франка. — Київ, 2006. — С. 5–11.

#### References

1. Arkhimovych L. B. Shliakhy rozvytku ukrainskoi radianskoi opery / L. B. Arkhimovych. — Kyiv : Muz. Ukraine, 1970. — 376 s.
2. Bielik-Zolotarova N. A. Operno-khorova tvorchist ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia: shliakhy rozvytku: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / N. A. Bielik-Zolotarova. — Kharkiv, 2011. — 20 s.
3. Kyianovska L. Opera «Moisei» ta yii tvorets [peredmov] / L. Kyianovska // Moisei [noty] : opera na dvi dii, piat kartyn iz prolohom ta epilohom : M. Skoryk, klavir / libreto B. Stelmakha i M. Skoryka za odnoimennoiu poemoiu I. Franka. — Kyiv, 2006. — S. 5–11.

#### ■ UDC 782.1.087.68:78.03(477)"19"

**Bielik-Zolotarova N. A.**, Honoured Art Worker of Ukraine, Candidate of Art Criticism, Professor at the Department of Choral Conducting, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv  
n.byelik@gmail.com  
orcid.org/0000-0003-3670-4037

#### THE PERIODIZATION OF OPERA AND CHORAL OEUVRES OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

**The aim of this article** is to develop the periodization of the opera and choral oeuvres of the Ukrainian composers of the second half of the twentieth century and identify development trends.

**Research methodology** is based on the principle of historicism, intonation-dramatic and structural and functional analysis methods. The theoretical basis is scientific positions on the issues of choral studies, opera, and specific features of opera and choral oeuvres of the Ukrainian composers of the second half of the twentieth century.

**Results.** The paper determines the criteria for the periodization of the opera and choral oeuvres of the Ukrainian composers of the second half of the 20th century, which conventionally provided an opportunity to identify two consolidated periods: 1950-70; 1980-90. As a result of the analysis of opera and choral oeuvres, the author reveals the art methods and principles that operate in time-space of musical and scenic pieces of the Ukrainian composers of the second half of the twentieth century, among them — the method of opera and choral symphonic style, the principle of opera and choral suite style. A variety of dramaturgic functions of the choral factor, the mainstreaming of a cappella choral opera, the general dynamism of historical and artistic development are specific to the National Opera of the second half of the 20th century.

**Novelty.** For the first time in Ukrainian musicology an attempt is made at defining and developing the criteria of periodization opera and choral oeuvres of the Ukrainian composers of the second half of the twentieth century. An attempt is made at identifying the methods and principles of opera and choral factor in general and the trends in opera and choral oeuvres of today.

**The practical significance.** The results of the study can be used in lecture courses of Ukrainian music, in the performing skills of opera and choral masters.

**Keywords:** opera and choral oeuvres, opera and choral symphonic style, opera and choral suite style, dramaturgic functions of the choral component.

*Надійшла до редколегії 05.04.2017 р.*

## ■ УДК 78.036.9.079(477)"20"

**Лі Шуай**, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ДЖАЗ У СУЧАСНОМУ ФЕСТИВАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ**

Розглянуто специфіку презентації джазу у фестивальному просторі України поч. ХХІ ст., динаміку започаткування джазових фестивалів в Україні 1990-х — 2000-х рр. Наголошено, що інтенсивність презентації джазу у фестивальному просторі України поч. ХХІ ст. зумовлена рівнем поширеності цього жанру в професійному музичному середовищі та популярності в масах. Ці фактори є основою поділу фестивальних заходів на дві групи. Перша група — фестивалі, де джазова музика наявна як один з популярних різновидів сучасної естрадної музики. Суто джазові фестивалі поділяються за їх функціональною спрямованістю: заходи, основним завданням яких є презентація творами мистецтва певного регіону; фестивально-конкурсні заходи; форуми, що сприяють інтеграції українського мистецтва у світовий культурний простір.

**Ключові слова:** Україна, джаз, фестиваль, джазмен, бенд.

**Ли Шуай**, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ДЖАЗ В СОВРЕМЕННОМ ФЕСТИВАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНЫ**

Рассматривается специфика презентации джаза в фестивальном пространстве Украины начала ХХІ в., динамика организации джазовых фестивалей в Украине 1990-х — 2000-х гг. Акцентировано, что интенсивность презентации джаза в фестивальном пространстве Украины начала ХХІ в. обусловлена уровнем распространенности этого жанра в профессиональной музыкальной среде и популярностью в массах. Эти факторы являются основой разделения фестивальных мероприятий на две группы. Первую группу составляют фестивали, где джазовая музыка в определенных пропорциях присутствует как один из популярных видов современной эстрадной музыки. Сугубо джазовые фестивали делятся по их функциональной направленности: мероприятия, основной задачей которых является презентация посредством искусства определенного региона; фестивально-конкурсные мероприятия; форумы, которые способствуют интеграции украинского искусства в мировое культурное пространство.

**Ключевые слова:** Украина, джаз, фестиваль, джазмен, бенд.

**Li Shuai**, postgraduate student of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **JAZZ IN THE CONTEMPORARY FESTIVAL SPACE OF UKRAINE**

The article describes the specific nature of presentation of jazz in the festival space of Ukraine of the early twenty-first century. The dynamics

of beginning of organization of jazz festivals in Ukraine in the 1990s–2000s is determined. It is noted that the intensity of presentation of jazz in the festival space of Ukraine of the early twenty-first century is caused by the level of popularity of this genre in the professional musical environment and the popularity among the public. These factors form the basis of division of festival events into two groups. The first group consists of festivals, where jazz music in certain proportions is present as one of the most popular varieties of modern popular music. Pure jazz festivals can be divided according to their functional focus: events, the primary purpose of which is to represent a certain region by means of art; festivals and competitions; forums which promote integration of Ukrainian art into the global cultural space.

**Key words:** Ukraine, jazz, festival, jazzman, band.

**Постановка проблеми.** Джаз як один з важливих сегментів сучасної світової виконавської творчості — невід’ємна складова української культури. Грунтуючись на універсальній системі репрезентативних норм, джаз сприяє міжкультурному діалогу. Джазове виконавство реалізується в різноманітних формах, зокрема фестивальній. Фестивальний рух — яскрава особливість сучасної української культури — відбиває динаміку загальних інтеграційних процесів і роль певних культурних сегментів, репрезентованих під час фестивальных заходів. Крім того, фестиваль як прояв міської семіосфери — своєрідний індикатор ступеня розвитку культури міста та регіону. Отже, актуальність дослідження специфіки презентації джазу у фестивальному просторі України початку XXI ст. зумовлена необхідністю з’ясування ролі та місця джазового мистецтва в сучасній національній культурі. Дослідження означеної проблеми відповідає завданням комплексної науково-дослідної програми та темі кафедри теорії музики та фортепіано «Українська та світова музична культура» Харківської державної академії культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання функціонування джазових фестивалів в Україні розглядалися в контексті дослідження загальних проблем, зокрема визначення місця джазової музики в культурі України XX ст. [27], семіотичної специфіки музичних фестивалів Харкова [20], стилістичних особливостей вітчизняного джазу [25] тощо. Деякі наукові публікації присвячені історії окремих джазових форумів України [28; 22]. Водночас питання класифікації джазових фестивалів сучасної України досліджено недостатньо, що і зумовлює актуальність цієї публікації.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сучасна музична культура — багатоаспектне явище, у якому визначальною є репрезентативна творчість. Яскравий приклад цього — практика проведення

в Україні різноманітних фестивалів, які збирають численних учасників і гостей з різних країн світу. Провідне місце серед фестивалів України посідають музичні форуми, у багатьох з яких репрезентується джаз.

Зародження джазових фестивалів в Україні пов’язане з радянським періодом, коли в Дніпропетровську (1968 р.) та Донецьку (1969 р.) було започатковано провідні в СРСР фестивалі джазової музики. В останнє десятиліття XX ст. в Україні активізувався фестивальний рух. Зокрема відбулися джазові фестивалі в Києві («Осінній джазовий марафон», 1991), Сумах («Jazz-fest», 1993), Вінниці («Міжнародні джазові дні», 1996), Ужгороді («Пап-джаз-фестиваль», 1998); 1999 р. в Дніпропетровську вчетверте відновлений легендарний форум «Джаз на Дніпрі».

На межі тисячоліть фестивальний рух в Україні набув активного розвитку: у 2000 р. започатковані щорічний літній фестиваль «Джаз дилжанс» (Черкаси), всеукраїнський дитячий джазовий фестиваль «Джаз над морем» (Скадовськ), у межах «Київських літніх музичних вечорів» відбулися надалі традиційні «Джазові вечори пам’яті Володимира Симоненка», вперше пройшов транскордонний марафон «Jazz Bez».

Значно збільшився відсоток джазових форумів серед фестивалів України в першому десятилітті XXI ст. У 2001 р. після тривалої перерви поновлено фестиваль «Донецький джаз» (скорочено «DoDж»); відбулася презентація одного з найвидовищніших фестивалів України «Джаз-карнавал в Одесі»; джазова музика посіла одне з провідних місць у програмі наймасштабнішого до 2014 р. українського open-air фестивалю «Jazz Koktebel», започаткованого у 2002 р. У столиці України вперше проведено фестивалі «Зимові джазові зустрічі імені Євгена Дергунова» та «Єдність» (з 2002 р.), «Jazz in Kiev» (з 2008 р.). До фестивального джазового руху почали долучатися вітчизняні культурні центри. Так, у 2003 р. відбулася презентація фестивалю «Chernigov Jazz Open», у 2006 р. започатковані міжнародні джазові фестивалі «Джалітон» (Ялта) та «Запорізький Джем», а в наступні два роки розпочали свій шлях «Art Jazz Cooperation» (Рівне — Луцьк), «Za Jazz» (Харків), «Jazzomir» (Житомир), «Jubilee» (Миколаїв) та ін.

Вітчизняний дослідник С. Зуев зазначав: «Дати статистичний опис українських фестивалів практично неможливо, адже <...> поняття «фестиваль» у сучасній українській культурі охоплює величезну кількість абсолютно різних за статусом, рівнем і значенням заходів» [20, с. 107]. Так характеризувати можна й різноманітні за спрямованістю та завданнями вітчизняні джазові фестивалі. Проведення фестивалів джазових бендів ускладнює необхідність вирішення матеріальних та організаційних проблем, зумовлених участю великих за кількістю

учасників музичних колективів. Так, харківські ентузіасти у 2012–13 рр. провели два фестивалі джазових оркестрів «Big Band Fest» за участі джазових колективів Донецька, Дніпропетровська, Миколаєва, Белгорода (Росія) та Харкова — загалом 170 першокласних музикантів та імпровізаторів. Фестиваль мав значний успіх серед харківських любителів джазу [4], утім, надалі, за відсутності матеріальної підтримки, «Big Band Fest» не проводився.

У 2005 р. відбувся перший «Джаз фест Поділля», метою якого є популяризація джазової музики на Поділлі та пошук талановитих молодих джазових виконавців, спроможних гідно презентувати Хмельниччину на всеукраїнській і міжнародній джазовій арені [29]. Якщо в попередні роки концерти фестивалю відбувалися переважно в приміщенні, то у 2016 р. вся програма пройшла під відкритим небом. Вибір як основної open-air-сцени зумовлений участю великих за кількістю учасників колективів — місцевих симфонічного та двох естрадних оркестрів. Серед запрошених виконавців — передусім, ансамблі, наприклад, київські квінтели Денніса Аду, «Jazz in Kiev Band», квартет Богдана Кравчука, харківський «Вільвет Бенд» та ін.

У «Джаз Фест Поділля» беруть участь і юні музиканти. Зокрема учасниками останнього заходу були естрадний оркестр «Big-Band» та ансамбль саксофоністів Хмельницької школи мистецтв [16]. Необхідно зазначити, що талановиті представники молодого покоління активно беруть участь у фестивальных заходах. Так, виступи дитячих колективів і окремих виконавців, які вже ставали лауреатами джазових фестивалів і конкурсів, є окрасою всеукраїнського фестивалю «Зимові джазові зустрічі», започаткованого єдиною в Україні Школою джазового та естрадного мистецтва. Така специфіка київського фестивалю сприяла започаткуванню у 2013 р. всеукраїнського конкурсу молодих виконавців джазової музики «Jazz Дебют» [19].

У 2010 р. Київський Дім освіти та культури «Майстер Клас» і продюсерський центр «Jazz in Kiev» організували дитячий фестиваль «ОКешкин джаз», спрямований на підтримку й розвиток дитячої виконавської майстерності. Юні музиканти — учасники київського фестивалю — мають можливість виступити на одній сцені з професійними джазовими виконавцями, а спеціальними гостями фестивалю були піаніст Міша Циганов (США), барабанщик Кшиштоф Завадські (Польща), вокалістка Ольга Пірагс (Латвія) та ін. [10]. Подібний формат характерний і для «Джазових вечорів пам'яті Володимира Симоненка». Серед організаторів фестивалю — Київське вище музичне училище імені Р. Глієра (нині — Інститут музики), де в 1980 р. за ініціатииви В. Симоненка відкрито естрадно-джазове відділення. З 2001 р. випускники цього закладу брали участь у фестивалі, виступаючи на

одній сцені із зірками вітчизняного джазу Е. Ізмайловим, П. Назаретовим, квартетом В. Соляника та ін. У 2009 р. фестивальну програму становили виступи юних учасників (групи «Little Band Academy» і солістів — вокалістів та інструменталістів за підтримки професійного стейдж-бенду), студентських джазових проектів та хедлайнерів Ю. Рома, Н. Лебедевої, І. Закуса, піаніста зі США Вадима Неселовського [13].

Прагнення молоді до джазу, результатом чого є функціонування в музичних освітніх закладах спеціалізованих відділень, сприяло започаткуванню фестивально-конкурсних заходів. Зокрема, метою форуму «Джаз над морем» є підтримка розвитку дитячого, юнацького та молодіжного джазового мистецтва [15]. У фестивалі беруть участь як джазові колективи, так і солісти — вокалісти й інструменталісти, а основою заходу є конкурсна програма. Подібна специфіка притаманна й молодіжному фестивалю «Джалітон», який щорічно відбувається в Ялті в травні та збирає прихильників джазу з України, Росії, Молдови, Білорусі тощо. Конкурсні прослуховування побудовані як концертна програма [14], що сприяє популярності заходу серед місцевої публіки.

Конкурс молодих виконавців «ДоДж junior» був важливою складовою відновленого донецького фестивалю протягом 2001–2009 рр. Реалізуючи мету — пошук і підтримку молодих джазових талантів — організатори конкурсу запрошували до участі переважно музикантів з високим рівнем виконавської майстерності, а членами журі були представники української та російської джазової еліти на чолі з відомим джазменом Ігорем Брилем. Лауреатами конкурсу «DoДж junior» стали кілька сотень колективів і солістів з різних країн СНД, серед яких — нинішні провідні естрадні та джазові виконавці [18]. Наприклад, тріумфатор Євробачення-2016 українська співачка Джамала перемогла в Донецьку у 2004 р., а через шість років представила свій проект «Jamala Jazz».

Тенденції в сучасному фестивальному русі свідчать про розширення меж презентації джазу. По-перше, ознакою окремих фестивалів є залучення інших видів мистецтва для висвітлення теми джазу. Так, для програми міжнародного фестивалю «Art Jazz Cooperation», окрім виступів джазових музикантів, традиційними стали тематичні фотовиставки, різноманітні акції на джазову тематику в межах образотворчого мистецтва, проект «Джазове кіно», театральні-джазовий перформанс, майстер-класи для музикантів і журналістів, флористів тощо [1]. Організатори джазового фестивалю «Live in Blue Bay» (Коктебель) проводять виставки образотворчого мистецтва, презентують майстерні музичних інструментів, пропонують у «живому» форматі



телевізійну передачу «30 хвилин джазу» [21]. Персональні фотовиставки традиційні для міжнародного фестивалю «Черкаські джазові дні-2012» [30].

По-друге, у межах одного культурного заходу джаз часто взаємодіє з іншими музичними напрямками. Творчі інтереси багатьох сучасних талановитих колективів і виконавців не обмежуються джазом, тому окремі фестивалі, хоча й позиціюють себе як джазові, презентують у власних програмах музику й інших жанрів. Так, учасник джазового фестивалю «Jubilee» хор «FreeVoice» у своїй творчості презентує world music з елементами jazz, soul, pop та хітів різних часів — від традиційного джазу до латини й ритм-н-блюзу [9]. Поєднання етнічної та джазової музики є основою фестивальних програм форуму «Флюгери Львова», а характерна ознака «Chernihiv Jazz Open» — дводенний режим фестивалю: перший концертний день присвячений етноджазу та world music, а другий — суто джазовий [2].

Найвідомішим серед фестивалів такої спрямованості є «Jazz Koktebel». Організатори заходу пояснювали тенденцію «перетворення фестивалю з джазового на музичний» небажанням відшукати формальні межі між «джазом» і «неджазом», наголошуючи, що запорукою життєздатності джазу є його властивість сприймати елементи будь-якої музики [7]. За роки існування «Jazz Koktebel» значно розширився в часі завдяки запровадженню позафестивальних заходів. Так, з 2010 р. організатори заходу проводили в культурних центрах країн СНД шоу-кейси, головним завданням яких було виявлення претендентів для участі в наступному фестивалі [8]; як pre-party та after-party відбувалися концерти-зустрічі.

Різноманітним є проект мистецького об'єднання «Дзига» — open-air фестиваль «Fort.Missia», що відбувається з 2009 р. на кордоні з Польщею на оборонних спорудах часів Першої світової війни. Організатори наголосили на широкій масштабності фестивалю не тільки у сфері музики, представленій такими стилями, як етноджаз, фолк, рок, експериментальна музика, а й у візуальному (інсталяції, перформанси, мультимедійні проекти), сценічному, словесному (література) видах мистецтва [3].

Провідне місце серед фестивалів України посідають джазові форуми, авторитет і визнання яких сприяють активній інтеграції української культури в її різноманітних проявах у світову спільноту. Зокрема підтримують міжнародний авторитет українського джазу форуми, започатковані у ХХ ст. Так, «DoDж» визнаний однією з найяскравіших подій цього жанру 2001 р., а інтернет-сайт «Jazz.Ru» долучив фестиваль до п'ятірки провідних європейських джазових форумів. Фактично наступник радянського фестивалю, «DoDж», очолюваний

новим організаційним комітетом, кардинально змінив концепцію, орієнтуючись на видовищність і привабливість для регіональної публіки, виправдовуючи слогани «DoDж — це модно», «DoDж — це культ» та прагнучи, щоб фестиваль мав статус однієї з головних джазових подій України [17]. Комерціалізація спричинила відмову від концертів у Донецьку, передислокації (у 2009 р. фестиваль відбувся в Києві, Одесі та Миколаєві) та припинення діяльності (ювілейний фестиваль 2010 р. не відбувся).

Представництво іноземних джазменів під час дводенного фестивалю «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» завжди є потужним. Так, у 2010 р. у форумі брали участь зірка світового джазу барабанщик Ел Фостер (США) та «топовий» на той час європейський джазовий колектив «Pago Libre» в складі піаніста й композитора Джона Вольфа Бреннана (Ірландія-Швейцарія), валторніста Аркадія Шилклопера (Німеччина), скрипаля Чо Тайссінга та контрабасиста Георга Брейншмідта (обидва з Австрії); у 2012 р. — російський джазовий композитор і піаніст Андрій Кондаков, американський саксофоніст Джессі Джонс-молодший та Георг Брейншмідт у складі проекту «Breins Cafe» з французьким скрипацем Маріо Форте й болгарським піаністом Антоном Дончевим тощо.

Фестиваль позиціюють організатори як найважливіший культурний захід регіону [23], який сприяє становленню джазового виконавства на Вінниччині. Відсутність місцевих джазменів відповідного професійного рівня зумовила появу з 2003 р. у межах фестивалю джазових проектів з академічними колективами Вінниці, зокрема «Наші діти грають джаз», «Вінниця джазова» з камерними оркестром і хором. Нарешті, у 2006 р. під час фестивалю презентований міжнародний проект «Вінницьке джазове перехрестя», у межах якого були представлені колективи в складі німецьких, американських, російських і вінницьких музикантів та місцевий ансамбль «Jazz Atmosphere», а в 2008 р. розпочав творчий шлях Вінницький муніципальний бігбенд «Вінбенд». З 2010 р. перед початком фестивалю проводиться всеукраїнський конкурс молодих джазових виконавців, а сам фестиваль розпочинається проектом «Джаз де Парі», у якому беруть участь переможці конкурсних змагань [11].

Важливе місце посідає міжнародний форум, який до 2010 р. відбувався під назвою «Джаз-карнавал в Одесі». Його пріоритетами є ф'южн-проекти (поєднання елементів джазу й музики інших стилів), етноджазові виконавці та представники «третьої хвилі» (синтез джазу та класичної музики), вокальний джаз, класика джазу (біг-бенди, диксиленди) та авангард. У 2011 р. змінилася концепція заходу — організатори обрали класичний фестивальний формат,



акцентування здійснювалося на якості музичних проєктів, а форум дістав назву «Odessa JazzFest». Утім, ідейна спрямованість залишилася незмінною — фестиваль репрезентує джаз в усіх його проявах і «граничних станах» [24]. Завдяки співпраці з міжнародними культурними та урядовими організаціями, учасниками одеського фестивалю були відомі джазмени з Євразії, Африки, Північної та Південної Америки.

Міжнародний харківський фестиваль «Za Jazz» проводиться щорічно з 2007 р. Започаткування фестивалю зумовила наявність у Харкові численних професійних музикантів — репрезентантів джазової музики, що підтверджується на кожному фестивалі не тільки традиційною участю провідних джазових солістів та груп, а й майже щорічними успішними дебютами молодих харків'ян. Серед відомих музикантів світового рівня, які брали участь у фестивалі, — видатні американські контрабасист Рон Картер, піаністи Дон Фрідман та Джоел Холмс, гітаристи Джон Скофілд і Євген Пугачов, французький піаніст Марсіаль Солаль та ін. У межах фестивалю відбуваються фотовиставки, присвячені музичній тематиці, випускаються платівки, знято документальний фільм про кращих сучасних харківських джазменів, організуються майстер-класи відомих джазових музикантів, популярність яких сприяла започаткуванню проєкту «Школа Za Jazz». До здійснення цього проєкту долучилися як музиканти-виконавці, так і представники провідних світових центрів джазової освіти. Завдяки специфіці харківський «Za Jazz Fest» має імідж найстильнішого фестивалю України [12].

З 2008 по 2014 рр. продюсерський центр «Jazz in Kiev» організував однойменний фестиваль, який традиційно тривав три концертні дні за схемою «кілька зірок світового джазу протягом одного вечора». Окрім кращих українських джазменів, у заході брали участь такі зірки світового джазу, як Хербі Хенкок, Ел Джерро, Дейв Холланд, Авішай Коен, Джошуа Редман, Стів Своллоу, Хіромі та ін. За прикладом «Jazz Koktebel» київському форуму передували pre-party, зокрема майстер-класи відомих джазових музикантів, а програму самого фестивалю, окрім концертів і майстер-класів, становили вечори джазового кінематографа, фотовиставки, джем-сейшени тощо [6].

Львівський «Alfa Jazz Fest» організатори планували як фестиваль зірок, який сприятиме як популяризації джазу, так і туристичній привабливості Львова [26]. Під час першого фестивалю 2011 р. публіка насолоджувалася музикою таких світових зірок, як квартети Джона Скофілда та Джеффа Лорбера, група «Srujo Guga», Білла Еванса «Soulgrass», «Golden Striker Trio» в складі легенд джазу Рона Картера, Пета Мартіно та Малґрю Міллера. Наступного року виступали

Кассандра Вілсон, Джон Маклафлін, Джіно Ваннеллі, Джон Патігуччі, Рішар Бона, Кенні Гарретт, а у 2014 р. хедлайнерами фестивалю були Ларрі Карлтон, Еліан Еліаш, Чарльз Ллойд, Ді Ді Бріджуотер. Окрім концертів, під час фестивалю відбуваються джем-сейшени, майстер-класи зірок світового джазу; кращим музикантам — активним популяризаторам джазової музики — вручається Міжнародна музична премія імені Едді Рознера.

Прагнення вітчизняних ініціаторів, зокрема мистецького об'єднання «Дзига», активно презентувати український джаз на міжнародному рівні реалізовано в унікальному українсько-польському проєкті «Jazz Bez». Розпочавшись у 2000 р. із виступів кількох джазових бендів у Львові та Перемишлі, фестиваль постійно розширював свої культурно-мистецькі та географічні межі. Так, у 2010 р. «Jazz Bez» відбувся в тринадцяти містах України та Польщі, серед яких Львів, Харків, Севастополь, Тернопіль, Луцьк, Івано-Франківськ, Рівне, Ужгород, Люблін, Варшава, Перемишль, Санок, Новіці. Фестиваль завжди підтверджував концепцію джазу як інтернаціонального жанру, що об'єднує митців різних країн завдяки мові музики. У різні роки учасниками форуму були зокрема міжнародні проєкти: спільні виступи камерного симфонічного оркестру «Leopolis» з квартетом Збігнева Намисловського (Польща) та Аркадієм Шилклопером (Німеччина), українських джазменів з польськими (квінтет «Leo-M-Art»), німецькими («Improvising Creative Trio»), американськими («Bria Blessing Quartet») майстрами. Високий рівень майстерності учасників — репрезентантів найкращих зразків світового джазу в різних стилях та напрямках — дозволив «Jazz Bez» посісти помітне місце в європейському фестивальному русі [5].

**Висновки.** Інтенсивність презентації джазу у фестивальному просторі України початку XXI ст. зумовлена рівнем поширеності цього жанру в професійному музичному середовищі та популярності в масах, що є основою поділу фестивальних заходів на дві групи. Першу групу складають фестивалі, де джазова музика наявна як один з популярних різновидів сучасної естрадної музики, спроможний залучити представників різних верств населення («Art Jazz Cooperation», «Флюгери Львова», «Chernihiv Jazz Open», «Jazz Koktebel», «Fort.Missia» тощо).

Суто джазові фестивалі сучасної України поділяються за функціональною спрямованістю, яка формується як мета, ідея або завдання організаторами конкретного заходу. Нині найпоширеніші джазові фестивалі, основним завданням яких є презентація засобами мистецтва певного регіону в культурно-мистецькому, туристичному та інших контекстах («Джаз Фест Поділля», «Alfa Jazz Fest», «Міжнародні

дні джазової музики у Вінниці» тощо). Інший пласт становлять культурні заходи, мета яких — популяризувати й підтримувати джазову творчість у дитячому, юнацькому та молодіжному середовищах, що зумовлює специфіку їх проведення у формі конкурсних змагань («ДоДж junior», «Джаз над морем», «Джалітон» та ін.). Провідне місце серед фестивалів України посідають форуми, якість проведення та рівень майстерності учасників яких сприяють досягненню важливої для української спільноти мети — інтеграції у світовий культурний простір («DoDж», «Jazz Bez», «Odessa JazzFest», «Za Jazz», «Jazz in Kiev», «Alfa Jazz Fest»).

Перспективи подальших розвідок стосовно визначення ролі та місця джазу в сучасній українській культурі пов'язані з дослідженням форм репрезентації джазу у вітчизняному музичному виконавстві, виявленням різновидів професійної діяльності щодо репрезентативної специфіки джазу, вивченням творчої діяльності провідних митців у сфері джазової музики.

#### Список використаних джерел

1. «Art Jazz Cooperation» 2012 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2012/08/art-jazz-cooperation-2012>. — Назва з екрана.
2. Chernihiv Jazz Open 2012 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2012/09/chernihiv-jazz-open-2012>. — Назва з екрана.
3. Fort.Missia 2010 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/05/fortmissia-2010>. — Назва з екрана.
4. II-й Міжнародний фестиваль Big Band Fest в рамках Міжнародного Дня джазу [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2013/05/ii-j-mizhnarodnij-festival-big-band-fest-v-ramkah-mizhnarodnogo-dnya-dzhazu>. — Назва з екрана.
5. Jazz Bez 2007 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2007/10/jazz-bez-2007>. — Назва з екрана.
6. Jazz in Kiev 2014 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.doroga.ua/Pages/Events.aspx?EventID=299>. — Назва з екрана.
7. Jazz Koktebel 2010: преамбула [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/08/jazz-koktebel-2010-pr>. — Загл. с екрана.
8. Jazz Koktebel Festival Trip '2010 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/04/jazz-koktebel-festival-trip-2010>. — Загл. с екрана.
9. Jubilee 2010 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/10/jubilee-2010>. — Загл. с екрана.
10. V міжнародний дитячий фестиваль «ОКЕШКИН ДЖАЗ» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://jazzinkiev.com/news/v-mizhnarodniy-dityachiy-festival-okeshkin-dzhaz.html>. — Назва з екрана.
11. Vinnytsia Jazzfest [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2012/09/vinnytsia-jazzfest>. — Загл. с екрана.

12. Za Jazz Fest: говорить Сергей Давыдов [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/04/sergey-davydov-talks>. — Загл. с екрана.
13. Вечера памяти Владимира Симоненко-2009 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2009/06/simonenko-fest>. — Загл. с екрана.
14. В Ялте завершился XI международный молодежный джазовый фестиваль «Джалитон» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.3654.ru/news/1217259>. — Загл. с екрана.
15. Джаз над морем-2016 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://jazzinkiev.com/news/dzhaz-nad-morem-2016.html>. — Загл. с екрана.
16. Джаз Фест Поділля-2016 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://pravda.km.ua/news/dzhaz-fest-podillya-2016>. — Назва з екрана.
17. До и после ДоДжа-2006 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2006/05/dodj-2006>. — Загл. с екрана.
18. ДоДж Юниор-2009 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/11/dodzh-junior-dodzh-yunior-2009>. — Загл. с екрана.
19. Зимові джазові зустрічі 2013 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2013/02/zimovi-dzhazovi-zustrichi-2013>. — Назва з екрана.
20. Зуев С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Зуев Сергій Павлович. — Суми, 2006. — 207 с.
21. Интервью Председателя оргкомитета фестиваля Live In Blue Bay К. И. Зелинского [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/06/live-in-blue-bay-zelinsky-talks>. — Загл. с екрана.
22. Кириченко І. Луцький джаз-клуб: міжнародна музична діяльність в епоху глобалізації / І. Кириченко // Музикознавчі студії : зб. наук. пр. — Луцьк, 2010. — Вип. 5. — С. 302–310.
23. Международные Дни Джазовой Музыки в Виннице-2006 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2010/11/jazz-vinnitsa-200>. — Загл. с екрана.
24. О фестивале Odessa JazzFest [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.jazzinodessa.com/about>. — Загл. с екрана.
25. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Олендарьов Вадим Миколайович ; Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. — Київ, 1995. — 22 с.
26. Перші львівські літні джазові дні [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://uajazz.com/2011/06/alfa\\_jazz\\_fest\\_lviv\\_2011](http://uajazz.com/2011/06/alfa_jazz_fest_lviv_2011). — Назва з екрана.
27. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Романко Володимир Іванович; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2001. — 20 с.

28. Ушапівська Е. Джазові фестивали як культурний феномен Донецького краю [Електронний ресурс] / Е. Ушапівська. — Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5921-dzhazovi-festivali-jak-kulturnij-fenomen-donetskogo-kraju.html>. — Загл. с екрана.
29. Фестиваль «Джаз-фест — Поділля, 2011» запрошує хмельничан [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://moyagazeta.com/news/a-5606.html>. — Назва з екрана.
30. Черкаські джазові дні-2013 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://uajazz.com/2013/01/cherkasy-jazz-dni>. — Назва з екрана.

### References

1. Art Jazz Cooperation» 2012 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://uajazz.com/2012/08/art-jazz-cooperation-2012>. — Nazva z ekrana.
2. Chernihiv Jazz Open 2012 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://uajazz.com/2012/09/chernihiv-jazz-open-2012>. — Nazva z ekrana.
3. Fort.Missia 2010 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://uajazz.com/2010/05/fortmissia-2010>. — Nazva z ekrana.
4. II-y Mizhnarodnyi festyval Big Band Fest v ramkakh Mizhnarodnoho Dnia dzhazu [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://uajazz.com/2013/05/ii-j-mizhnarodnij-festival-big-band-fest-v-ramkah-mizhnarodnogo-dnyadzhazu>. — Nazva z ekrana.
5. Jazz Bez 2007 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://uajazz.com/2007/10/jazz-bez-2007>. — Nazva z ekrana.
6. Jazz in Kiev 2014 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://www.doroga.ua/Pages/Events.aspx?EventID=299>. — Nazva z ekrana.
7. Jazz Koktebel 2010: preambula [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2010/08/jazz-koktebel-2010-pr>. — Zagl. s ekrana.
8. Jazz Koktebel Festival Trip '2010 [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2010/04/jazz-koktebel-festival-trip-2010>. — Zagl. s ekrana.
9. Jubilee 2010 [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2010/10/jubilee-2010>. — Zagl. s ekrana.
10. V mizhnarodnyi dytiachiy festyval «OKESHKYN DZhAZ» [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://jazzinkiev.com/news/v-mizhnarodniy-dityachiy-festival-okeshkin-dzhaz.html>. — Nazva z ekrana.
11. Vinnytsia Jazzfest [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupa: <http://uajazz.com/2012/09/vinnytsia-jazzfest>. — Zahl. s ekrana.
12. Za Jazz Fest: govorit Sergey Davydov [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2010/04/sergey-davydov-talks>. — Zagl. s ekrana.
13. Vechera pamyati Vladimira Simonenko-2009 [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2009/06/simonenko-fest>. — Zagl. s ekrana.
14. V Yalte zavershilsya XI mezhdunarodnyy molodezhnyy dzhazovyy festival «Dzhaliton» [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.3654.ru/news/1217259>. — Zagl. s ekrana.
15. Dzhaz nad morem-2016 [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://jazzinkiev.com/news/dzhaz-nad-morem-2016.html>. — Zagl. s ekrana.

16. Dzhaz Fest Podillia-2016 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://pravda.km.ua/news/dzhaz-fest-podillya-2016>. — Nazva z ekrana.
17. Do i posle DoDzha-2006 [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2006/05/dodj-2006>. — Zagl. s ekrana.
18. DoDzh Yuniior-2009 [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2010/11/dodzh-junior-dodzh-yunior-2009>. — Zagl. s ekrana.
19. Zymovi dzhazovi zustrichi 2013 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://uajazz.com/2013/02/zimovi-dzhazovi-zustrichi-2013>. — Nazva z ekrana.
20. Zuiev S. P. Suchasnyi kulturnyi prostir ta semiotyka muzychnoho festyvaliu (na materialakh Kharkova) : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01 / Zuiev Serhii Pavlovych. — Sumy, 2006. — 207 s.
21. Intervyu Predsedatelya orgkomiteta festivalya Live In Blue Bay K. I. Zelinskogo [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2010/06/live-in-blue-bay-zelinsky-talks>. — Zagl. s ekrana.
22. Kyrychenko I. Lutskyi dzhaz-klub: mizhnarodna muzychna diialnist v epokhu hlobalizatsii / I. Kyrychenko // Muzykoznavchi studii : zb. nauk. pr. — Lutsk, 2010. — Vyp. 5. — S. 302–310.
23. Mezhdunarodnyye Dni Dzhazovoy Muzyki v Vinnitse-2006 [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://uajazz.com/2010/11/jazz-vinnitsa-200>. — Zagl. s ekrana.
24. O festivale Odessa JazzFest [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.jazzinodessa.com/about>. — Zagl. s ekrana.
25. Olendarov V. M. Vitchyzniani dzhaz ta problema styliu : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : 17.00.02 «Muzychne mystetstvo» / Olendarov Vadym Mykolaiovych ; Kyivska konservatoriia im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 1995. — 22 s.
26. Pershi lvivski litni dzhazovi dni [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: [http://uajazz.com/2011/06/alfa\\_jazz\\_fest\\_lviv\\_2011](http://uajazz.com/2011/06/alfa_jazz_fest_lviv_2011). — Nazva z ekrana.
27. Romanko V. I. Dzhaz u muzychnii kulturi Ukrainy: sotsiokulturna ta muzykoznavcha interpretatsii : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / Romanko Volodymyr Ivanovych; NMAU im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2001. — 20 s.
28. Ushapivskaya E. Dzhazovyye festivali kak kulturnyy fenomen Donetskogo kraia [Elektronnyy resurs] / E. Ushapivskaya. — Rezhim dostupa: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5921-dzhazovi-festivali-jak-kulturnij-fenomen-donetskogo-kraju.html>. — Zagl. s ekrana.
29. Festival «Dzhaz-fest — Podillya, 2011» zaproshue khmelnichan [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupu: <http://moyagazeta.com/news/a-5606.html>. — Nazva z ekrana.
30. Cherkaski dzhazovi dni-2013 [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://uajazz.com/2013/01/cherkasy-jazz-dni>. — Nazva z ekrana.

■ UDC 78.036.9.079(477)"20"

Li Shuai, postgraduate student of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### JAZZ IN THE CONTEMPORARY FESTIVAL SPACE OF UKRAINE

**The purpose of this article** is to study the specific nature and classification of modern Ukrainian jazz festivals.

**Research methodology.** In the process of working on the material the historical approach was applied, which gave the opportunity to clarify the specific nature of beginning of organization of jazz festivals in Ukraine in the 1990s-2000s. The narrative method was widely used during the determination of factors of classification of modern Ukrainian jazz festivals by their functional focus.

**Results.** The article describes the specific nature of presentation of jazz in the festival space of Ukraine of the early twenty-first century. The dynamics of beginning of organization of jazz festivals in Ukraine in the 1990s-2000s is determined. It is noted that the intensity of presentation of jazz in the festival space of Ukraine of the early twenty-first century is caused by the level of popularity of this genre in the professional musical environment and the popularity among the public. These factors form the basis of division of festival events into two groups. The first group consists of festivals, where jazz music in certain proportions is present as one of the most popular varieties of modern popular music. Pure jazz festivals can be divided according to their functional focus: events, the primary purpose of which is to represent a certain region by means of art; festivals and competitions; forums which promote integration of Ukrainian art into the global cultural space.

**Novelty.** The paper is the first attempt for analyzing the specific nature of formation of jazz festival movement in Ukraine in the 1990s-2000s and classifying jazz festivals in the contemporary national cultural space.

**The practical significance.** The paper may be of a particular interest to the specialists in education and performing, as well as in musical critique.

**Key words:** Ukraine, jazz, festival, jazzman, band.

*Надійшла до редколегії 11.05.2017 р.*

■ УДК 787.6:378.6

М. С. Березуцька, викладач кафедри народних інструментів, Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки, м. Дніпро

### ДІАЛЕКТИКА ЕВОЛЮЦІЇ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Розглянуто бандурне мистецтво як нерозривну сукупність діалектично взаємопов'язаних компонентів: музичного інструмента, репертуару й системи навчання виконавців. З'ясовано, що еволюційний розвиток бандурного мистецтва відбувається відповідно до трьох законів діалектики. Еволюційні зміни всіх компонентів зумовлюють якісне перетворення суті бандурного мистецтва загалом. Застосування законів діалектики під час аналізу еволюції бандурного мистецтва дозволяє прогнозувати його розвиток.

**Ключові слова:** бандурне мистецтво, діалектичний аналіз.

М. С. Березуцкая, преподаватель кафедры народных инструментов, Днепропетровская академия музыки имени М. Глинки, г. Днепр

### ДИАЛЕКТИКА ЭВОЛЮЦИИ БАНДУРНОГО ИСКУССТВА

Рассмотрено бандурное искусство как неразрывную совокупность диалектически взаимосвязанных компонентов: музыкального инструмента, репертуара и системы обучения исполнителей. Эволюционное развитие бандурного искусства происходит в полном соответствии с тремя законами диалектики. Накопление эволюционных изменений всех компонентов приводит к качественному преобразению сущности бандурного искусства в целом. Применение законов диалектики в процессе анализа эволюции бандурного искусства позволяет прогнозировать его дальнейшее развитие.

**Ключевые слова:** бандурное искусство, диалектический анализ.

М. S. Berezutska, teacher of the Department of Folk Instruments, M. Glinka Dnipropetrovsk Music Academy, Dnipro

### DIALECTICS OF BANDURA ART EVOLUTION

Bandura art is considered as an inseparable combination of dialectically interconnected components: a musical instrument, a repertoire and a training system for performers. The evolutionary development of bandura art results in full accordance with the three laws of dialectics. The accumulation of evolutionary changes of all components leads to a qualitative transformation of the essence of bandura art in general. The application of the laws of dialectics in the process of analyzing the evolution of bandura art makes it possible to predict its further development.

**Keywords:** bandura art, dialectic analysis.

**Постановка проблеми.** Національна музика тісно пов'язана з життям народу, тому є важливим компонентом національної



самосвідомості в структурі етнічної ідентичності. Серед усіх різновидів українського музичного мистецтва найхарактернішим і найлюбленішим народом є бандурне мистецтво як символ української нації. Виникнення та розвиток бандурного мистецтва досліджено в працях багатьох видатних українських науковців. Але закономірності еволюції бандурного мистецтва аналізували раніше тільки фрагментарно й лише стосовно окремих його складових: інструмента, бандурного вокалу, репертуару та виконавської техніки [7, 19]. Дослідження виконувалися із застосуванням історичних, музикознавчих та культурознавчих методів. Діалектичний метод аналізу ще жодного разу не використовувався для розкриття механізмів розвитку бандурного мистецтва, який водночас здатний відобразити сутність предмета дослідження й закономірності його розвитку. Відомі приклади успішного застосування діалектичного методу в музикознавстві: діалектичний аналіз творчості Л. Бетховена довів доцільність і застосовність законів філософії стосовно музики, дозволив визначити діалектичну сутність як самих творів композитора, так і еволюції його творчості [8].

**Мета статті** — вивчити сутність бандурного мистецтва й закономірності його еволюції за допомогою діалектики. Для досягнення мети проаналізовано доцільність трьох основних законів діалектики для еволюції бандурного мистецтва, від його виникнення до сучасності. Використано метод діалектичного аналізу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Хоча бандурне мистецтво сприймається як єдине, абсолютно цілісне й неподільне, таким воно може бути тільки за наявності характерних складових: музичний інструмент (бандура), певний репертуар, виконавець з професійною освітою. Відсутність або невідповідність хоча б одного з компонентів унеможлиблює образ бандурного мистецтва, який набуває діалектичності. Таким чином, існування бандурного мистецтва повністю відповідає закону єдності та боротьби протилежностей, який визначає існування всіх без винятку невід'ємних складових бандурного мистецтва. Сам інструмент, народний за походженням і національний за суттю, у процесі еволюції став академічним, не втративши ні першої, ні другої своєї якості. Навіть перші виконавці здобували професійну музичну освіту. Не менш діалектичним є й репертуар сучасних бандуристів, що містить як народні пісні, так і класичні твори. Найхарактернішою ознакою бандурного мистецтва є поєднання вокалу й інструменталу одним виконавцем, що дістало назву «співогра» [11]. Ансамблева «співогра» містить ще й дуалізм сольної та ансамблевої форм виконання. Однак тільки в монолітній єдності всі ці протилежності становлять бандурне мистецтво. Для аналізу дії

законів діалектики протягом усього періоду еволюції бандурного мистецтва було простежено взаємозв'язок та взаємовплив розвитку всіх його основних складових: інструмент, репертуар і система навчання.

Перші письмові згадки про кобзу, яка була попередницею бандури, датуються XIV ст. Спочатку інструмент мав 3–4 струни й використовувався виключно для акомпанементу до власного співу. Оскільки інструмент був простий в опануванні, на ньому грали не тільки кобзарі, котрі представляли професійну групу виконавців, а й козаки Запорізької Січі та прості люди [15]. За однією з найобґрунтованіших наукових теорій походження бандури, вона є модифікацією кобзи з додатковими струнами — т. зв. приструнками. Розквіт кобзарських цехів припадає на XVI ст. Не викликає сумнівів той факт, що простий інструмент не міг задовольняти потреби професійних виконавців: для повноцінного акомпанементу трьох струн було недостатньо. Таким чином, бандура виникла в результаті діалектичних протиріч двох нерозривно пов'язаних складових бандурного (на той момент — кобзарського) мистецтва: конструктивно простого «народного» інструмента і професійного репертуару. Так реалізувався закон боротьби та єдності протилежностей. Простежується реалізація і двох інших законів діалектики: перехід кількості в якість: унаслідок збільшення кількості струн на старому інструменті (кобза) виник якісно новий інструмент (бандура); закон заперечення заперечення: новий інструмент своїм виникненням та існуванням почав заперечувати старий. Після знищення Запорізької Січі за наказом імператриці Катерини II в 1775 р. кобзу-бандуру використовували лише сліпі кобзарі, і процес додавання струн суттєво прискорився [2].

Перший закон діалектики пояснює й виникнення освітньої системи кобзарів (бандуристів). Навіть поверхове ознайомлення із системою навчання в кобзарських цехах засвідчує її професійність. Приймали «в науку» після вимогливого професійного відбору: сліпий хлопчик повинен бути сміливим і мати музичний слух. Навчання у вчителя-панотця тривало не менше трьох років і завершувалося своєрідним іспитом — так званою «визвілкою» [13].

Професійний рівень виконавства бандуристів завжди зацікавлював знать, у зв'язку із чим польські королі, українські гетьмани й російські царі тримали при собі «двірських сліпців» [4]. На початку XVIII ст. попит царського двору на співочих та бандуристів настільки зріс, що для його задоволення в 1738 р. за царським наказом створено Глухівську музичну школу. У школі навчали гри на «<...> скрипицах, гусле і бандуре с тем, чтобы лучших из них посылают ко двору» [1, с. 614.]. З цієї ж метою підготовку музикантів здійснювали й Острозька, Києво-Могилянська академії, а також колеґіуми. За сучасними



критеріями освіти, здобуту в цих навчальних закладах, можна було б уважати вищою. До середини XVIII ст. повний курс навчання в колегіумах тривав у середньому 12 років. Вивчення музики з-поміж «семи вільних наук» передбачало хоровий спів, гру на музичних інструментах (флейті, сопілці, гобої, валторні, скрипці, козацьких трубах, цимбалах, бандурі та віолончелі), а також засвоєння музичної грамоти [20]. Так формувався прообраз академічної системи освіти бандурного мистецтва.

З точки зору діалектики причинно-наслідковий ланцюжок є таким: високий професійний рівень бандурного мистецтва, що зумовив його популярність не тільки в народі, але й серед вищого суспільства, призвів до діалектичного протиріччя з освітньою системою кобзарських цехів, яка не могла забезпечити підвищені запити правлячої еліти. Попит формувався цілком під впливом закону переходу кількості в якість: нова якість освітньої системи формувалася поступово, відповідно до цього закону. Нова якість академічної освітньої системи заперечувала стару (кобзарських цехів), також згідно із законом заперечення заперечення.

XIX ст. характеризувалося вираженою стагнацією розвитку кобзарства та бандурного мистецтва: у середині століття діяльність кобзарських цехів-братств практично припинена, як і існування Глухівської музичної школи й багатьох колегіумів, основні центри підготовки висококваліфікованих музикантів для царського двору перемістилися в Санкт-Петербург [12]. Застій у розвитку бандурного мистецтва багато в чому зумовлений протиріччям між академічною системою освіти та недосконалим інструментом. Збільшення кількості струн розширило можливості бандури, але інструмент залишався діатонічним. Бандури, які виготовляли майстри, були різної форми, мали різну кількість струн і різний стрій (залежно від голосу та індивідуальних особливостей виконавця) [21]. Навіть якщо б кобзарі й були зрячими, ансамблеве виконання на такому інструменті було б неможливим. Вирішити таке протиріччя можна лише в результаті кардинального вдосконалення конструкції бандури. Однак подальший розвиток бандурного мистецтва пов'язаний не з інструментальною складовою, а з репертуарною.

Майже чотири століття кобзарі накопичували та зберігали репертуар вокально-інструментальних творів, що відображають історію українського народу. Відповідно до закону переходу кількості в якість, процес накопичення репертуару зумовив те, що його соціальна значимість не обмежувалася бандурним мистецтвом. Передова українська інтелігенція першою усвідомила загальнонаціональну значущість репертуару кобзарів-бандуристів. Етнографічні дослідження

М. Лисенка, Ф. Колесси, О. Сластіона, Г. Хоткевича і С. Людкевича кінця XIX — початку XX ст. зумовили загальний інтерес до бандурного мистецтва, яке набуло нової якості (заперечення заперечення) і почало розглядатися як національний символ, зберігачем і носієм якого були кобзарі-бандуристи. Загальнонародний статус бандурного мистецтва призвів до діалектичного протиріччя з його належністю невеликій професійній групі сліпих кобзарів. Вирішити таке протиріччя можна завдяки загальнонаціональній популяризації бандурного виконавства, що неможливе без ансамблевої форми, яка водночас потребувала уніфікації бандури.

Належність бандурного мистецтва сліпим кобзарям створила ще одне істотне протиріччя, яке також можна вирішити за допомогою популяризації бандурного мистецтва «в народі». Багатоголосне (хорове) виконання завжди було характерним для українського народу [17]. Ще в другій половині XVIII ст. традиції хорового співу набули продовження у творчості представників української композиторської школи, засновником якої був А. Рачинський, а достойними її послідовниками — відомі композитори М. Бортнянський, Д. Березовський, М. Ведель [16]. До початку XX ст. і бандурне мистецтво, і хоровий спів стали загальноновизнаними символами етномузичної ідентичності українського народу. З долученням до бандурного репертуару хорових творів, кількісні зміни жанрового розмаїття репертуару трансформувалися в якісні й визначили створення ансамблевої форми бандурного мистецтва. Понад сто років (з кінця XVIII ст.) бандурне мистецтво розвивала вузька професійна група — сліпі кобзарі, котрі фізично не могли забезпечити ансамблевого виконання на професійному рівні. Усунути діалектичне протиріччя між сольною формою виконання кобзарів-бандуристів і загальнонаціональним значенням бандурного мистецтва можливо тільки реалізацією ансамблевої форми. З поширенням бандурного мистецтва «в народі» не тільки передова інтелігенція, а й українці не уявляли існування двох національних музичних явищ відокремлено. За сприяння активістів (Г. Хоткевича та В. Ємця) створювали гуртки бандурного мистецтва, де навчалися головним чином зрячі. Згодом гуртки трансформувалися в капели бандуристів. Сформовані до початку XX ст. традиційні для українців форми хорового виконання, а також хорова творчість композиторів М. Лисенка, Ф. Колесси, М. Леонтовича, К. Стеценка були «ввібрані» бандурним мистецтвом та істотно вплинули на формування його ансамблевої форми [5]. Кобзарське мистецтво водночас позначилося на формуванні співочої культури України [10].

На XII археологічному з'їзді в 1902 р. Г. Хоткевич створив ансамбль бандуристів (кобзарів), який мав неймовірний успіх [3]. З виникненням

ансамблевої форми вирішилося протиріччя між ментальною загально-національною й реальною вузькопрофесійною належністю бандурного мистецтва. Набуття бандурним мистецтвом нової якості й надання йому ансамблевої форми відбулося лише тоді, коли нова якість однієї з його складових (репертуар) призвела до діалектичного протиріччя з усіма іншими його компонентами (інструмент, система підготовки виконавців). Перший ансамблевий виступ розкрив суттєві недоліки існуючих інструментів, самих виконавців і системи їх навчання, що внеможливили колективне бандурне виконавство на професійному рівні. Виникло діалектичне протиріччя між новою (ансамблевою формою) бандурного мистецтва та його старим (кобзарським) змістом: якісний стан складових бандурного мистецтва (інструмент, репертуар, система навчання) не міг забезпечити повноцінного ансамблевого виконання. Саме це протиріччя зумовило потужний поштовх розвитку бандурного мистецтва загалом і кожного з його складових зокрема. Вирішити таке протиріччя можливо тільки докорінною модернізацією всіх компонентів бандурного мистецтва, якої можна досягти лише в результаті академізації. Остання передбачала уніфікацію інструмента, створення нової системи навчання й нового репертуару. Процес перетворення кожної складової бандурного мистецтва під час його академізації наочно демонструє їх тісні взаємозв'язки.

Зміни в конструкції бандури значно прискорилися на початку ХХ ст. Кожен з історично сформованих конструктивних типів бандури (харківський і київський) мав певні переваги та недоліки. Зусилля майстрів спрямовувалися на створення універсального інструмента, який би мав якості бандур обох типів. У середині ХХ ст. майстрові Іванові Скляру багато в чому вдалося реалізувати таке рішення на основі київської бандури: інструмент став уніфікованим, мав 65 струн, діапазон 4,5 октави, повноцінний хроматичний звукоряд, на якому можна вільно грати в усіх тональностях кварто-квінтового кола завдяки механізму перемикачів; дістав назву «київсько-харківська бандура», його почали виготовляти на Чернігівській фабриці музичних інструментів, і він набув повсюдного поширення [18].

Зміни в системі навчання бандуристів, які розпочалися після відкриття класу бандури в Музично-драматичній школі М. Лисенка в 1908 р., у Харківському музично-драматичному інституті в 1926 р., продовжилися в контексті формування академічних шкіл бандурного мистецтва в другій половині ХХ ст. спочатку в Києві та Львові, потім в Одесі й Харкові. Донині в Україні склалася трирівнева система безперервного професійного навчання бандуристів (школа-коледж-академія). Підготовку виконавців-бандуристів здійснюють у вищих навчальних закладах мистецького спрямування: приблизно на двох

десятьках кафедр народних інструментів в академіях та університетах, 33 музичних училищах (коледжах) і понад 800 музичних школах. Методичне забезпечення навчального процесу розпочалося з видання підручників гри на бандурі Г. Хоткевича в 1909 р., М. Домонтовича й В. Шевченка в 1913 р. [22]. Оскільки конструкція інструмента зазнала суттєвих змін в наступному десятилітті, перші підручники багато в чому втратили актуальність. Подальше вдосконалення методичної бази також залежало від конструкції інструмента. Тільки після повсюдного поширення бандури конструкції І. Скляра в 1960 рр. ХХ ст. протиріччя між конструкцією інструмента й системою навчання виконавців (зокрема методичне забезпечення) було усунено. Нині надруковано десятки підручників, нотних видань, репертуарних збірок.

Репертуарна складова бандурного мистецтва під час академізації також розвивалася залежно від конструкції інструмента. Створення оригінальних творів і численних перекладень для бандури мало на меті максимальне розкриття виконавських можливостей інструмента [9]. Репертуар бандуристів поповнився перекладеннями й транскрипціями творів композиторів-класиків, оригінальним репертуаром, сучасними обробками дум, історичних пісень, а також новими творами епічного жанру [6]. Розвиток ансамблевої форми бандурного виконавства, який був однією з основних причин реконструкції інструмента, суттєво вплинув на формування бандурного репертуару та сприяв створенню значної кількості творів для колективного виконання. Можливості інструмента почали широко використовувати не тільки капели бандуристів, а й змішані камерні ансамблі, а також оркестри народних інструментів [14].

Кількісні зміни, які відбулися в освітній і репертуарній складових бандурного мистецтва, призвели до діалектичного протиріччя з обмеженими технічно-виконавськими характеристиками інструмента, що ускладнюють виконання колосального розмаїття творів різних напрямів, стилів і жанрів світової музичної культури. Усунути таке протиріччя можливо лише реконструювавши інструмент. Таким чином, найближче майбутнє бандурного мистецтва пов'язане з бандурою нової конструкції, яка допоможе реалізувати десятипальцевий спосіб гри.

**Висновки.** Ретроспективний аналіз еволюції бандурного мистецтва дозволив дійти певних висновків.

1. Сутність бандурного мистецтва — нерозривна сукупність діалектично взаємопов'язаних компонентів: музичного інструмента, репертуару, системи навчання виконавців.

2. Еволюційний розвиток бандурного мистецтва відбувався й відбувається відповідно до трьох законів діалектики. Виникаючі на тлі

історичних процесів прогресивні зміни кожного з компонентів бандурного мистецтва зумовили необхідність розвитку інших для усунення невідповідності. Якісне перетворення кожного з компонентів бандурного мистецтва відбувалося та відбувається згідно із законом переходу кількості в якість: кількісне накопичення змін характеристик будь-якої складової має на меті його якісне перетворення. Нова якість складової бандурного мистецтва, заперечуючи свою стару форму, суперечить іншим компонентам і вможливає їх перетворення. Нова форма бандурного мистецтва заперечує стару. Так, сучасне бандурне мистецтво з його академічною освітою й сучасним репертуаром заперечує бандурне мистецтво епохи кобзарських цехів, однак є його наступником.

3. Багатокомпонентність суті бандурного мистецтва й діалектичні протиріччя між складовими визначають безперервність, циклічність, хвилеподібність і нескінченність його еволюційного розвитку.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом закономірностей взаємодії складових кожного з компонентів бандурного мистецтва. Також актуальні дослідження взаємодії бандурного мистецтва з іншими видами музичного мистецтва.

#### Список використаних джерел

1. 7656. Именной указ от 14 сентября // Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. — Собрание 1-е : в 45 т. — СПб. : Второе отд. Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1830. — Т. 10: 1737–1739. — С. 614.
2. Біліченко В. П. Розвиток музичної освіти в Україні у період козацької доби (гетьманщини) / В. П. Біліченко // Людинознавчі студії: зб. наук. пр. — 2015. — С. 34–41.
3. Бобечко О. Ю. Становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації / О. Ю. Бобечко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — 2014. — № 2. — С. 76–82.
4. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект) / О. Ю. Бойко // Педагогіка та психологія. — 2013. — № 44. — С. 118–125.
5. Вишневіська С. В. Особливості традиційних форм хорового виконавства та їх вплив на бандурне мистецтво / С. В. Вишневіська // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — 2014. — Вип. 1. — С. 150–157.
6. Дуда Л. И. Эпические жанры бандурного репертуара: традиция и трансформация / Л. И. Дуда // Питанні мистецтвазнавства, етнології і фальклористики. — 2016. — Вип. 20. — С. 489–494.

7. Дутчак В. Г. Современная конструкция бандуры: опыт Украины и украинской диаспоры / В. Г. Дутчак // Питанні мистецтвазнавства, етнології і фальклористики. — 2016. — Вип. 20. — С. 500–506.
8. Консон Г. Р. Метод диалектического анализа Л. Мазеля (на примере исследования бетховенского творчества) / Г. Р. Консон // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. — 2009. — № 3. — С. 221–227.
9. Лісняк І. М. Композиторська творчість для бандури межі ХХ–ХХІ ст.: стильовий аспект / І. М. Лісняк // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2014. — № 2. — С. 251–255.
10. Маслова Ю. В. Кобзарські школи у формуванні вокальної культури України / Ю. В. Маслова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.; вип. XXXVII. — 2016. — С. 155–161.
11. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. В. Морозевич ; ОДМА ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2003. — 16 с.
12. Назаренко М. П. Розвиток професійної музичної освіти в Україні (XVIII–XIX ст.) / М. П. Назаренко // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки. — 2012. — № 107 (2). — С. 28–38.
13. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва на Україні / А. Ф. Омельченко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — 2013. — № 101. — С. 146–161.
14. Павленко Л. О. Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва ХХ–ХХІ ст. / Л. О. Павленко // Культура України. — 2016. — Вип. 54. — С. 49–54.
15. Петрик В. В. Взаимодействие казачества и кобзарства в контексте украинской культуры / В. В. Петрик // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 2 (64). — С. 146–149.
16. Росіцька О. М. Становлення та розвиток хорової культури в Україні / О. М. Росіцька, І. М. Харитон // Наука, освіта, суспільство очима молодих: Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції студентів та молодих науковців. Ч. 2. Природничо-математичний, суспільно-гуманітарний та економічний напрями. — Рівне : РВВ РДГУ. — 2015. — С. 150–152.
17. Синкевич Н. Т. Сакральний компонент архетиповості українського хорового мистецтва / Н. Т. Синкевич // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. — 2013. — № 13. — С. 16–23.
18. Скляр І. М. Київсько-харківська бандура / І. М. Скляр. — Київ : Муз. Україна, 1971. — 215 с.
19. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. О. Слюсаренко ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2016. — 20 с.

20. Ткаченко О. М. Мистецька освіта в колегіумах Лівобережної України (XVIII — початок XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. педагогічних наук: 13.00.01 / О. М. Ткаченко ; Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди. — Переяслав-Хмельницький, 2015. — 24 с.
21. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. 2-а ред. / Г. М. Хоткевич. — Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. — 512 с.
22. Шевченко О. А. Перші друковані Школи гри для бандури в електронному каталозі відділу формування музичного фонду / О. А. Шевченко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. — 2013. — № 19 (1). — С. 269–273.

### References

1. 7656. Imennyy ukaz ot 14 sentyabrya // Polnoye sobraniye zakonov Rossiyskoy imperii s 1649 goda. — Sobraniye 1-e : v 45 t. — SPb : Vtoroye otd. Sobstvennoy Ego Imperatorskogo Velichestva kantselyarii, 1830. — T. 10: 1737–1739. — S. 614.
2. Bilichenko V. P. Rozvytok muzychnoi osvity v Ukraini u period kozatskoi doby (hetmanshchyny) / V. P. Bilichenko // Liudynoznavchi studii: zb. nauk. pr. — 2015. — S. 34–41.
3. Bobechko O. Yu. Stanovlennia profesiinoi bandurnoi osvity v konteksti yii feminizatsii / O. Yu. Bobechko // Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo. — 2014. — № 2. — S. 76–82.
4. Boiko O. Yu. Bandura yak zasib natsionalnogo vykhovannia ukrainskoi molodi (istorychnyi aspekt) / O. Yu. Boiko // Pedahohika ta psykholohiia. — 2013. — № 44. — S. 118–125.
5. Vyshnevska S. V. Osoblyvosti tradytsiinykh form khorovoho vykonavstva ta yikh vplyv na bandurne mystetstvo / S. V. Vyshnevska // Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo. — 2014. — Vyp. 1. — S. 150–157.
6. Duda L. I. Epicheskiye zhanry bandurnogo repertuara: traditsiya i transformatsiya / L. I. Duda // Pytanni mastatstvaznaïstva. etnologii i falklarystyki. — 2016. — Vyp. 20. — S. 489–494.
7. Dutchak V. G. Sovremennaya konstruktsiya bandury: opyt Ukrainy i ukrainskoy diaspory / V. G. Dutchak // Pytanni mastatstvaznaïstva. etnologii i falklarystyki. — 2016. — Vyp. 20. — S. 500–506.
8. Konson G. R. Metod dialekticheskogo analiza L. Mazelya (na primere issledovaniya betkhovenskogo tvorchestva) / G. R. Konson // Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova. — 2009. — № 3. — S. 221–227.
9. Lisniak I. M. Kompozytorska tvorchist dlia bandury mezhi XX–XXI st.: stylovyy aspekt / I. M. Lisniak // Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. — 2014. — № 2. — S. 251–255.
10. Maslova Yu. V. Kobzarski shkoly u formuvanni vokalnoi kultury Ukrainy / Yu. V. Maslova // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. pr.; vyp. XXXVII. — 2016. — S. 155–161.

11. Morozevych N. V. Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 / N. V. Morozevych ; ODMA im. A. V. Nezhdanovoi. — Odesa, 2003. — 16 s.
12. Nazarenko M. P. Rozvytok profesiinoi muzychnoi osvity v Ukraini (XVIII–XIX st.) / M. P. Nazarenko // Naukovi zapysky Kirovohradskoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu im. V. Vynnychenka. Serii: Pedahohichni nauky. — 2012. — № 107 (2). — S. 28–38.
13. Omelchenko A. F. Rozvytok kobzarskoho mystetstva na Ukraini / A. F. Omelchenko // Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. — 2013. — № 101. — S. 146–161.
14. Pavlenko L. O. Vplyv ansamblevoho vykonavstva na rozvytok bandurnoho mystetstva XX–XXI st. / L. O. Pavlenko // Kultura Ukrainy. — 2016. — Vyp. 54. — S. 49–54.
15. Petrik V. V. Vzaimodeystviye kazachestva i kobzarstva v kontekste ukrainskoy kultury / V. V. Petrik // Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskyye i yuridicheskyye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki. — 2016. — № 2 (64). — S. 146–149.
16. Rositska O. M. Stanovlennia ta rozvytok khorovoi kultury v Ukraini / O. M. Rositska, I. M. Kharyton // Nauka, osvita, suspilstvo ochyma molodykh: Materialy VIII Mizhnarodnoi naukovy-praktychnoi konferentsii studentiv ta molodykh naukovtsiv. Ch. 2. Pryrodnycho-matematychnyi, suspilno-humanitarnyi ta ekonomichnyi napriamy. — Rivne : RVV RDHU. — 2015. — S. 150–152.
17. Synkevych N. T. Sakralnyi komponent arkhetyповosti ukrainskoho khorovoho mystetstva / N. T. Synkevych // Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznavstvo. — 2013. — № 13. — S. 16–23.
18. Skliar I. M. Kyivsko-kharkivska bandura / I. M. Skliar. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1971. — 215 s.
19. Sliusarenko T. O. Bandurne vykonavstvo yak yavyshe natsionalnoi ukrainskoi kultury : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 / T. O. Sliusarenko ; Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2016. — 20 s.
20. Tkachenko O. M. Mystetska osvita v kolehiumakh Livoberezhnoi Ukrainy (XVIII — pochatok XIX st.) : avtoref. dys. ... kand. pedahohichnykh nauk: 13.00.01 / O. M. Tkachenko ; Pereiaslav-Khmelnytskyi derzh. ped. un-t im. Hryhoriia Skovorody. — Pereiaslav-Khmelnytskyi, 2015. — 24 s.
21. Khotkevych H. M. Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. 2-а ред. / H. M. Khotkevych. — Kharkiv : Vydavets Savchuk O. O., 2012. — 512 s.
22. Shevchenko O. A. Pershi drukovani shkoly hry dlia bandury v elektronnomu katalogi viddilu formuvannia muzychnoho fondu / O. A. Shevchenko // Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. — 2013. — № 19 (1). — S. 269–273.



■ UDC 787.6:378.6

**Berezutska M. S.**, teacher of the Department of Folk Instruments, M. Glinka Dnipropetrovsk Music Academy, Dnipro  
*berezuf@yandex.ua*  
*orcid.org/0000-0002-5511-2195*

### DIALECTICS OF BANDURA ART EVOLUTION

**The aim of this paper** is to study the logic of bandura art evolution by means of dialectic principles.

**Research methodology** is based on the dialectic analysis.

**Results.** Bandura art is considered as an inseparable combination of dialectically interconnected components: a musical instrument, a repertoire and a training system for performers. The evolutionary development of bandura art results in full accordance with the three laws of dialectics. Each of bandura art components that arise alongside the historic processes makes dialectic contradictions with the other parts that involve their evolution. The qualitative transformation of bandura art component takes place in strict accordance with the law of transition quality to quantity. The qualitatively transformed part of bandura art, denying its old form, conflicts with the other parts and starts their transformation process. The accumulation of evolutionary changes of all components leads to a qualitative transformation of the essence of bandura art in general. The new quality of bandura art denies the old one: the new brand of bandura art with its academic education and repertory denies the art of kobza playing culture. The complexity of bandura art and dialectic contradictions between its parts defines continuity, circularity, waviness and infinitude of its evolution development.

**Novelty.** An attempt is made at defining the dialectic analysis of bandura art and its evolution principles.

**The practical significance.** The application of the laws of dialectics in the process of analyzing the evolution of bandura art makes it possible to predict its further development.

**Keywords:** bandura art, dialectic analysis.

*Надійшла до редколегії 28.04.2017 р.*

■ УДК 783.2:271.2]:27-283.3

**В. В. Воскобойнікова**, викладач, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХРИСТІЯНСЬКОЇ СИМВОЛІКИ В ЛІТУРГІЧНИХ ЖАНРАХ ПРАВОСЛАВНОЇ МУЗИКИ

Розглянуто символіку християнського віровчення та його втілення в літургичних жанрах православної музики. Розкрито основні поняття догматичного богослов'я, а також сакральний зміст богослужбових дій та піснеспівів. Здійснено спробу структурувати модель добового кола богослужінь з одночасним визначенням його кульмінаційних вершин, принципів розвитку та смислового навантаження кожної частини. Виокремлено особливу роль літургичних піснеспівів як символу духовного ренесансу особистості й переходу від старозавітного світосприйняття до Божественного просвітлення Нового Заповіту.

**Ключові слова:** символ, добове коло богослужінь, літургичні жанри, богослужбові піснеспіви.

**В. В. Воскобойникова**, преподаватель, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХРИСТИАНСКОЙ СИМВОЛИКИ В ЛИТУРГИЧЕСКИХ ЖАНРАХ ПРАВОСЛАВНОЙ МУЗЫКИ

Рассматриваются символика христианского вероучения и его воплощение в литургических жанрах православной музыки. Раскрываются основные понятия догматического богословия, а также сакральные смысл богослужбных действий и песнопений. Осуществляется попытка структурировать модель суточного круга богослужений с одновременным определением его кульминационных вершин, принципов развития и смысловой нагрузки каждого элемента. Выделяется особая роль литургических песнопений как символа духовного ренессанса человека и перехода от ветхозаветного мироощущения к Божественному просветлению Нового Завета.

**Ключевые слова:** символ, суточный круг богослужений, литургические жанры, богослужбные песнопения.

**V. V. Voskoboinikova**, lecturer, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### THE INTERPRETATION OF THE CHRISTIAN SYMBOLICS IN LITURGICAL GENRES OF THE ORTHODOX MUSIC

The article presents an analysis of Christian symbols in the genres of Orthodox liturgical music. It reveals the basic concepts and dogmas of theology, the sacred meaning of liturgical actions and singing. The author makes an attempt to structure the model of the daily circle of services



and determine the emotional tops, the basic development principles, the semantic load of each part. The article highlights the special role of liturgical hymns as a symbol of the spiritual renaissance of a man and the transition from the Old Testament attitude to the Divine enlightenment of the New Testament.

**Key words:** symbol, daily circle of worships, liturgical genres, liturgical hymn.

**Постановка проблеми.** Історично склалося так, що багате духовно-музичне надбання минулого, забуте й зникле з історії, нині набуло актуальності. Осмислити минулу епоху для продовження традицій церковно-храмового мистецтва рівною мірою мали всі композитори, виконавці, музикознавці, котрі вважали своєю метою відродження величезного культурного пласта вітчизняної духовної спадщини.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідженню літургічних жанрів православної музики присвячено багато наукових праць, які можна поділити на три основні групи. Перші джерела — це розвідки з богослов'я та літургіки (І. Дмитревський, А. Голубцов, М. Скабалланович, І. Карабінов, О. Шмеман та ін.). Іншу групу становлять дослідження, що висвітлюють проблеми богослужбового співу та його відповідності церковному Уставу, а також загальні питання духовно-музичної православної культури (В. Ундольський, І. Сахаров, В. Металлов, І. Гарднер, А. Кандинський, Т. Владишевська, Н. Гуляницька, С. Зверева, Н. Денісов, Н. Плотнікова та ін.). Третя група — це наукові праці, у яких висвітлено загальномузичні питання жанру, форми, стилю тощо (Б. Асаф'єв, В. Цуккерман, А. Сохор, І. Способін, Л. Мазель, В. Холопова, В. Медушевський та ін.).

**Мета статті** — розглянути літургічні жанри православної музики в контексті розкриття символічності богослужбових дій та піснеспівів, проаналізувати символіку християнського віровчення, яке відображається у Всеношній та Літургії православного зразка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Серед численних жанрів духовної музики в сучасній композиторській і виконавській практиці особливе місце посідають циклічні, складні (згідно з О. Соколовим), крупні (згідно з Н. Гуляницькою) літургічні жанри — Всеношна й Літургія, які входять у добове коло богослужінь.

Власне богослужбові кола — це певна послідовність богослужінь і молитов, що повторюється. Добове коло, тобто послідовність богослужінь одного дня, розпочинається ввечері (за прикладом пророка Мойсея, котрий, описуючи сотворіння Богом світу, починає «день» з вечора) та складається з таких частин: дев'ятий Час, на якому згадується смерть Ісуса Христа на хресті; вечірня, що символізує подяку Богові за прожитий день; повечір'я, яке складається з багатьох

молитов, у яких віряни просять у Бога відпущення гріхів та спокою душі й тілу в нічний час; полуношна, яка справляється опівночі як нагадування про нічну молитву Ісуса Христа в Гефсиманському саду; утрєня, що символізує подяку Богові за минулу ніч; перший Час — освячує молитвою день; третій Час, коли згадується сходження Святого Духа на апостолів; шостий Час — згадують розп'яття Ісуса Христа, Літургія, яка є найголовнішою, центральною частиною богослужіння, на ній згадується все земне життя Спасителя та здійснюється Таїнство святого Причастя, установлене Самим Спасителем на Таємній вечері.

Усі ці служби в давніх монастирях відбувалися окремо, у відповідний час. У подальшому, для зручності вірян, їх об'єднали. Напередодні великих свят та Неділі відбувається Богослужіння, коли поєднуються дев'ятий Час, вечірня, утрєня й перший Час. Таке Богослужіння називається Всеношним бдінням (Всеношна): у давніх християн воно тривало всю ніч. Слово «бдіння» в буквальному сенсі означає «неспання».

Всеношна — це богослужіння, що складається з трьох незмінних частин, пов'язаних у певній послідовності. Окремі піснеспіви служби поєднані в так звані малі цикли: велику вечерню з літєю, утрєню та перший Час.

Як відомо, історія Літургії як богослужіння починається ще з часів Таємної Вечері, коли сам Христос перший раз причастив своїх учнів, показавши їм безкровну жертву (таїнство Євхаристії). «И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: приимите, ядите: сие есть Тело Мое <...>» (Мф. 26:26-28).

Розглянемо структуру Літургічного дня в православної традиції детальніше.

Короткий устав Часів становить початковий заклик до молитви «Приидите, поклонимся», читання трьох псалмів (своїх для кожного часу), «Слава и Ныне», триразове «Господи, помилуй», молитва кожного з часів, Трисвяте й «Отче наш», «Господи, помилуй» 40 разів і завершальні молитви («Честнейшую херувим» та «Взбранной Воеводе»).

Структура Вечірні багатоскладова. Розпочинається служба закликом до молитви та співом священиками у вітварі вхідного вірша «Приидите, поклонимся». Під час 103 псалма «Благослови, душе моя, Господа», що співає хор, священик кадить вітвар і храм. Після співу цього псалма закриваються Царські врата, символізуючи закриття Воріт Раю після здійснення прабатьками первородного гріха. Втративши спілкування з Богом, Адам і Єва зазнали хвороб і страждань. Каяття й молитва про допомогу супроводжували труднощі та скорботи їх земного життя. І подібно до них, Церква молить Бога про

прощення — вимовляється Велика Єктенія — одна з важливих складових служби — прохання про мир, благополуччя, близьких і правителів. Вони обрамляють такі піснеспіви, як «Блажен муж» і «Сподоби, Господи». Вхід священників з кадилом на амвон під час співу «Свете Тихий» символізує сходження на землю Сина Божого для порятунку людей. Центральним моментом Вечірні є Літія — особливе моління про благо у світі. Під час її чинопослідування священники та служителі стоять у притворі храму, позаду пастви, знаменуючи смиренність перед Богом. Ніби зображуючи Адама, вигнаного з Раю, або блудного сина, котрий пішов від батька на чужину, вони виходять з вівтаря і встають для молитви в притворі, в образі смирення митаря. Спів різних стихир виконує догматичну функцію, розкриває зміст свята або дня. Пісня Симеона «Ныне отпускаеши» завершує цикл Вечірні.

Загальна богословська думка Вечірні — порятунок людства в Старому Заповіті, за допомогою віри в грядущого Месію. Структурно-семантичний інваріант Вечірні є основою глибинного «сценарію» всього циклу Всеношної. Але цей «сценарій» парадоксальний, тому що в ньому поєднуються події Старого та Нового Заповіту як нового сценарного пласта, що є смисловою основою Утрени.

На перший погляд, у структурі Вечірні можна знайти безліч моментів зсуву часу, простору, інверсій і перестановок, які складно підпорядкувати логіці лінійного розвитку, звичного перебігу подій у часі. Але, проаналізувавши її структуру, можна знайти ключові ознаки, які визначають логіку послідовності служби. Це 103 псалом «Благослови, душе моя, Господа», «Свете Тихий» і «Сподоби, Господи». Тексти цих піснеспівів прославляють три Особи Святої Трійці — Бога-Отця (103 псалом), Бога-Сина («Свете Тихий») і Триєдиного Бога («Сподоби, Господи»). Причому славослів'я позначене різними інтонаціями та емоціями: у 103 псалмі проявляються радість творіння, краса світу, гармонія Бога й людини; «Свете Тихий» фіксує новий модус — таємничість і містеріальність ситуації Боговтілення, Благовіщення; «Сподоби, Господи» — молитва про дарування безгрішного вечора. Таким чином, можна стверджувати, що основою Вечірні є символічна структура, яка відображає догмат троїстості.

Утренья розпочинається «Малим Славослів'ям» і читанням «Шестопсалмія» — Благовістя про народження Спасителя. Єктенії, що пронизують цю частину добового кола, за своїм змістом не відрізняються від прохань на Вечірні. Однією з урочистих частин служби став Поліелей, під час якого хор співає три піснеспіви: «Хвалите имя Господне», «Ангельский собор» і «Воскресение Христова видевши». Після миропомазання пастви, яке завершує Поліелей, починається

канон, який складається з дев'яти пісень. У цьому священному поетичному творі прославляється свято або йдеться про життя святого. Завершується Утренья вигуком «Слава Тебе, показавшему нам Свет!» і співом «Великого Славословия».

Повторне відтворення ситуації Благовіщення в піснеспіві «Величит душа моя Господа» на Утреній можна сприймати як дублююче повторення ситуації «Богородице, Дево, радуйся» з Вечірні. Однак новий смисловий акцент полягає не тільки в благоговійному вшануванні Богородиці — Матері та Заступниці, як у Вечірні, а й надає їй сприйняттю зовсім іншого контексту. Ось що зазначено стосовного цього в статті серпневої мінеї в день віддання свята Успіння Богородиці: «Православное учение о тайне Воплощения указывает на более соответствующие самой природе Материнства и Сыновства отношения между Девой Марией и Спасителем, отношения взаимосвязи и взаимопроникновения. От Богоматери воспринял Бог-Слово плоть, стал причастен людям <...>. Богоматерь через Него приобщалась и Его Премудрости <...>. И очевидно, что Богоматерь в самом акте Своего Материнства причастившаяся Единородной Премудрости, также является носителем высокой имени «София», но не по природе, а по причастности» [5, с. 222].

Слід зазначити, що в завершенні Всеношної, зокрема в молитвах Першого Часу, міститься ще один момент славослів'я Диви Марії як «Взбранной воеводи», ватажка небесних воїнств. Цикл Всеношної завершується саме софійним модусом, який доповнюється новим значенням — обоженної людини (Царство Боже всередині людини). Як стверджує С. Аверинцев, «если Христос — богочеловек "по естеству", то каждый христианин потенциально есть богочеловек "по благодати", и первая в этом ряду — Дева Мария, в лице которой человеческая природа вместе с наиболее телесными своими аспектами "возносится превыше бестелесной духовности ангелов"» [1, с. 78]. Цей символ розмикає службу, готуючи сенс Літургії — Спасіння людства й обоження в момент причастя кожної людини.

Різні типи темпоральності служб Вечірні та Утрени сприяють формуванню метаконтексту обряду, у якому час має властивість прискорюватися й уповільнюватися, а простір — переходити з одного виміру в інший. Наприклад, у 103 псалмі Вечірні йдеться про створення Світу, нескінченні простори Раю та красу поки ще безгрішної Землі, а в «Богородице, Дево» відображена таємниця Боговтілення, яка наближає земний час до нової межі, нової ери. Простір при цьому стрімко звужується: від розлитого в небі, горах, землі й морських глибинах Бога (103 псалом) — до Дівочої утроби, що містить в собі Спасителя, котрого в Різдваному піснеспіві називають «Невмістимий

Христос». Час у Вечірні, таким чином, прискорюється та наближається до певного, точно зафіксованого й історичного. Підтвердженням цього є піснеспів Симеона-Богоприємця «Ныне отпускаеши». Таким чином, наприкінці Вечірні змінюється тип темпоральності, він стає історично конкретним і локальним.

Новозавітний час починається подіями, що зумовлюють Спокутну Жертву та Друге пришестя Спасителя. Три основні піснеспіви Поліелею — «Хвалите имя Господне», «Благословен еси, Господи» і «Воскресная песнь» — утворюють центральну частину Утрени. Цікаво, що самі тексти містять вказівки на конкретне місце й час, наприклад, такі слова з гімну «Хвалите имя Господне»: «Благословен Господь от Сиона, живый во Иерусалиме <...>» або в тропарях на Непорочних: «Зело рано мирносицы течаху ко гробу Твоему рыдающия <...>». Це свідчить про конкретний історичний час та конкретні події, що відбувалися біля Гробниці Господа.

Відсутність причинно-наслідкових зв'язків, дискретності й лінійності не є фактором, що руйнує архітектоніку служби. Навпаки, відчуття кругообігу світового Вселенського часу, у якому життя з волі Божої важливіше, ніж час і простір у їх земному вимірі, континуальність та циклічність служби є відображенням надісторичності релігійного часу, адже повний богослужбовий цикл не обмежується Всеношною, він завершується Літургією, кульмінація якої — Євхаристичний канон.

Літургія, як зазначено вище, завершує добове коло та є його матеріальною вершиною. Вона ділиться на три частини, відповідно до прообразів Отця, Сина й Духа: проскомідію (від грец. «приношення»), Літургію оголошених і Літургію вірних.

Проскомідія — один з важливих етапів Літургії, під час якої відбувається приготування хліба й вина для здійснення таїнства Євхаристії. Ця частина служби позначена символікою народження, смерті, жертви. Здійснюється Проскомідія біля вівтаря на спеціальному столі — жертovníку. П'ять проскур і вино готують для перетворення їх потім на Тіло і Кров Христові. Священні сосуди — Дискос, Копіє, Лжиця і Звіздиця — символізують Небо (дискос), на яке покладається Агнець як Владика Неба, Спис (Копіє), яким був прободений розп'ятий Христос, Кліщі (Лжиця), якими Серафим узяв розпечене вугілля й торкнувся ними вуст пророка Ісаї, а також тростину з губкою, насиченою оцтом. Звіздиця означає Віфлеємську зірку та Плащаницю. Сам жертovníк на Проскомідії символізує печеру та ясла, де народився Христос. Таким чином, Народження Христа таємниче поєднується в цей момент з Його розп'яттям на Голгофі, Смертю й Воскресінням. Стрімке стиснення часу та простору, ускладнення

символіки наділенням відразу декількома смислами однієї й тієї самої речі робить Проскомідію не просто функцією приготування утварі для здійснення Таїнства, але своєрідною прелюдією, у якій показані всі основні теми Літургії.

Літургію оголошених відкриває кадіння всього храму, що починається від престолу й до нього повертається — як свідчення того, що початок і кінець усіх благ є Бог, котрий перебуває на престолі. Велика Єктенія в цей момент виконує роль Інтроїта, який закликає вірян до спільної молитви. Після вигуку починається спів літургійних антифонів, що поділяються малими єктеніями на три частини — на честь Святої Трійці. Слова перших двох антифонів («Благослови, душе моя, Господа» і «Хвали, душе моя, Господа») готують тих, хто молиться, до сприйняття піднесеного церковного вчення про Втілення Бога Слова, яке викладено в тропарі «Единородный Сыне». У цьому гімні виражена повнота піклування Бога про порятунок людського роду через пришестя у світ Сина, що передбачили старозавітні пророки, Втілення Його від Пресвятої Богородиці, розкривається таємниця порятунку людини Хресною смертю Спасителя. Усі пророцтва про Христа в молитвах Вечірні та Утрени («Блажен муж», «Свете Тихий», вірші канону) втілюються саме на Літургії. Третій антифон («Блаженны») веде людину до блаженства й досконалості духовного життя шляхом дев'яти Христових заповідей. Малий вхід священства на амвон та винесення Євангелія в цей момент — символ виходу Спасителя на проповідь.

Спів тропарів, прокимнів, алілуаріїв, читання Апостола та Євангелія — кульмінація Літургії оголошених. Саме ця частина служби дозволяє нехрещеним людям (оголошеним) стояти в основній частині храму і слухати слова християнського канону. Можливо, тому впродовж першої частини Літургії простежується догматичний характер вчення про Христа.

Літургія вірних — таємнича частина служби, у якій найзначущими є Великий вхід і Євхаристія. Великий вхід супроводжується співом Херувимської пісні, що обрамляє його з обох сторін. Здійснюючи його, священники несуть Святі Дари — чашу з вином і дискос з Агнцем. На відміну від Малого входу, Вхід зі Святими Дарами таємничий та важливий: Дари переносяться на Престол для принесення їх у жертву Богові й зображують Самого Господа Ісуса Христа, котрий вирушає на вільні страждання та смерть за гріхи людей, тому під час соборного служіння виносять ще хрест, спис і лжицю, що нагадують знаряддя страждання та смерть Спасителя. Амвон знаменує в цей час Голгофу, храм — увесь світ, за який приніс Себе в жертву Христос. Віряни уподібнюються ангельським Силам, ніби перетворюючись на

херувимів, що споглядають Божественну таємницю. Чашу й дискос вносять до вітара та ставлять на антимінс як символ зняття тіла Спасителя з хреста й покладення Його до гробу. Царські врата й завіса закриваються, як був закритий вхід до гробниці Христа. Великим покровом, як чистою плащаницею, покриваються чаша та дискос, малі покрови символізують плат, який покривав голову Спасителя під час поховання.

Великий вхід — це й пророцтво про Друге Пришестя, коли хор співає молитву «Яко да Царя», вказуючи на стародавній звичай військового тріумфу урочисто піднімати свого полководця на щиті, який покладений на держакі копій. У церковному значенні зображується величний вхід Сина Божого, що супроводжується воїнствами Небесних Сил. Завершується спів на Великому Вході прохальною екстеною.

Під час співу Символу віри священник у вітарі підносить і опускає великий покровець (який інакше зветься повітрям) над Святими Дарами, як символ віання Духа.

Євхаристичний канон — найважливіша, найзворушливіша, найстрашніша частина Божественної Літургії. Він наповнений складнішою символікою, порівняно з попередніми частинами служби. «Милость мира, жертву хваления» — ці слова означають, що євхаристична жертва є виявленням найбільшого милосердя Бога до людей, плодом примирення з Ним через Христа, що Благодать Святого Духа посилає від Престолу Трійці вищі духовні дари. Проголошення «Победную песнь поюще, вопиюще, взывающе, глаголюще» знаменує чотирьох таємничих істот — орла, тільця, лева й людину, які славословлять Бога. «Поющий» у молитві — це Орел, «вопиющий» — Телець, «взывающий» — Лев, «глаголющий» — людина, Господь іменується Саваофом, тобто Владикою Сил і Небесних воїнств. У цей найвищий момент Літургії поєднуються минуле, сьогодення й майбутнє: події, які здійснилися (Хрест, Воскресіння, Вознесіння), що здійснюються зараз (Сидіння Христа «одесную» Отця) і мають відбутися (Друге Пришестя).

Під час вигуку «Твоя от Твоих Тебе приносяще от всех и за вся» священник здійснює руки вгору, а диякон творить хресне знамення, цілує престол, кланяється священникові й бере правою рукою дискос, а лівою рукою потир і підносить їх над престолом, при цьому права рука хрестоподібно лежить на лівій. Цей древній чин приношення знаменує піднесення Христа на Хрест. Співом «Достойно есть» прославляється Богородиця, котру вважають вищою від святих і ангельських чинів. Її материнське заступництво перед Богом за людський рід настільки потужне, що Вона шанується не просто як Помічниця в нашому спасінні, а як Заступниця перед Сином.

На Євхаристії — перед появою Спасителя народу у Святих Тайнах, перед причастям Тіла та Крові — молитва до Отця Небесного («Отче наш») має особливе значення. У євангельській притчі блудний син повернувся до батька з каяттям і смиренням, і батько, радіючи його поверненню, влаштував бенкет. Так і Бог скликає всіх вірян на Євхаристію, під час якої вони позбавляються гріха й отримують любов. Спів молитви до Отця Небесного — це прохання удостоїти вірян причастя Хліба насущного, тобто Тіла та Крові Христової.

Причастя є метою самого Таїнства Євхаристії. Перетворення хліба та вина на Тіло й Кров відбувається заради поєднання людини з Богом і Церквою. Освячення, просвіта та обоження християнин отримує тоді, коли приступає до Святого Причастя з розумінням святості й величчя Таїнства, бажанням брати участь у ньому, усвідомленням власної негідності, благоговінням, удячністю Богові за порятунок та з'єднання з Христом. Безсумнівно, у православній традиції Причастя — апофеоз величезного богослужіння добового кола, у якому Вечірня та Утрень виконують функцію підготовки, проходження шляху перед поєднанням з Богом.

Православний цикл богослужіння вибудовується за моделлю безперервного сходження до вищої кульмінації — Літургії. Ця модель може бути осмислена як Лествиця — сутність духовного походження, що містить ідею рятівних ступенів сходження до святості, «пошуків абсолютного добра» (згідно з В. Лосським) [4, с. 6]. Ідея поступового сходження семантично обґрунтована в самому обряді, зокрема в розділі Всеношної, що містить сенс переходу від Старозавітного часу до Новозавітного літочислення й порятунку людства завдяки вірі в грядущого Месію.

Модель Лествиці, яка становить основу православного обряду, зумовлює висхідну градацію духовного стану тих, хто молиться. Так, основою Вечірні є історія про красу створеного Богом світу й «розлитості» в ньому благодаті, первородний гріх та бажання спокути. Утрень виконує роль початку дня як початку земного життя Христа й нового життя в Бозі. Всеношна «тужить», прагне до наступного ступеня історії — Літургії, коли під час Причастя відбувається єднання Творця і творіння. Три основні частини добового циклу — Вечірня, Утрень та Літургія — знаменують три Особи Святої Трійці: Вечірня — Отця, Утрень — Сина, Літургія — Святого Духа. Саме троїстість не дозволяє розділити службу на окремі жанри, оскільки втрачиться сенс Всеношного бдіння та Літургії як божественних форм взаємодії Творця й людини, людини та світу.

Проте музичне втілення догматів композитори розглядають по-різному, тому це питання потребує детальнішого дослідження.



### Список використаних джерел

1. Аверинцев С. С. София-Логос / С. С. Аверинцев. — Киев : Дух и Литера, 2000. — 912 с.
2. Бобров П. Краткое изъяснение Божественной литургии и наставление с какими мыслями и чувствами стоять при совершении литургии / П. Бобров. — СПб., 1867. — 35 с.
3. Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии / Н. В. Гоголь. — М. : Паломник, 1990. — 76 с.
4. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие / В. Н. Лосский. — М. : Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. — 568 с.
5. Минея. Август. — М. : Синодальная типография, 1741. — 380 с.
6. Скабалланович М. Толковый типикон. Вып. 3 / М. Скабалланович. — М. : Паломник, 1995. — 78 с.
7. Соколов М. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения / М. Соколов. — М. : Прогресс-Традиция, 1999. — 424 с.

### References

1. Averintsev S. S. Sofiya-Logos / S. S. Averintsev. — Kyiv : Dukh i Litera, 2000. — 912 s.
2. Bobrov P. Kratkoye izyasneniye Bozhestvennoy liturgii i nastavleniye s kakimi myslyami i chuvstvami stoyat pri sovershenii liturgii / P. Bobrov. — SPb., 1867. — 35 s.
3. Gogol N. V. Razmyshleniya o Bozhestvennoy Liturgii / N. V. Gogol. — M. : Palomnik, 1990. — 76 s.
4. Losskiy V. N. Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye / V.N. Losskiy. — M. : Izd-vo Svyato-Troitskoy Sergiyevoy Lavry, 2002. — 568 s.
5. Mineya. Avgust. — M. : Sinodalnaya tipografiya, 1741. — 380 s.
6. Skaballanovich M. Tolkovyy tipikon. Vyp. 3 / M. Skaballanovich. — M. : Palomnik, 1995. — 78 s.
7. Sokolov M. Vechnyy Rennessans. Lektsii o morfologii kultury Vozrozhdeniya / M. Sokolov. — M. : Progress-Traditsiya, 1999. — 424 s.

■ UDC 783.2:271.2]:27-283.3

**Voskoboinikova V. V.**, lecturer, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
cantabile9@rambler.ru  
orcid.org/0000-0002-6926-2303

### THE INTERPRETATION OF THE CHRISTIAN SYMBOLICS IN LITURGICAL GENRES OF THE ORTHODOX MUSIC

The aim of this article is to consider the liturgical genres of the Orthodox music in the context of the symbolism of liturgical acts and hymns. The

article presents an analysis of Christian symbols in the genres of Orthodox liturgical music.

**Research methodology.** A lot of scientific works are concerned with the study of the liturgical genres of the Orthodox music. They can be divided into three main groups: the works on liturgy and theology (I. Dmitrevsky, A. Golubtsov, M. Scaballanovich, I. Karabenov, O. Schmemann); the works that cover common issues of liturgical music, its history and theory (I. Sakharov, I. Gardner, A. Kandinsky, T. Vladyshevska, N. Hulyanytska, N. Denisov, N. Plotnikov, etc.); the works that highlight the general music and theoretical issues of genre, form, style, etc. (B. Asafiev, V. Zukerman, A. Sokhor, I. Sposobin, L. Mazel, V. Kholopova, V. Medushevsky, E. Nazaikinsky).

**Results.** The paper highlights the issues of church singing in musicology. Vigil and Liturgy are the main cyclical genres of the sacred music. They occupy a leading place in contemporary compositional and performing practice. These cycles are the main forms of Orthodox worship and are included in the daily liturgical circle.

At the present development stage of the choral art, the issues of genre transformations become relevant. The genre is interpreted as a form of the existence of music in the society, as a way of perceiving art by personality. The article highlights the special role of liturgical hymns as a symbol of the spiritual renaissance of a man and the transition from the Old Testament attitude to the Divine enlightenment of the New Testament. Liturgy is the most important part of worship. Liturgy also consists of three parts. The three-part worship is a symbol of the Holy Trinity. It symbolizes the three hypostases of God — the Father, the Son and the Holy Spirit.

**Novelty.** The author makes an attempt to structure the model of the daily circle of services and determine the emotional tops, the basic development principles, the semantic load of each part.

**The practical significance.** The Orthodox cycle of divine services is based on the model of continuous ascent to the semantic summit. This model can be compared with going up the stairs. This ladder is the basis of the Orthodox rite and symbolizes the spiritual growth of the person and the search for the ways to God.

**Key words:** symbol, daily circle of worships, liturgical genres, liturgical hymn.

Надійшла до редколегії 15.04.2017 р.



## ■ УДК 792.54:782.1]«ТАРАРА»:82-293.1

Лю Бінь, аспірантка, Харківська державна академія культури, м. Харків

### ДЕМІУРГІЙНО-ЕСХАТОЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ПРОЛОГУ ОПЕРИ А. САЛЬЄРИ «ТАРАР»

Розкрито сутність Прологу опери А. Сальєрі за лібрето П. О. К. де Бомарше «Тарар» як деміургійно-есхатологічної драми. Висунуто гіпотезу про авторське трактування Прологу як можливого знищення опери в разі її провалу, зумовленого властивою їй винятковістю змісту та жанрової специфіки. Якщо К. В. Глюк викладав ідеї реформи в Передмовах до опер, то Сальєрі і Бомарше вважали за доцільне переосмислити традицію декларованого новаторства за допомогою викладення принципів у художньо-алегоричній формі оперного Прологу. Актуальні для Просвітництва ідеї висловлені в Пролозі алегоричними персонажами, що зумовило нейтралізацію інноваційної енергії деміургійно-есхатологічної драми.

**Ключові слова:** деміургійно-есхатологічна концепція, оперний Пролог, релігійно-філософська драма.

Лю Бинь, аспирантка, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### ДЕМИУРГИЙНО-ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРОЛОГА ОПЕРЫ А. САЛЬЕРИ «ТАРАР»

Раскрыта сущность Пролога оперы А. Сальери по либретто П. О. К. де Бомарше «Тарар» как деміургійно-есхатологической драмы. Выдвинута гипотеза об авторской трактовке Пролога как возможного уничтожения оперы в случае её провала, обусловленного присутствием ей исключительностью содержания и жанровой специфичности. Если К. В. Глюк излагал идеи реформы в Предисловиях к операм, то Сальери и Бомарше предпочли переосмыслить традицию декларированного новаторства путем изложения принципов в художественно-аллегорической форме оперного Пролога. Актуальные для Века Просвещения идеи высказаны в Прологе аллегорическими персонажами, что обусловило нейтралізацію інноваційної енергії деміургійно-есхатологической драмы.

**Ключевые слова:** деміургійно-есхатологическая концепция, оперный Пролог, религиозно-философская драма.

Liu Bin, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### DEMIURGICAL AND ESCHATOLOGICAL CONCEPTUAL IDEA OF THE OPERATIC PROLOG BY ANTONIO SALIERI "TARARE"

The paper explains the essence of the operatic Prolog of Antonio Salieri "Tarare" based on the scenario by Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais as a demiurgical and eschatological drama. The author makes

a hypothesis on the author's interpretation of the Prolog as a possible destruction of the opera in case of its failure caused by its inherent exceptional nature of content and the genre specific character. If Christoph Willibald Gluck spelled out his ideas of reforms in the Prefaces to operas, then Salieri and Beaumarchais preferred to reconsider the tradition of the declared innovation by setting forth the principles in the art and allegorical form of the operatic Prolog. The relevant ideas for the Enlightenment are expressed in the Prolog by the allegorical characters, which caused the neutralization of the innovative energy of the demiurgical and eschatological drama.

**Keywords:** demiurgical and eschatological conceptual idea, the operatic Prolog, religious and philosophical drama.

A number of researchers tried to comprehend "Tarare" — one of the most unusual operas in the legacy of A. Salieri. However, the Prologue to this opera has not yet drawn attention of any researchers, who might have underestimated its innovative nature. And yet, the Prologue to the opera act contains individual original concept, moreover, it explains ideals of the opera authors, which indicate their belonging among geniuses and thinkers of the pre-revolutionary period in the history of the Age of Enlightenment. These aspects allow us to conclude that the Prologue to "Tarare" is the very artistic material, the study of which shall significantly enrich understanding of the authors' outlook, of the opera genre interpretation peculiar to Salieri, which makes it necessary to study it.

The aim of the research is to study the Prologue to the opera by A. Salieri and P.-A. C. de Beaumarchais as a reflection of artistic and philosophic-religious ideas of the authors, who were contemporaries of the pre-revolutionary atmosphere in France at the end of 1880s, and to develop the concept that forms its basis.

The Prologue of the opera by Salieri-Beaumarchais reflects interaction of two concepts peculiar to the end of the Age of Enlightenment — demiurgic and eschatological. Prologue is a religious-philosophical drama of the artistic world creation with its subsequent destruction as an unsuccessful experience. Originality of artistic interpretation of demiurgic-eschatological music drama of the Prologue lies in the fact that its action is projected to create a work of art — the future opera, with its peculiar characters and relations between them. It is revealing, that the pathos of the Prologue as a creation/destruction drama of the opera artistic world is caused by the idea inspiring the opera authors on creating a fundamentally new work of art. However, unlike demiurgic-eschatological forces of the Prologue — Nature and the Genius of Fire — Salieri and Beaumarchais did not destroy, but submitted to audience's approval the opera created by them, which did not fit into traditional genre boundaries. At the same time, the very presence of the destructive near-final episode allows us to assume that the idea of

destroying “creations of own hands” in case of realizing their imperfection can occupy the minds of two geniuses — librettist and composer. In any case, in the Prologue, they programmed a way to destroy the work they created in case it fails due to its inherent exclusivity.

The existing Prologue of such kind means that authors were aware of the innovative nature of their creation, of which they informed their contemporaries and descendants through their characters in the demiurgic-eschatological introduction to the opera. If C. W. Gluck stated his innovative ideas on his own opera reform in the well-known Prefaces (e.g., to “Alceste”), then A. Salieri and Beaumarchais chose to rethink Gluck’s tradition of declared innovation by stating its principles in the artistic-allegoric form of the opera Prologue. The authors united provisions of the opera concept, reformist by nature, with philosophic and social ideals. At the same time, their stating was to a great extent clouded due to the fact that ideas topical for the Age of Enlightenment were covered using allegoric characters, traditional for the Prologue, which resulted in neutralization — that innovative energy, which pervades the demiurgic drama in it.

Moreover, it should be noted that the content of the Prologue goes beyond the opera plot introduced by it, since it displays typical religious-philosophical and political climate for the age.

The leading characters of the Prologue — embodiments of the demiurgic force in its female and male aspects — are Nature and the Genius of Fire. If the image of Nature is connected to the task of stating harmony of the perfect universe, then the Genius of Fire — personification of the life-giving force — to creation of a new artistic world, which will receive its development later in 5 opera acts.

The large-scale Prologue has a multi-episode stage structure. Division of the Prologue into sections, typical of it, is determined by connection to one or another stage of the world creation. It is revealing, that the composer, as a rule, divides one demiurgic stage from another by introducing such definition as a double bar-line, due to which the structure of the Prologue receives special clearness.

Considering that all events in the Prologues are exceptionally spectacular, active, it seems to be possible to define peculiar sections (parts) of the world creation drama as “episodes”.

Its detailed section 1 includes a number of stages, from picturing the Universe to the new creation, filled with excitement before creating a new world, a new human and state, when only “the ether rules in the world knowing no worries”, and right up to the program of creation of a new human, stated by the demiurgic force bearers — the Genius of Fire and Nature. Thus, section 1 of the Prologue can be defined as the Prologue Introduction, as some sort of “prologue in the Prologue”.

The monologue of the Genius of Fire presents transition from describing harmony of Nature — “perfect organization of the Earth”, from admiring diversity of the “past races” that were infinitely scattered in the Universe to stating the demiurgic program, which could be reached only by collecting all elements scattered in this world.

The first task for the creative force is to create a “human race of mixed breed”. To do this, the Genius of Fire turns to the earth in the first place (gathers “a handful of soil”), like in the biblical story of creating human race. The force that animates the soil becomes the demiurgic force of fire, invested by the Genius into hands and souls of the newly created humans to animate “their ephemeral existence”. In this way, the Prologue of “Tarare” rises the Promethean theme joined with an allegory of fire as human transformation.

The second stage of creation, according to the plan of the Genius of Fire, includes collecting elements to create a “vast Empire”.

The third ideal of creation of a new world is brought by Nature. It is the need to create a “beautiful language” — smiling, noble, “almost supernatural”, which will also help bringing atoms in order, animating yet inanimate “cold humans”. If the Genius of Fire solves the problem of “organizing elements”, of which a new human race is made, by means of government system (in this order the Empire was created), Nature performs the same task by animating humanity through teaching it a beautiful language, which unites and educates it. Interaction of different ideals of uniting and organizing humanity, put forward by the Genius of Fire and Nature, both serve a common goal — transition from chaos to logos, from dissociation of atoms and elements to their unity, from lawlessness to the law, given from above. Demiurgic program stated by Beaumarchais and Salieri is consistent with the ideals of the Age of Enlightenment, which is represented by the authors of “Tarare”.

However, as further development of the Prologue shows, these “points” of the world creation, except for the first one — creation of a human — retain their program nature, even though they are not implemented, embodied in action.

The following 6 episodes of the Prologue (from 2 till 7) are, in a way, similar to the biblical six days of creation.

The episode 2 of the Prologue represents the beginning of creation itself — its “First Day”, related to creating a prototype of a new human race. It is associated with bringing Shadows, which appeared on the stage, to life by the Genius of Fire, their anthropomorphism, animation. The chorus of Shadows represents a glorification of that “wonderful moment” — “unknown charm”, “vague pleasure” that touched the “blooming hearts”, who gained the ability to breathe, express themselves, feel and will, ready to attain flesh and spirit.

The episode 3 of the Prologue presents a dialogue of demiurgic forces — Nature and the Genius of Fire, a subject of discussion (philosophical dispute) of which is the probable future of the newly created Shadows — absolutely joyous due to the ability to “simply love”, or based on the knowledge of good and evil. Separated from non-personified fellow creatures, the awakened Shadow of Altamort — a character, who in the future opera action agrees to execute the order of the king Atar to kill Tarare and kidnap Astasie, brings dissonance to the possible welfare of the created human race. In the context of the future opera action, the image of Altamort plays the role that allows to relate him with the Serpent of Temptation. Like in the Bible, the embodiment of sin is generated before animation (enlightenment) of the human race.

The great importance in the setting of demiurgic concept in the Prologue is given to the final utterance of Nature in its section 3, where it recognizes the animating role of Fire (“It is in vain that Nature is so fruitful: without a spark of your Sacred Fire my work is dead”). In such a way, Fire is understood as an embodiment of natural love that animates the soul of a New Human, a Human of the Future, created by it.

The episode 4 of the Prologue — a solo Gloria of the Genius of Fire, praising eternal wisdom, undying love — presents a condition to achieve such ideal of the Enlightenment as sensitivity. Section 4 presents celebration of the demiurgic force similar to the biblical “And, behold, it was very good”, although in fact there is no demiurgic event here. Gloria serves as a closing of the act 1 of the Prologue, when the shadows are created — human prototypes, intellectual and spiritual powers of which have not yet manifested.

Two tasks lie in the basis of the demiurgic concept of the episode 5 of the Prologue. The first one is to create a Woman, a kind of a new “Eve” in this artistic whole, and after that to create her faithful “Adam”, both, however, still being shadows. In contrast to the biblical story of creation of the human race, Salieri and Beaumarchais through their demiurges — Nature and the Genius of Fire — first of all, create an image of the ideal Wife and only after that — of her faithful husband. The second task is related to naming the shadows of the leading characters in the future opera action — a married couple in love — a beautiful Astasie and her husband, a brave warrior Tarare. Thus, section 5 of the Prologue maintains the relations between the characters.

The content of the stage 6 of the Prologue, being also multistaged (consists of 4 stages), is associated with the demiurgically predetermined destinies of the shadows of Atar and Tarare.

Stage 1 of the episode 6 of the Prologue opens with a Nature’s monologue, welcoming the creation of love — consequence of creating the married couple of Astasie and Tarare, accompanied by renewal of flowers with

wonderful smell. However, this is not all that the content of section 6 of the Prologue is confined to. The demiurges’ attention is drawn to “two beautiful shadows” that seem silent and sad. Demiurges meditate on which of the unborn (the ones, who had not gained their flesh) shadows shall be a king, and which — a soldier. Despite the fact that the shadow of Atar responds to the question of the Genius of Fire “Who among you is a king that wants freedom?”, exclaiming — “The King”, while Tarare says, “I do not feel ready for this mission”, the demiurges hold off on making a final decision. Being aware of its fundamental importance, the Genius of Fire fears of a possible fatal mistake that “can make the age miserable”.

Stage 2 of section 6 of the Prologue is a Choir of shadows waiting for the fateful “life sentence” to Atar and Tarare, delivered before they were born.

Stage 3 of section 6 of the Prologue is a kind of rehearsal, close to the one in opera and theater. Here, the Genius of Fire, like a director or an author of the future performance, having overcome its doubt, distributes the roles between the shadows created by it. Referring to the shadow of Atar, the Genius of Fire commands: “Speak, I am the emperor Atar! The despot of Asia”. There is also a role for Tarare, who will become a soldier. “Born of unknown parents”, Tarare is doomed to suffer from his destiny of a soldier designated to him by the demiurge’s fantasy. Despite allocation of roles between the characters of the future opera action, Nature maintains their inherent togetherness. Referring to other shadows, it declares: “Soon you will witness their future resemblance!”

Stage 4 (final) of the episode 6 of the Prologue — a prophetic monologue of Nature “Children, I kiss you” — is based on the development of the idea of similarity between the king and the soldier — Atar and Tarare, “equal in their essence”, although separated from each other, like “proud greatness” and “humiliated poverty”. However, Nature also involves the ability to overcome this “gap”, in case, if there is a unity of the king and the people. Thus, the monologue of Nature anticipates ways of development of the future opera action, directed from the unity of characters through their division to the possible unity again.

The episode 7 of the Prologue is a chorus of grateful shadows, highlighting the parts not only of Astasia and Tarara, but also of the characters in the future opera action, such as Calpigi, Arthénée. The musical score allows us to consider this section as a quartet of soloists with the chorus of basses. The meaning of the choral ensemble prayer to the deity Dnite lies not in assuming “equality destruction” of characters, “domination of one man over his brother”. It should be recognized that such call is entirely consistent with the pre-revolutionary ideals, later proclaimed by Napoleon: “liberty, equality, fraternity”. The choir of shadows is also connected with the drama development. The author’s note reads: “The only shadow of Atar

does not sing and leaves in arrogance". Opposition of the shadow of Atar, who has felt himself a king, to the universal praising of equality does not go unnoticed by the Genius of Fire, who draws Nature's attention to this fact.

Ending of the 6th day of creation (section 8 of the Prologue) is disappointing to the demiurgic forces. Nature calls to begin the destruction of the created world, thus heralding transition to eschatological concept, a kind of apocalypse.

Section 8 of the Prologue is a radical change in developing the demiurgic concept. Having seen that the world created by demiurges can be threatened by the possible division of humanity into "powers that be" and "the powerless", disappointed Nature and the Genius of Fire decide to destroy their creation as imperfect: "We crush in the bud the great idea, created for <...> more happy times". We can see here the parallel with the famous line of Shakespeare's Hamlet: "And enterprises of great pith and moment With this regard their currents turn awry". As a result, demiurges become the embodiment of eschatological forces.

Destruction of the created musical-poetic world in the episode 8 of the Prologue can be likened to the way the artist, being disappointed in the fruits of his work, destroys ("erases") what has just been written on sheets of paper in order to immediately create something more sophisticated. This superior creation is the opera action starting after the Prologue, but which includes the characters and collisions identified in the prototype destroyed by the authors.

In this way, the Prologue to "Tarare" became the embodiment of the play concept, which was so characteristic of the 18th century art. And the leading role in this theater play is given to its organizers and directors — Nature and the Genius of Fire, which to some extent are the counterparts of the opera authors — Beaumarchais and Salieri.

A similar metamorphosis — transition from demiurgic concept to eschatological — is not known in the musical art of the 18th century due to the biblical tradition. The Age of Enlightenment is characterized by a different logical chain, embodied, for example, in Haydn's oratorio "The Creation", in which development is directed from chaos to logos. Destruction of the world created by demiurges is more characteristic of the Romantic era, as, for example, is shown in the Wagnerian concept of "The Ring of the Nibelung": the last section of which is the "Twilight of the Gods" ("Decline of the Gods"), with whom the world they created is burnt. Is it not the evidence that A. Salieri, as well as Beaumarchais, should be included among the great prophets of his age, along with Haydn, Mozart, Beethoven?

The picture of the fall of the newly created world (apocalypse), provided in section 8 of the Prologue, is one of the possible "scenarios" of the end of the world: the Flood ("The waters fall and get lost in the

ocean" — from the part of Nature). At the fall of the world, "future mortals" return to nothingness as well: "the shadows sink into the ground and disappear".

In this episode, Nature and the Genius of Fire appear as a kind of Saturn, generating and devouring his own children, like Chronos. The final line of the Genius of Fire in the eschatological episode of the Prologue is indicative: "Although our deepest essence devours space and time, sounds of music will be ever heard and seen on the world stage". This phrase calms, mitigating the destructive brutality of the apocalyptic episode, returns the action into the mood typical of the beginning of the Prologue — harmony of the world before its creation. The "Moral", encased in the epilogue phrase of the Genius of Fire is similar to the Latin saying: "Ars longa, vita brevis". The curtain that closes the stage in the *Theatrum mundi* created by Salieri and Beaumarchais — a kind of shadow theater — leaves behind all hope, beauty, sadness and suffering of the world, created and destroyed in an instant.

Section 9 of the Prologue is its second Final, Gloria reprise of section 4 of the Prologue. Once again it celebrates the beauty and harmony of the universe after destruction of an imperfect creation. Gloria reprise, for the first time introduced after creation of the shadows that have not been animated, i.e. before the demiurges make a "mistake" in distributing roles of the king and the soldier. Thus, the final Gloria praises the stage of creation preceding animation of the shadows. Consequently, the challenge of creating a human world itself — animated, individualized — is left by the demiurges as unattainable. Animation of the shadows created by the demiurges in the Prologue will happen in the opera action.

Summary. General composition of the Prologue is as follows: episode 1, which presents the universe before creation, episodes 8 and 9 include pictures of destruction, and then of praising the harmony of the world before its animation, the remaining number of episodes equals six. This characteristic allows us to correlate the actual episodes of creation of the world in the Prologue to "Tarare" opera to the number of days of the biblical creation of the world. At the same time, there is no reason to look for direct analogies between the biblical and the enlightenment interpretations of the world creation. In the opera by Salieri-Beaumarchais, creation of the world as such is limited to creation of human race prototypes only in the form of inanimate, unmaterialized shadows.

In fact, in the episodes 2-7 of the Prologue to the opera "Tarare", Salieri and Beaumarchais created a kind of fantasy on the ending of the 6th day of the Biblical Creation, and on its crown — the creation of Human. Moreover, Salieri and Beaumarchais dare not to claim their modest role of artists to be even an opera comparison of the creative power of the Lord. The artistic creation presented by them does not go beyond creation of not-brought-to-life shadows.



On the first day, God created heavens and earth, water and light, and separated the light from the darkness; on the second day, he created the expanse between the waters, divided the water above the expanse from the water below the expanse and called the expanse “sky”; on the third — land, sea and plants, on the fourth — the luminaries of the expanse of the sky; on the fifth — fish, reptiles and birds, and finally, on the sixth — cattle, and creeping thing, and beast of the earth, and human. The story ends with the first three verses of the second chapter of Genesis, where it is said that “on the seventh day” the Creator “rested from all his work”, and “God blessed the seventh day and made it holy, because on it he rested from all the work of creating that he had done” [1, 1:1–2:3].

Created under the canons of the relevant section of the French lyric tragedy, the Prologue to “Tarare”, however, embodies innovative ideas, since its philosophical-theological concept of demiurgic-eschatological nature, as well as allegories presented in it, have nothing to do with court aesthetics. Moreover, demiurgic-eschatological concept of the Prologue provides access to the political context level of the age: imbued with idea of creating a new world ruled by the laws of wisdom, love, feelings, which animate a New Human, a Human of the Future, it displays the pre-revolutionary ideological situation typical of the French Enlightenment in late 1780s. The Prologue convincingly shows alternative of virtue and embodiments of evil — cruelty, stupidity, envy. If in the Prologue, virtue is associated with the image of future, then embodiments of evil are associated with irrelevant past; if virtue is correlated with life-giving warmth, then the evil — with cold

as a symbol of lifelessness and death. The characters reviving under the influence of the demiurgic forces of Love and Fire undergo differentiation into groups in the Prologue, one of which represents “an outdated world”, presented as its gloomy shadows; while the other is the embodiment of the future “new world”, organized according to the laws of harmony, love and sensitivity as the leading virtues of the age.

#### References

1. Biblija : kn. svjashh. pisanija, Vethogo i Novogo Zaveta, kanon. — Minsk : VELJeD, 1992. — 925, 296, 63 s.
2. Kirillina L. V. Pasynok istorii (K 250-letiju so dnja rozhdenija Antonio Sal'eri) // L. V. Kirillina / Muzykal'naja akademija — 2000. — № 3. — S. 57–73.
3. Muginshtejn M. L. Hronika mirovoj opery / M. L. Muginshtejn. — Ekaterinburg : U-Faktorija, 2005. — T. 1. — 640 s.
4. Einstein A. Gluck : Sein Leben — seine Werke — Zürich / A. Einstein. — Stuttgart: Pan-Verlag, 1954. — 315 s.
5. Rice J. A. Antonio Salieri and viennese opera / J. A. Rice. — Chicago : University of Chicago Press, 1998. — 650 p.

*Надійшла до редколегії 25.04.2017 р.*

## РОЗДІЛ 2

### ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

#### PART 2

### THEATRE, CINEMA, TV-ART, CHOREOGRAPHY

■ УДК 792.82:[792.54:782.1](477.54-25)ХАТОБ«19»

**К. В. Бортник**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

**ТЕНДЕНЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВТІЛЕННЯ МІФОЛОГІЧНИХ СЮЖЕТІВ НА СЦЕНІ ХАТОБУ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.**

Проаналізовано втілення міфологічних сюжетів засобами хореографії на сцені Харківського академічного театру опери та балету імені М. Лисенка в другій половині ХХ ст. в балетах «Прометей», «Вогонь Еліди», «Створення світу», «Орфей та Еврідика», де балетмейстери намагалися донести суспільно важливу, співзвучну часові ідею, носієм якої були стародавні міфи, передані новими засобами виразності. Доведено, що визначальними чинниками створення будь-якого із цих сюжетів були не сценічна, а музична драматургія та образна структура, а кожний образ потребував розуміння суті творчого процесу, узагальнення елементів сценічної будови.

**Ключові слова:** міф, міфологічний сюжет, балет, герой, хореографія, образ.

**Е. В. Бортник**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**ТЕНДЕНЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ НА СЦЕНЕ ХАТОБА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ ХХ В.**

Анализируется воплощение мифологических сюжетов средствами хореографии на сцене Харьковского академического театра оперы и балета имени Н. Лысенко во второй половине ХХ в. в балетах «Прометей», «Огонь Элиды», «Сотворение мира», «Орфей и Эвридика», где балетмейстеры пытались донести общественно важную, созвучную времени идею, носителем которой были древние мифы, переданные новыми средствами выразительности. Доказано, что определяющими факторами создания любого из этих сюжетов были не сценическая, а музыкальная драматургия и образная структура, а каждый образ требовал понимания сути творческого процесса, обобщения элементов сценического построения.

**Ключевые слова:** миф, мифологический сюжет, балет, герой, хореография, образ.

**K.V. Bortnyk**, Candidate of Art Criticism, docent, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**THE TRENDS OF THE CHOREOGRAPHIC EMBODIMENT OF MYTHOLOGICAL SUBJECTS ON THE STAGE OF KHNAOBT (KHARKIV NATIONAL ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER) IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

The article analyzes the embodiment of mythological subjects by means of choreography on the stage of Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater named after M. V Lysenko in the second half of the 20th century in the ballets "Prometheus", "The Fire of Elide", "The Creation of the World", "Orpheus and Eurydice", where the choreographers tried to fulfill a socially significant idea, tuned in to the spirit of the times, the bearer of which was ancient myths, solved by the new means of expressiveness. It is proved that the key factor in the creation of any of these subjects was not the stage music, but the musical drama and figurative structure, and each image required an understanding of the essence of the creative process, the generalization of the elements of the scenic composition.

**Keywords:** myth, mythological storyline, ballet, character, choreography, image.

**Постановка проблеми.** Сюжети й образи більшості творів світової хореографії завжди базувалися на міфотворчості. Оскільки міф визначає певні значеннєві координати, що є орієнтирами у сферах життя людини, у переламні епохи завжди виникала необхідність по-новому осмислити місце й значення героїв міфів у процесі становлення та розвитку культури, зокрема української. Таким чином, через відображення на балетній сцені міфологічних сюжетів можна дослідити динаміку культурних процесів суспільства в цілому.

Нині дослідники і практики хореографічного мистецтва вивчають репертуар радянського балетного театру ХХ ст., зокрема Харківського театру опери та балету, на сцені якого неодноразово репрезентувалися балети на міфологічні сюжети, стилістика яких вирізнялася новаторством пластичних засобів та композиційних прийомів, новими хореографічними героями. Проте дослідженню цих складових приділено недостатньо уваги, що зумовлює актуальність означеної теми.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Цю проблему частково розглядали дослідники ХХ ст.: В. Красовська, Є. Суриц, Н. Чернова, М. Ельяш, Ю. Станішевський, проте сучасних досліджень досі не створено.

**Мета статті** — дослідити особливості втілення міфологічних сюжетів на сцені ХНАТОБу засобами хореографічного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Нині можна констатувати множинні аспекти дослідження міфу: від розгляду його функціонування в різних культурних традиціях до розширення семантичного поля самого поняття. Сьогодні «міф» позначає не тільки «переказ про богів і героїв», але й ідеологію, що сформувалася («комуністичний міф»), політичні аспекти відносин між прихильниками різних партій і течій («політичні міфотворці»), стереотипи телебачення («телеміфи»), явища, не пізнані наукою («міф про снігову людину»). У великій кількості точок зору під час визначення поняття «міф» помітна одна його особливість — міф стає способом глобальної ідентифікації людини із природою, соціумом, культурою, Богом, починає виконувати функцію самоототожнення індивіда з усіма іпостасями універсуму. При цьому процес самоототожнення відбувається через вияв особливо важливих аспектів, що є ключовими в житті індивіда [5, с. 65].

Міфологічний герой найчастіше відіграє роль сина або нащадка божества та смертної людини. Сенс героїчного існування — виконання волі олімпійських богів серед людей, упорядкування соціального життя, дотримання в ньому справедливості, міри, законів усупереч давній стихійності й дисгармонійності. Він — посередник між міфічними світами (верхнім і середнім, середнім і нижнім). Як і культурний герой-деміург, він посвячений у таємниці сутності речей, знає «витоки». У цьому він схожий із соціальними фігурами жерця, шамана, чаклуна, котрі, щоправда, тільки копіюють його дії, «розгортаючи оповідання міфу про міфічного героя», а «знати міфи — це наблизитися до таємниці походження всіх речей».

Головною методологічною проблемою цього дослідження є те, що міфологічні сюжети в літературі та мистецтві різних часів і народів втілені у творах авторів, котрі мали різні типи свідомості, погляди на мистецтво, відмінне сприйняття театрального твору. Саме тому кожен сценічний образ потребує розуміння суті творчого процесу, узагальнення елементів сценічної репрезентації.

Хореографічне мистецтво, яке традиційно не вважалося впливовим на масове сприйняття та ідеологічні норми, у другій половині ХХ ст. виявилось одним із головних культурних чинників. Пластична інтерпретація образів культурного героя набувала символічної переконливості на балетній сцені та виконувала пропагандистські функції. Цей процес був тісно пов'язаним із міфологією, радше міфологізацією минулого.

Міф у сучасному світі є поліфункціональним. Він може бути сполучною ланкою між творчістю людини та природою, засобом пізнання глобальної картини світу, первинним обґрунтуванням усього культурного цілого, визначати його найважливіші характеристики

й розрізняти культури інших народів, гармоніювати особистість з її природним та соціальним оточенням. За допомогою міфу життя людини, роду, племені, нації, держави набуває ознак універсуму. Міф задовольняє людську потребу в цілісному відтворенні світу. Долаючи його протиріччя й протилежності, міф доповнює дійсність, соціально інтегрує, організує маси, упорядковує хаос. За допомогою міфу людина прагне подолати фундаментальні антинорми свого існування. Водночас міф подекуди є засобом маніпулювання індивідуальною й суспільною свідомістю.

Нові соціокультурні феномени інтегрують традиційні явища суспільства, але використовують їх для захисту й обґрунтування зовсім нових, до цього не існуючих. Такий прийом використовується здебільшого неусвідомлено. Суспільна свідомість спочатку сприймає їх недиференційовано щодо старих форм, до яких вони найчастіше й долучалися, тобто поєднувалися у свідомості зі старими формами, хоча самі є радикально новими. Виникнення й функціонування сучасного міфу безпосередньо пов'язане з маніпулюванням суспільною свідомістю. Розвиток у ХХ ст. засобів масової комунікації, які є потужним знаряддям поширення настанов і уявлень, їхні зміни в бажаному напрямі спричинили масовізацію суспільної свідомості. Відомі випадки спеціально організованого впровадження у свідомість великих мас людей штучно створених міфів, які повсюдно й систематично впливали на індивідуальну та суспільну свідомість з метою формування необхідної суспільної думки. Одним із характерних категоріальних явищ, що відображає специфіку змінюваного культурного процесу, можна назвати трансформацію міфу в часі.

Класичним і найяскравішим прикладом міфологічного сюжету в балетному мистецтві є міф про Прометея. Цей образ здавна вважається героєм — добувачем (ціною власних страждань) для людей одного з джерел життя — вогню. Міф про титана Прометея неодноразово інтерпретувався в хореографічному мистецтві. Найвідомішим є балет «Творіння Прометея» Л. ван Бетховена та його інтерпретація балетмейстером С. Вігано.

Новаторське трактування цього міфу на сцені Харківського (нині — національного) академічного театру опери та балету імені М. Лисенка належить балетмейстерам М. Арнаудовій та А. Панतिकіну. У 1970 р. вони здійснили постановку балету «Прометей» на музику Е. А. Арістакесяна (диригент Л. Джурмій, художник Л. Андреев), запропонувавши оригінальне хореографічне втілення цього сюжету сучасними засобами — рухами джаз-танцю та акробатикою, що гармоніювали з традиційною класичною хореографією. Це була перша

спроба джазового танцю на харківській сцені і перше нетрадиційне рішення образу Прометея.

М. Арнаудову (вона виконувала головну роль у творчому тріумвіраті постановників), зважаючи на її ліричне обдарування, більше, ніж героїчна тематика, цікавила філософічність стародавнього міфу, приховані в ньому сучасні алюзії. Окрім того, харківський балетмейстер болгарського походження була вихованкою балетмейстерського факультету Державного інституту театрального мистецтва в Москві і належала до митців симфонічного балету, який долучав до балетмейстерської практики того часу Ю. Григорович. Окрім того, балетмейстерський почерк М. Арнаудової багатий на пластичні метафори, а музика Е. Арістакесяна вможлиблювала свободу трактування.

У балеті завдяки яскравій обдарованості виконавиці партії Влади (Т. Кузьміна) яскраво виокремлювалася тема. У пластичних візерунках балету помітними були небажані ідеологічні натяки. Новації хореографії їх підкреслювали, оскільки сучасна пластика й акробатика суперечили усталеним хореографічним зразкам. Це була перша спроба постановки й виконання джазового танцю на харківській сцені. Пластика злих сил вирішувалася за допомогою різких рухів, незвичайної пластики тулуба, а особливо хребта й шиї, що більше нагадувало стиль афроджас.

Кожний образ реалізував певну ідею, відображав символіку пластичної партитури. Образ Прометея потребував монументальності й епічності, які добре відтворював В. Дейниченко. Він «виліплював» скульптурний образ героя, який приніс себе в жертву людям та залишився незломленим. «І прикутий до скелі він залишається переможцем», — писав стосовно цього рецензент [4, с. 3].

Сяйво, веселковість і прозору легкість відтворювала І. Кривошеїна в партії Вогню. В. Васіна створила багатоплановий образ Плакальниці, котра символізувала образ вірності, співчуття, притаманного жінці — матері, дружині, коханій. Вона «зберегла чистоту виконання та підкоряла своєю ліричністю, пластичністю і чистотою...» [4, с. 3].

Майстерно втілили на сцені свої образи, показавши яскраву індивідуальність, і виконавці чоловічих партій: партію Орла виконував танцівник Л. Фарбер. Вона складалася « <...> з трьох технічно складних варіацій. Актор точно відчував ритміку, пластику і музичні образи. Л. Марков (Гефест) відтворював епічні, вольові риси. З одного боку — він був виразником волі Зевса і сил влади, з іншого — співчутливим однодумцем Прометея» [4, с. 4]. На цьому внутрішньому протиріччі талановитий актор будував образ, який мимоволі ставав головним, оскільки був не плакатним, а глибоко людським.

Але незважаючи на нову хореографічну мову, балет не витримав конкуренції з класичним репертуаром і був знятий з репертуару.

У згаданий період стагнації розвитку суспільства подібні до Прометея образи сприймалися як зразки монументальної пропаганди революційної героїки або часів так званої Великої Вітчизняної війни. Сутність культурного героя з позиції розуміння його як суб'єкта культури не була розкрита — герой мав визначений та заздалегідь очікуваний вигляд.

Це підтверджують відгуки на прем'єру балету «Вогонь Еліди» В. Золотухіна (автори лібрето В. Соболев та О. Чепалов), який поставлено в Харківському театрі опери та балету в березні 1980 р. випускником балетмейстерського факультету Московського державного інституту театрального мистецтва імені А. В. Луначарського — В. Соболевим, котрий «прагнув утілити в балеті розуміння сучасниками вселюдського значення Олімпійських ігор, відтворити складну, напружену й водночас хвилюючо-урочисту атмосферу їх підготовки» [9, с. 11].

Найвиразнішим у художньому вирішенні вистави, як і музика, було художнє оформлення П. Шигимаги, котрий використав стилізацію під давньогрецький вазопис VII ст. до н. е. «Живописні декорації, що змінюються в кожній картині, конкретизують дію й посилюють образ цілого» [9, с. 12].

Антична легенда надавала сюжетові історичної вірогідності: у м. Олімпія перед змаганнями дійсно запалювали священний вогонь, і вісники миру — теори — розносили його по всій Елладі. На цьому шляху їх чекали смертельні двобої із силами зла, але, підтримані народом, вони перемагали недругів. У балеті було враховано навіть правила давніх Олімпійських ігор, у яких проголошувалося припинення всіх ворожих дій на території Ігор, а той, хто нападе або не допоможе в разі нападу, буде проклятий богами.

Цим вісником перемир'я став мужній та сильний атлет, давній елін Аріон, «що мовою пластики повідав <...> про олімпійські події» [3, с. 140], а протистояв йому бог війни Арес. Цей конфлікт став головним у балеті: Аріон рятував людей від жорстокого Ареса, котрий намагався будь-якими засобами приховати звістку про відкриття ігор, а потім убити вісника миру, однак зазнавав поразки. Для створення образу Аріона балетмейстер В. Соболев використав класичний танець у поєднанні з драматичною пантомімою, фізкультурно-спортивними рухами, а також з елементами рухів еллінських танців. Партію головного персонажа була вирішено в героїко-романтичному контексті: мужність, сміливість і рішучість підкреслювалися ліричними адажіо.

Рецензенти шукали у виставі звичного, тобто героїки радянського зразка. Тому оцінки були відповідними: «Мужність, сміливість



і рішучість показав О. Кузьмін в образі Аріона, але дещо скутий він у ліричних сценах з Хилоною (Т. Кузьміна). Солістка виразно виконала ліричний танець другої дії і сцену з дітьми. Зловісний бог війни Арес у виконанні заслуженого артиста України Л. Маркова вражає скульптурністю і чіткістю поз» [3, с. 141]. У результаті виникла парадоксальна ситуація, коли власне герой був слабше окреслений, ніж антигерой.

Ще один міф, утілений на сцені ХАТОБу засобами хореографії, — балет А. П. Петрова «Створення світу» (1975). Головні герої — Адам і Єва — батьки людства, котрі долали й мужньо витримували всі випробування життя. Постановник М. М. Газієв наділив образи своїх героїв оригінальними пластичними характеристиками, які відображали етапи життя людини: дитинство, юність, зрілість — відповідно до першої, другої та третьої дій вистави. Хореографічний рисунок партій Адама та Єви було подано в розвитку: від легковажної незграбності, втіленої пантомімою, через поетику справжнього кохання в поетичних адажіо до батьківських почуттів і випробувань дорослого реального життя, що змальовано балетмейстером у складних технічних сольних партіях, підкреслених участю кордебалету.

Хореографічне втілення міфу про Орфея та Еврідіку також було репрезентовано на харківській сцені — балет М. М. Боярчикова «Орфей та Еврідіка» на музику рок-опери О. Журбіна (1977, на харківській сцені — 1980) Ця інтерпретація є одним з найяскравіших сучасних трактувань міфу.

Образ Орфея демонстрував тему морального переродження митця-людини в митця-ідола, оточеного славою, а потім — його повернення до справжніх життєвих цінностей завдяки кохання, порушував проблему справжнього та фальшивого в мистецтві, цінності істинної любові.

О. Рощенко-Авер'янова — автор статті «Міф у зонг-опері» — аналізує значення античного міфу для створення вистави та головну ідею балету — моральне становлення особистості, характеризує образи та надає короткий опис їхньої танцювальної лексики [8, с. 20]. К. Александров — рецензент газети «Комсомолец Кубані» у статті «Орфей та Еврідіка — 10 років потому» порівнює харківську й пермську постановки балету «Орфей та Еврідіка», аналізує проблеми освоєння новаторської хореографічної лексики артистами класичного балету, висловлює критичні думки стосовно ілюстративних моментів у виставі, описує хореографію [1, с. 4].

К. Ніколаєва у своїй публікації відзначає гармонійність, виразність, органічність, співзвучність хореографії музиці, художню цінність

стилю балетмейстера М. Боярчикова, багатоплановість, насиченість, внутрішню філософію образів [7].

В основі хореографії балету контрастне пластичне рішення образів Кохання та Слави. Перша сфера окреслена в експозиційному дуеті Орфея (О. Кузьмін) й Еврідіки (І. Коливанова). Краса плавних рухів передавала окриленість, прагнення до щастя. Тут тема кохання потрактована в «широкому плані»: у ній — джерело творчості Орфея.

Оригінальності трактуванню додавало те, що балетмейстер разом із Орфеєм вводив образ Птиці-пісні — персоніфікованої сутності героя, уособлення душі співця та його божественного голосу. Хореографічний рисунок танцю Птаха допомагав детальніше розкрити внутрішні колізії особистості Орфея, моральне становлення котрого художньо розкривалося в подальшому розвитку дії балету через боротьбу за Орфея і його талант між Еврідікою (Любов'ю), Хароном (Мудрістю) і Фортуною (Славою). Духовна спустошеність героя характеризувалася зміною його пластики та втратою Птахом здатності літати, приземленістю його танцю. Так балетмейстер мовою хореографії розкрив і поглибив головну ідею сценічного твору, запропонував новий зміст відомого міфу й нову танцювальну мову.

Образ Еврідіки (І. Кузьміна) був наділений такими рисами: тендітність, доброта, любов, внутрішня стійкість, самопожертва заради кохання. Солістка І. Коливанова захоплювала й переконувала щирістю почуттів своєї героїні, психологічною наповненістю рухів.

Балет створювався суто демонстративно засобами модерн-танцю: виконавці танцювали без пуантів, босоніж, акцентували на асиметричних позах, що більше відповідало естрадному виконанню, позбавляли жести та положення логіки, таким чином протиставляючи класичним танцювальним рухам.

Створивши власну версію «Орфея та Еврідіки», М. Боярчиков надав урок моральності, який, незважаючи на свою зовнішню привабливість, зумовив серйозні роздуми над сучасними проблемами — про місце людини в житті, духовні цінності та ціну людським пристрастям, прагненням і вчинкам. І балетмейстер здійснив це виключно новою мовою сучасної хореографії.

Міф про Орфея став прикладом заміни старих міфологем новими, зокрема перетворення героя на об'єкт поклоніння прихильників масової культури. У пластичній мові рок-балету це набуло втілення через естетику модерного танцю, що відбивала певну символіку цих уподобань.

**Висновки.** Розвиток хореографічного мистецтва полягає у створенні нових спектаклів, де органічно поєднано традиції й новаторство, та у відтворенні репертуару класичного балету. Балетмейстери

другої половини ХХ ст., базуючись на попередньому досвіді, теж намагалися втілити суспільно важливу, співзвучну часові ідею, носієм якої були стародавні міфи, втілені новими засобами виразності.

Міфологія здавна була базисом балетного театру, але зміст образів, що виникали на його основі, потребував утілення в межах літературної образності: спочатку виникала постать літературного героя, а потім композитор і лібретист разом із балетмейстером створювали його портрет та систему взаємовідносин з іншими персонажами хореографічного твору. Тобто визначальними чинниками створення будь-якого міфологічного сюжету в хореографічному мистецтві була не сценічна, а музична драматургія та образна структура.

Проблеми сценічного втілення міфологічних сюжетів засобами хореографії можна простежити на типових прикладах роботи балетмейстерів у Харківському театрі опери та балету: «Прометей», «Вогонь Еліди», «Орфей та Еврідика», «Створення світу», де помітне традиційне трактування героїв їхніх творів: головний герой відіграє роль сина або нащадка божества та смертної людини, котрий виконує волю богів. У втіленні цих сюжетів відбилися зміни хореографічної стилістики у світовому масштабі. Відбулося формування жанру балету-драми, де перше місце в спектаклі посіла насичена, змістовна драматургія, символічні герої зі складними характерами та глибоким внутрішнім світом. Закономірно цей підхід змінився після виникнення балетних партитур із наскрізною симфонічною драматургією та відповідно трансформації драматургії пластичної, яскравим прикладом чого є творці нової пластики — М. Арнаудова та М. Боярчиков.

#### Список використаних джерел

1. Александров К. Орфей и Эвридика — 10 лет спустя / К. Александров // Комсомолец Кубани. — 1986. — 23 июля. — С. 4.
2. Беляева-Челомбитко Г. В. Огонь Прометея / Г. В. Беляева-Челомбитко // Муз. жизнь. — 1986. — № 15. — С. 4–5.
3. Большакова Ю. Новое о постановке «Сотворения мира» / Ю. Большакова // Петербургский балет. Рубеж тысячелетий. — СПб.: Российский институт истории искусств, 2004. — С. 117–133.
4. Віталєв Н. Вогонь Прометея / Н. Віталєв // Ленінська зміна. — 1970. — 23 липня. — С. 3.
5. Иванова Е. В. К проблеме нового культурного героя в мифотворчестве XX столетия / Е. В. Иванова // Вести Уральского государственного университета. — 2005. — № 34. — С. 63–71.
6. Конькова Г. Незакінчений пошук / Г. Конькова // Соціалістична Харківщина. — 1980. — 1 жовтня. — С. 4.
7. Николаева К. Право и долг художника / К. Николаева // Коммунар. — 1983. — 29 июня.

8. Рощенко-Авер'янова О. Міф у зонг-опері / О. Рощенко-Авер'янова // Музика. — 1983. — №3. — С. 20.
9. Чепалов А. И балеты бывают олимпийскими / А. Чепалов // Время. — 1996. — 13 августа. — С. 4.

#### References

1. Aleksandrov K. Orfey i Evridika — 10 let spustya / K. Aleksandrov // Komsolets Kubani. — 1986. — 23 iyulya. — S. 4.
2. Belyaeva-Chelombitko G. V. Ogon Prometeya / G. V. Belyaeva-Chelombitko // Muz. zhizn. — 1986. — # 15. — S. 4–5.
3. Bolshakova Y. Novoe o postanovke «Sotvoreniya mira» / Y. Bolshakova // Peterburgskiy balet. Rubezh tyisyacheletiy. — Sankt-Peterburg : Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2004. — S. 117–133.
4. Vitalev N. Vogon Prometeya / N. Vitalev // Leninska zmina. — 1970. — 23 lypnya. — S. 3.
5. Ivanova E. V. K probleme novogo kulturnogo geroya v mifotvorchestve XX stoletiya / E. V. Ivanova // Vesti Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. — 2005. — # 34. — S. 63–71.
6. Konkova G. Nezakincheniy poshuk / G. Konkova // Sotsialistychna Harkivschina. — 1980. — 1 oktyabrya. — S. 4.
7. Nikolaeva K. Pravo i dolg hudozhnika / K. Nikolaeva // Kommunar. — 1983. — 29 iyunya.
8. Roschenko-Aver'yanova O. Mif u zong-operi / O. Roschenko-Aver'yanova // Muzyka. — 1983. — #3. — S. 20.
9. Chepalov A. I balety byvayut olimpiyskimi / A. Chepalov // Vremya. — 1996. — 13 avgusta. — S. 4.

#### ■ UDC 792.82:[792.54:782.1](477.54-25)ХАТОБ«19»

**Bortnyk K. V.**, Candidate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
[orcid.org/19840817kat](https://orcid.org/19840817kat)  
[bortnyk\\_ev@ukr.net](mailto:bortnyk_ev@ukr.net)

#### THE TRENDS OF THE CHOREOGRAPHIC EMBODIMENT OF MYTHOLOGICAL SUBJECTS ON THE STAGE OF KhNAOBT (Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater) IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

**The aim of the article** is to study the features of the embodiment of mythological subjects on the stage of KhNAOBT by means of choreographic art.

**Research Methodology.** The article provides a detailed examination of the scholarly articles to define the concept of myth and its role in the modern society; as well as the reviews on the studied ballet performances that enable to reconstruct the Kharkiv ballets on mythological subjects for the creation of a new study in the field of mythology in the choreographic aspect.

**Results.** The development of choreographic art consists in the creation of new performances, where traditions and innovations are organically combined, and in the maintenance of the classical ballet repertoire. The choreographers of the second half of the 20th century, relying on the previous experience, tried to fulfill a socially significant idea, tuned in to the spirit of the times, the bearer of which was ancient myths, solved by the new means of expressiveness.

Mythology has long been the foundation of ballet, but the content of the images originated in it required to take into account the literary imagery: first there was the figure of a literary character, and then the composer and librettist together with the choreographer created his image and the system of relationships with the other characters of the choreographic work. In other words, the key factor in the creation of any mythological subject in the choreographic art was not the stage, but musical drama and figurative structure.

The issues of the scenic embodiment of mythological subjects by means of choreography can be seen on the common examples of the choreographers' work on the stage of the Kharkiv Opera and Ballet Theater in the ballets "Prometheus", "The Fire of Elide", "Orpheus and Eurydice", "The Creation of the World", where the traditional interpretation of the characters of their works is clearly traced. The creation of these ballets reflected the changes in the choreographic stylistics on a world scale. There was the formation of the ballet-drama genre, where the pride of place in the performance went to rich, meaningful drama and symbolic heroes with complex characters and a deep inner world. Naturally, this approach has been changed with the introduction of ballet scores with the recurrent symphonic and choreographic drama. M. Arnaudova and M. Boyarchikov are a vivid example of the creators of new calisthenics.

**Novelty.** The innovations of plastique means and compositional techniques in the ballets on mythological subjects on the Ukrainian ballet stage are examined for the first time. And by way of their analysis, the dynamics of the cultural processes of society has been studied.

**The practical significance.** The material of this article can be used in the university lectures on the History of Art. The findings can be applied in new developments of the history of Ukrainian choreography.

**Key words:** myth, mythological storyline, ballet, character, choreography, image.

*Надійшла до редколегії 17.05.2017 р.*

## ■ УДК 793.3

**І. І. Герц**, заслужений працівник культури України, доцент кафедри сучасної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

**Т. В. Нечаєнко**, доцент кафедри тележурналістики, дикторів та ведучих телепрограм, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

### ТІЛЕСНІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Розкрито специфіку тілесності як компонента танцювальної виразності, зокрема проблему людської тілесності як одну з найскладніших у культурологічному дискурсі. Виявлено причини посиленої уваги сучасної культури до тіла як одного з визначальних компонентів хореографічного мистецтва. З'ясовано роль людського тіла в системі культури та комунікативній практиці особистості. Танець розглянуто як важливий транслятор нових відчуттів, почуттів, думок і значень у культурі ХХ ст. й водночас генератор актуальних культурних значень і смислів, а також як специфічний невербальний дискурс тіла. Тілесність визначено як інтегральну характеристику досвіду людини.

**Ключові слова:** тіло, тілесність, танець, танцювальна виразність.

**И. И. Герц**, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры современной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

**Т. В. Нечаенко**, доцент кафедры тележурналистики, дикторов и ведущих телепрограмм, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

### ТЕЛЕСНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Раскрыта специфика телесности как компонента танцевальной выразительности, проблема человеческой телесности как одна из самых сложных в культурологическом дискурсе. Выявлены причины повышенного внимания современной культуры к телу как одному из определяющих компонентов хореографического искусства. Выявлена роль человеческого тела в системе культуры и коммуникативной практике личности. Танец рассмотрено как важный транслятор новых ощущений, чувств, мыслей и значений в культуре ХХ в., генератор актуальных культурных значений и смыслов, специфический невербальный дискурс тела. Телесность определена как интегральная характеристика опыта человека.

**Ключевые слова:** тело, телесность, танец, танцевальная выразительность.

**I. I. Herts**, Honored Worker of Culture of Ukraine, Assistant Professor of Modern Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

**T. V. Nechaenko**, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

### PHYSICALITY AS A COMPONENT OF DANCE EXPRESSION

The article deals with the specific features of physicality as a component of dance expression. Particular attention is paid to the issue of human physicality as one of the most problematic in the culturological discourse. The author identifies the causes of the increased attention of modern culture to the body as one of the key components of choreography art. The article explains the role of the human body in the system of cultural and communication practices of an individual. The dance is considered as an important broadcaster of new experiences, feelings, thoughts and values in the culture of the twentieth century, a generator of current cultural values and meanings, and the specific nonverbal discourse of the body. Physicality is defined as an integral characteristic of the human experience.

**Key words:** body, physicality, dance, dance expression.

**Постановка проблеми.** Для кожної культурної епохи характерне інакше ставлення до тілесних практик і тіла загалом. В одні історичні періоди людське тіло вважалося взірцем краси й космічної гармонії, в інші — символом гріховності. До ХХ ст. склалася своєрідна антропологічна парадигма бачення людини, яка вможливує необхідність обговорення проблеми тілесності поряд з поняттями психіки, свідомості, уяви та пам'яті. Зважаючи на те, що тілесність поєднує різні значення, вироблені культурами минулого, для теорії й історії культури необхідно визначити значущість цього феномену не тільки в межах соціально-культурного дискурсу загалом, а й у процесі його специфіки зокрема.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У культурологічному дискурсі питання людської тілесності є одним з найскладніших, існує немало різноманітних і нестандартних підходів з цієї проблеми. Поширення серед культурологів розуміння тіла як першого джерела знаків, символів і комунікації сприяло осмисленню людської тілесності як знакової системи (Ж. Бодрійяр [2]). Проблема тілесності в культурологічному аспекті розглядав М. Фуко [19]. У деяких етнокультурних дослідженнях тією чи іншою мірою порушується питання про її знакову й символічну роль (О. О. Потебня, В. Тернер, М. Мід, О. Фрейденберг, Г. Кабакова, М. Ф. Сумцов [6; 13; 14; 15; 16; 18]). Окремим аспектам проблеми тілесності в культурі присвячені праці О. Шпенглера, А. Я. Гуревича, М. М. Бахтіна, М. С. Кагана [1; 3; 7;

21], зокрема людську тілесність як соціокультурний феномен проаналізовано в розвідках С. Є. Леонової, М. Матвейчук, Н. Чілікіної [10; 12; 20].

Однак досліджень, у яких тілесність була б розглянута не тільки як феномен, обмаль. Ще менше праць, де об'єктом вивчення є тілесність з точки зору хореографічного мистецтва, що зумовлює необхідність дослідження тілесності як компонента танцювальної виразності.

**Мета статті** — розкрити специфіку тілесності як компонента танцювальної виразності.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Серед причин пильної уваги сучасної культури до тіла та тілесності можна виокремити такі:

1. Постійне посилення прагматичних та індивідуалістичних тенденцій у технократичному європейському суспільстві та «поміщення економіки й економічних цінностей у центр соціокультурної реальності, істотне зростання матеріального виробництва, рівня та якості (тривалості, матеріальної забезпеченості, стабільності й комфорту) життя масової людини» [5, с. 74] на початку минулого століття створює передумови для врідноманітнення повсякденного життя, підвищеної уваги людей до комфортного задоволення власних «тілесних» потреб. У другій половині ХХ ст. ця тенденція спричиняє формування «суспільства споживання» і консюмеристської культури, згідно з якою сенсом споживання стає не задоволення життєвих потреб, але саме споживання.

2. Прогрес технічних наук, самої техніки та, відповідно, розвиток і впливовість наук, які «засвідчують фундаментальну роль для людей матеріальних аспектів їхньої природи» [5, с. 75] — біології, медицини, психології, економіки, демографії, соціології.

3. Демографічний приріст, процеси урбанізації та поширення демократичних процесів у західному суспільстві сприяють виникненню в середині ХІХ ст. феномену масової культури, що має важливі наслідки. Одним з них стає «культ тіла», який стимулює розвиток різноманітних практик, спрямованих на «поліпшення» тіла, його зовнішнього вигляду й самопочуття. Протягом ХХ ст. тривають процеси активного розвитку «індустрії оздоровчого дозвілля, фізичної реабілітації людини та створення прийнятної тілесної іміджу (курортна індустрія, масовий фізкультурний рух, <...> система хірургічних, фізіотерапевтичних, фармацевтичних послуг для покращення зовнішності)» [17, с. 386].

4. У зв'язку із цими змінами відбуваються секуляризація культури, послаблення впливу церкви та інших інститутів (освіти, філософії, суворої суспільної моралі, патріархальних сімейних традицій), що компрометує пріоритет духовних цінностей, концепцію людини як



істоти духовної, моральної, доброчесної. Нівеляція традиційних «кордонів існування» призводить до ірраціоналізму, страху перед майбутнім і, одночасно, — лібералізації тіла, звільнення інстинктів: «Епоха створила людей, позбавлених віри, філософія втрачає своє значення, чудові досягнення людини призвели до душевної млявості, все стало каламутним» [22, с. 373].

5. Дедалі тісніший контакт культури Заходу з культурою Сходу, його духовними вченнями та психофізичними практиками сприяє утвердженню холістичного підходу до розуміння людського тіла, нерозривного зв'язку духовного й тілесного начал. Так, філософія дао — філософія шляху, який ніхто не може пройти, окрім людини, у процесі якого людина і стає сама собою, — є, на думку дослідників, метафорою буття людської тілесності. У буддизмі тема конкретної індивідуальної тілесності акцентована більшою мірою, вона виявляється «осередком світових зв'язків і сил; для неї ці зв'язки й сили існують <...> саме в її власному життєвому процесі» [4, с. 39].

Наслідком того, що з початком ХХ ст. «тіло <...> стало головним предметом турботи людини» [4, с. 40] є безліч фактів і явищ культури, передусім повсякденної. Відповідно до зростаючих потреб сучасної людини активно розвиваються нові сфери індустрії предметів масового споживання, які обслуговують побут звичайних містян, художньо-прикладне мистецтво. Дизайн і архітектура прагнуть естетизувати й «ергономізувати» середовище проживання людини, створити максимальні зручності для сучасного міського життя.

Танець, за визначенням філософа й культуролога М. С. Кагана, як і будь-який інший вид мистецтва, — дзеркало, «у яке культура зазирає, пізнаючи в ньому себе і <...> разом із собою <...> відображений світ» [9, с. 15], спосіб художнього пластичного осмислення тілесних метаморфоз, що відбуваються з людиною в сучасній культурі. Саме за допомогою танцю вдається передати стан, для якого ще не придумали слова. І в цьому сенсі танець у культурі ХХ ст. стає важливим транслятором нових відчуттів, почуттів, думок і значень.

Відповідно до класифікації, запропонованої М. С. Каганом, танець належить до мусичних мистецтв, тобто таких, що використовують для своєї реалізації засоби, властиві самій людині [8]. Мова танцю ґрунтується на «чистому» людському матеріалі, хоча можна використовувати й додаткові виражальні засоби — наприклад, спеціальні костюми або певні атрибути, необхідні для пояснення сюжету певного танцю. Багато в чому це визначає специфіку мови танцю: його основою є виражальні можливості людського тіла. Безумовно, виразність рухів тіла — один з основних елементів танцювального мистецтва, тому так часто танець визначають як «музику» тіла.

Оскільки саме людське тіло виконує функцію одного з визначальних компонентів хореографічного мистецтва, необхідно розглянути його роль у системі культури.

Поширеною є думка, що організм людини, особливо його моторика, жодним чином не належить до явищ культури. Найчастіше розглядають у межах сфери «чистої» біології, тому, на відміну від психічних, моральних, естетичних та інших явищ духовного світу людини, які є соціальними, не вважають культурним явищем. І навіть більше — в історії культури фізичний аспект природи людини нерідко оцінюється негативно, тіло сприймається як «темниця духу». Багато в чому це зумовлено онтологічною суперечливістю сутності людини: як біологічна істота вона належить до світу природи, а як істота, котра прагне духовних звершень, — світу культури. Узаємодія природного й культурного, природного та «рукотворного» є основою будь-якої людської діяльності, а людина — завжди «людина тілесна». Тому тілесна культура відіграє роль фундаментального прошарку культури. Звичайно, саме тіло людини не належить до світу культури, оскільки остання — це натура (природа), адаптована людиною. Однак не слід забувати, що тіло людини перебуває поза соціальною сферою і сферою культури тільки до певного моменту. На певному етапі воно долучається до системи соціальних відносин, соціальної життєдіяльності людей, виконуючи функцію, з одного боку, результату цієї діяльності, а з іншого — її засобу. А це означає, що воно належить до світу культури. Відтак, людське тіло, перебуваючи в складній залежності від стану суспільства та способу життя людей, є результатом взаємодії природного й соціального. У зарубіжній науковій літературі для позначення такого, перетвореного культурою тіла використовується спеціальний термін — «соціальне тіло» (Ж. Дельоз). У результаті перетворення людиною наданого їй природою тіла останнє стає явищем світу культури. Таким чином, об'єктивне ставлення до цієї проблеми потребує врахування того факту, що тіло протягом людського життя зазнає змін — на нього впливають різні соціокультурні чинники. І, передусім, тіло перетворюється духовними силами людини, а єдність і гармонія духу та тіла — вищий сенс, це усвідомили ще давні філософи. Дух і тіло не повинні бути розділені у свідомості людини, і вдосконалення фізичних якостей стає культурою лише тією мірою, якою воно важливе не тільки для фізичного, а й особистісного, духовного розвитку.

У танці тіло людини, котра рухається, безпосередньо пов'язане з її духовним життям і здатне таким чином його означувати. Зовнішнє втілення є важливим настільки, наскільки передає внутрішнє життя

людського духу, людської душі, тому в мистецтві, особливо в танці, тіло, за висловом К. С. Станіславського, виконує функцію «зовнішнього апарату втілення». Грецький письменник Лукіан у трактаті «Про танець» відзначав: «<...> в інших видовищах проявляється лише одна сторона людської природи: або її душевні, або тілесні здібності. У танці нерозривно пов'язане те й інше <...>» [11]. Становлячи єдність душевної й тілесної краси, танець здатен розкрити думки, ідеї, узагальнення. Духовність, виражена за допомогою ідеально організованої плоти, і є танцем.

Здатність тіла відображати душевний стан визначає й виявляє комунікативний сенс тілесності, рухи тіла в танці мають певну комунікативну спрямованість. Це зумовлено, з-поміж іншого, здатністю людською тіла бути посередником у спілкуванні, його орієнтованістю на комунікацію. Роль тіла в комунікативній практиці особистості істотна — починаючи від тілесного контакту як найінформативнішого й найцирішого способу відносин між індивідами та завершуючи значенням «тілесного іміджу» в міжособистісних стосунках.

Танцювальне мистецтво є чимось більшим, ніж просто сумою ритмічно виконуваних технічних прийомів, хоча, звичайно, існує ставлення до танцю лише як до «гімнастики». Можливо, це наслідок того, що хтось цілком може задовольнитися лише зовнішньою стороною танцювального мистецтва — пластикою людського тіла, яка в мистецтві танцю набула дещо іншого смислу, оскільки передбачає виразність руху, жестикуляцій, через які розкривається внутрішній світ людини.

Універсальні тілесні схематизми, які є основою танцю, надають змоги передавати, незважаючи на їхню обмежену кількість, чимало відтінків його змісту. Зважаючи на те, що основою виражальних можливостей танцю є людське тіло, можна виокремити дві підгрупи виражальних засобів: 1) виражальні форми статури самого танцюриста; 2) внутрішні властивості тіла, які забезпечують динамічні можливості руху (рухливість суглобів, еластичність зв'язок, сила й витривалість м'язів, а також рівень розвитку вестибулярного апарату).

Оскільки однією з властивостей мови є її здатність відігравати роль засобу мислення, іншою найважливішою характеристикою танцювального мистецтва, яка визначає специфіку його виразності, є властивий танцю особливий вид художнього мислення. Тривалий час питанню співвідношення естетично вираженої тілесної динаміки з мисленням і свідомістю не приділялося достатньо уваги. Оскільки всі форми суспільної діяльності людини здійснюються за допомогою мислення, можна припустити — мистецтво не є в цьому разі винятком. Передусім, творчість художника зацікавлює тим, що виходить

за межі тих звичних уявлень про розумову діяльність, які стійко сформувалися на основі вивчення творчості вченого. Так, поняття художнього мислення використовувалося в естетиці достатньо обережно і, радше за все, метафорично, ніж як термін з гносеологічно фіксованою семантикою. Конкретніше художнє мислення в системі видів інтелектуальної діяльності виокремлювала психологія, вважаючи його видом професійної діяльності.

Отже, танець можна розглядати як специфічний невербальний дискурс тіла, у якому здійснюються всі нові способи роботи з тілом, а також виявляються актуальні культурно-історичні моделі тілесності. Танець стає одним з найважливіших трансляторів і водночас генераторів актуальних культурних значень і смислів.

**Висновки.** Підсумовуючи вищевикладене, можна сформулювати такі висновки. У ХХ ст. тіло й похідне від нього поняття тілесності стають домінуючими культурними поняттями. При цьому сучасні зміни тілесності людини невід'ємні від загальних процесів розвитку: трансформація тілесності є результатом і співтворцем індивідуальної та групової тілесності.

Тілесність є інтегральною характеристикою досвіду людини, комплексом соціальних і культурних якостей, а також певним способом взаємодії внутрішнього та зовнішнього життєвих просторів людини, котра опановує під час соціалізації різні мови тіла. Освоєння й конструювання нових тілесних моделей надають самому танцю можливості постійного оновлення й розвитку власної мови. При цьому основою виражальних можливостей у танці є людське тіло, роль якого в структурі виражальних засобів танцю надзвичайно важлива.

Подальшого дослідження потребує проблема виявлення загальних закономірностей, еволюції та перспектив різних змін тілесності, а також відображення цих змін у танці.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М. : Худ. лит., 1990. — 541 с.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М. : Добросвет, 2000. — 387 с.
3. Гуревич А. Я. Избранные труды : в 2 т. / А. Я. Гуревич. — М. — СПб. : Университетская книга, 1999. — Т. 2 : Средневековый мир. — 560 с.
4. Емельянов Б. В. Проблема человеческой телесности в контексте диалога Запада и Востока / Б. В. Емельянов // Восток и Запад: динамика диалога / Б. В. Емельянов, В. Е. Кемеров, П. П. Коновалова ; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, Урал. межрегион. ин-т обществ. наук. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. — С. 39–51.

5. Закс Л. А. Судьбы мировоззрения в XX в.: пиррова победа материализма / Л. А. Закс // *Философское мировоззрение и картина мира : материалы Всерос. науч. конф. / отв. ред. В. В. Ким. — Екатеринбург : Изд-во Урал.ун-та, 2009. — Т. 1. — С. 74–85.*
6. Кабакова Г. И. Антропология женского тела в славянской традиции / Г. И. Кабакова. — М. : Ладомир, 2001. — 335 с.
7. Каган М. С. Се человек. Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства / М. С. Каган. — СПб. : Logos, 2003. — 320 с.
8. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. — Ленинград : Искусство, 1972. — 440 с.
9. Каган М. С. Искусство как феномен культуры / М. С. Каган // *Искусство в системе культуры : сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. М. С. Каган. — Ленинград : Наука, 1987. — С. 6–22.*
10. Леонова С. Е. Символіка тілесності у сучасній театральній хореографії (на прикладі М. Ека) [Електронний ресурс] / С. Е. Леонова. — Режим доступу: [file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK\\_2011\\_958\(1\)\\_44\\_6.pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK_2011_958(1)_44_6.pdf). — Назва з екрана.
11. Лукиан. Диалог «О пляске» [Электронный ресурс] / Лукиан. — Режим доступа: <http://www.balletmusic.ru/books/article/Lucian1.htm>. — Загл. с экрана.
12. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці [Електронний ресурс] / М. Матвейчук. — Режим доступу: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf>. — Назва з екрана.
13. Мид М. Культура и мир детства / М. Мид. — М. : Наука, 1989. — 429 с.
14. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. — М. : Лабиринт, 2000. — 480 с.
15. Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов. Избранные труды / Н. Ф. Сумцов. — М. : Восточная лит., 1996. — 295 с.
16. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. — М. : Наука, 1983. — 277 с.
17. Флиер А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пос. для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии / А. Я. Флиер. — М. : Академ. проект, 2000. — 496 с.
18. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. — М. : Лабиринт, 1997. — 448 с.
19. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер. с фр. / М. Фуко. — М. : Касталь, 1996. — 448 с.
20. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла [Електронний ресурс] / Н. Чілікіна. — Режим доступу: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/3066/3129>. — Назва з екрана.
21. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. — М. : Мысль, 1993. — 663 с.

22. Ясперс К. Смысл и назначение истории : пер. с нем. / К. Ясперс. — М. : Политиздат, 1991. — 527 с.

### References

1. Bakhtin M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekovyaya i Rennansa / M. Bakhtin. — M. : Khud. lit., 1990. — 541 s.
2. Baudrillard Jean. Simvolicheskiy obmen i smert / Jean Baudrillard. — Moskva : Dobrosvet, 2000. — 387 s.
3. Gurevich A. Ya. Izbrannyye trudyi : v 2-h t. T. 2 : Srednevekovyy mir / A. Ya. Gurevich. — M.-SPb : Universitetskaya kniga, 1999. — 560 s.
4. Yemelyanov B. V. Problema chelovecheskoy telesnosti v kontekste dialoga Zapada i Vostoka / B. V. Yemelyanov // *Vostok i Zapad: dinamika dialoga / B. V. Yemelyanov, V. E. Kemerov, P. P. Konovalova ; Ural. gos. un-t im. A. M. Gorkogo, Ural. mezhregion. in-t obschestv. nauk. — Ekaterinburg : Izd-vo Ural.un-ta, 2003. — S. 39–51.*
5. Zaks L. A. Sudby mirovozzreniya v XX v.: pirrova pobeda materializma / L. A. Zaks // *Filosofskoe mirovozzrenie i kartina mira : materialyi Vseros. nauch. konf. / отв. ред. V. V. Kim. — Ekaterinburg : Izd-vo Ural.un-ta, 2009. — Т. 1. — С. 74–85.*
6. Kabakova G. I. Antropologiya zhenskogo tela v slavyanskoy traditsii / G. I. Kabakova. — M. : Ladimir, 2001. — 335 s.
7. Kagan M. S. Se chelovek. Zhizn, smert i bessmertie v «volshebno zerkale» izobrazitel'nogo iskusstva / M. S. Kagan. — Sankt-Peterburg : Logos, 2003. — 320 s.
8. Kagan M. S. Morfologiya iskusstva. Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv / M. S. Kagan. — Leningrad : Iskusstvo, 1972. — 440 s.
9. Kagan M. S. Iskusstvo kak fenomen kultury / M. S. Kagan // *Iskusstvo v sisteme kultury : sb. nauch. st. / sost. i отв. ред. M. S. Kagan, predisl. E. S. Markaryan. — Leningrad : Nauka, 1987. — С. 6–22.*
10. Leonova S. Ye. Simvolika tilesnosti u suchasnoi teatralnii khoreografii (na prykladi M. Eka) [Elektronnyi resurs] / S. Ye. Leonova. — Rezhym dostupu: [file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK\\_2011\\_958\(1\)\\_44\\_6.pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/VKhITK_2011_958(1)_44_6.pdf). — Nazva z ekrana.
11. Lucianus. Dialog «O plyaske» [Elektr. resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.balletmusic.ru/books/article/Lucian1.htm>. — Zagl. s ekrana.
12. Matveichuk M. Do problemy tilesnosti v suchasnomu tantsi [Elektronnyi resurs] / M. Matveichuk. — Rezhym dostupu: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf>. — Nazva z ekrana.
13. Mid M. Kultura i mir detstva / M. Mid. — Moskva : Nauka, 1989. — 429 s.
14. Potebnya A. A. Simvol i mif v narodnoy kulture / A. A. Potebnya. — M. : Labirint, 2000. — 480 s.
15. Sumtsov N. F. Simvolika slavyanskikh obryadov. Izbrannyye trudy / N. F. Sumtsov. — M. : Vostochnaya lit., 1996. — 295 s.
16. Terner V. Simvol i ritual/ V. Terner. — M. : Nauka, 1983. — 277 s.

17. Flier A. Ya. Kulturologiya dlya kulturologov : ucheb. pos. dlya magistrantov i aspirantov, doktorantov i soiskateley, a takzhe prepodavateley kulturologii / A. Ya. Flier. — M. : Akadem. proekt, 2000. — 496 s.
18. Freydenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra / O. M. Freydenberg. — M. : Labirint, 1997. — 448 s.
19. Foucault Michel. Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti. Raboty raznyih let : per. s fr. / Michel Foucault. — M. : Kastal, 1996. — 448 s.
20. Chilikina N. Suchasni aspekty filosofii tilesnosti yak kliuch do movy tila [Elektronnyi resurs] / N. Chilikina. — Rezhym dostupu: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/3066/3129>. — Nazva z ekrana.
21. Spengler Oswald. Zakat Evropy /Oswald Arnold Gottfried Spengler. — M.: Myisl, 1993. — 663 s.
22. Jaspers Karl Theodor . Smysl i naznachenie istorii : per. s nem. / Karl Theodor Jaspers. — M. : Politizdat, 1991. — 527 s.

### ■ УДК 793.3

**Herts I. I.**, Honored Worker of Culture of Ukraine, Assistant Professor of Modern Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv  
*ira-herts@ukr.net*  
*orcid.org/0000-0003-3721-9594*

**Nechaenko T. V.**, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv  
*0411@ukr.net*  
*orcid.org/0000-0001-7972-7699*

#### PHYSICALITY AS A COMPONENT OF DANCE EXPRESSION

**The aim of the article** is to reveal the specific features of physicality as a component of dance expression.

**Research methodology.** Methodological tools involved in the study include the fundamental strategies worked out in the field of humanities, i.e. methods of cultural analysis, as well as the involvement of methodological tools of semiotics of culture and the arts.

**Results.** Particular attention is paid to the issue of human physicality as one of the most problematic in the culturological discourse. The author identifies the causes of the increased attention of modern culture to the body as one of the key components of choreography art. The article explains the role of the human body in the system of cultural and communication practices of an individual. The dance is considered as an important broadcaster of new experiences, feelings, thoughts and values in the culture of the twentieth century, a generator of current cultural

values and meanings, and the specific nonverbal discourse of the body. Physicality is defined as an integral characteristic of the human experience. The author emphasizes the need to identify the common patterns, evolution and prospects of various bodily changes and mapping these changes to the dance.

**Novelty.** The degree and nature of demand for the concept of physicality in a cultural discourse are specified. An attempt is made at identifying the specific features of physicality as a component of dance expression.

**The practical significance.** The material in this article can be used in the educational process. The findings can be applied in new developments on the subject.

**Key words:** body, physicality, dance, dance expression.

*Надійшла до редколегії 21.04.2017 р.*



■ УДК 784.9:792.028-057.875

**О. В. Єрошенко**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ВОКАЛИЗИ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ГОЛОСУ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ І КІНО»**

Розглядається роль вокалізів у процесі розвитку професійного голосу студентів-акторів з урахуванням специфіки вокального навчання фахівців театральної сфери. Проаналізовано вибрані твори зі збірок вокалізів Ф. Абта, О. і Р. Вороніних, І. Вілінської, Б. Лютгена, Дж. Конконе. З'ясовано, що використання вокалізів суттєво сприяє осмисленому формуванню студентами-акторами певних вокально-технічних навичок у поєднанні з вирішенням музично-художніх завдань. Підкреслено, що у зв'язку зі значною відмінністю рівня музично-співацьких здібностей студентів-акторів одного курсу запропоновані до розучування вокалізи істотно відрізняються за ступенем музичної й вокально-технічної складності, їх відбір відбувається диференційовано, відповідно до музично-співацьких можливостей кожного студента.

**Ключові слова:** вокаліз, вокальне навчання, музично-співацькі здібності, студент-актор.

**Е. В. Ерошенко**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ВОКАЛИЗЫ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ГОЛОСА СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И КИНО»**

Рассматривается роль вокализов в процессе развития профессионального голоса студентов-актеров с учетом специфики вокального обучения специалистов театральной сферы. Проанализированы избранные произведения из сборников вокализов Ф. Абта, О. и Р. Ворониних, И. Вилинской, Б. Лютгена, Дж. Конконе. Выяснено, что применение вокализов существенно содействует осмысленному овладению студентами-актерами определенными вокально-техническими навыками в соединении с решением музыкально-художественных заданий. Подчеркнуто, что в связи со значительным отличием уровня музыкально-певческих способностей студентов-актеров одного курса предлагаемые к изучению вокализы существенно разнятся степенью музыкальной и вокально-технической сложности, а их отбор происходит дифференцированно, соответственно музыкально-певческим возможностям каждого студента.

**Ключевые слова:** вокализ, вокальное обучение, музыкально-певческие способности, студент-актер.

**О. В. Ieroshenko**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **VOCALIZES AS DEVELOPMENT TOOL OF THE PROFESSIONAL VOICE OF STUDENTS OF SPECIALIZATION «PERFORMING ARTS OF DRAMA THEATRE AND CINEMA»**

The role of vocalizes in development of a professional voice of students-actors while taking into account specifics of the vocal training of the theatrical sphere specialists is considered. The chosen works from collections of vocalizes of F. Abt, O. and R. Voronin, I. Vilinskaya, B. Lyutgen, J. Concone are analysed. It is revealed that the use of vocalizes significantly assists students-actors' smart mastering of the certain vocal and technical skills in connection with the solution of musical and art tasks. It is emphasized that, in connection with considerable difference of level of musical and singing capabilities of students-actors of the same course, the vocalizes offered to studying significantly differ in degree of musical and vocal and technical complexity, and their selection happens differentially, according to musical and singing opportunities of each certain student.

**Key words:** vocalize, vocal training, musical and singing capabilities, student-actor.

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розвитку мистецтва театру й кіно нагальним є посилення їх музичної складової, ролі інструментального та вокального компонента в кінофільмах і переважній більшості вистав. Тому перед акторами постає завдання професійно володіти співом у межах драматичного мистецтва, тобто вміти інтонаційно чисто, достатньо звучно й художньо переконливо виконувати різножанрові вокальні твори залежно від драматургічних вимог спектаклю. Таким чином, вокальне навчання майбутніх фахівців драматичного мистецтва є обов'язковою умовою їх подальшої успішної професійної діяльності. Зазначимо, що в процесі опанування студентами-акторами основ співацького мистецтва перед вокальними педагогами постає немало питань, пов'язаних зі специфікою навчання прийдешніх митців драматичної сфери, зокрема питань, що стосуються вокально-педагогічного репертуару, одним з яких є проблема використання вокалізів під час вокального навчання майбутніх акторів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Протягом останнього десятиріччя питання вокального розвитку студентів-акторів досліджували українські та російські науковці й вокальні педагоги, серед яких важливими для розвою наукової та вокально-методичної думки в означеній сфері стали праці С. С. Сгібневої (2009), В. О. Дорошенко (2010), Г. Л. Бень (2013), Г. В. Локаревої та Л. О. Гринь (2014) (Україна),

а також доробки російських фахівців Б. В. Окулової (2008), Г. Є. Давидової (2012) та ін. Загалом праці вищезазначених авторів присвячені вивченню різноманітних аспектів мистецтвознавчого й педагогічного спрямувань вокальної проблематики в театральній царині. Водночас постає немало питань, які потребують подальшого детальнішого розгляду й вирішення у вокально-педагогічній площині, насамперед стосовно організації, проведення й власне специфіки співочої підготовки у вищих навчальних закладах майбутніх фахівців драматичного мистецтва. Одним із цих питань є висвітлення певних вокально-технічних і музично-художніх модусів та з'ясування їх значення щодо розвою співацьких умінь студентів-акторів, зокрема вокалізів. Це й зумовлює актуальність статті, мета якої — з'ясування ролі вокалізів у розвитку професійного голосу студентів-акторів з урахуванням специфіки вокального навчання майбутніх фахівців драматичної царини.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вокальне навчання студентів спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру і кіно» порівняно зі спеціальною підготовкою солістів-вокалістів спеціалізацій «академічний спів», «народний спів», «естрадний спів» має певні особливості, визначені насамперед кваліфікаційними вимогами різних мистецьких сфер професійної діяльності прийдешніх фахівців. Так, найпершою й обов'язковою умовою для майбутнього виконавця у сфері вокального мистецтва є наявність музично-співацького обдарування, водночас артистизм і художність співу для абітурієнта-вокаліста — чинники, хоча й бажані, втім, визначаються такими, що напрацьовуються з часом, упродовж оволодіння мистецтвом вокалу. Резонно протилежні вимоги до митця драматичного мистецтва, де безсумнівним і невідмінним стає факт наявності артистичних здібностей у майбутнього актора, а музичальність виявляється тільки бажаним чинником, який розвиватиметься протягом навчального терміну. Водночас, на сучасному етапі розвитку драматичного мистецтва й кінематографії музичний компонент є їх невід'ємною складовою. Тому досконале оволодіння співом для актора — це завдання, зумовлене професійною необхідністю й художніми перспективами.

Таким чином, хоча під час вступу до театального факультету вищого навчального закладу наявність співацьких здібностей в абітурієнта не є обов'язковою умовою, втім, у процесі навчання одним з основних завдань для майбутнього актора стає набуття основ вокалу. Зазначимо, що студенти в переважній більшості (навіть ті, котрі мають недостатні вокально-музичні дані), усвідомлюючи необхідність опанування співацьких навичок для подальшої успішної діяльності в театральній царині, наполегливо намагаються розвинути музичні задатки та опанувати основи мистецтва співу.

Однією з основних специфічних ознак вокального навчання студента-актора є наявність у педагогічному репертуарі творів, пов'язаних з театальною й кінематографічною галузями: пісень і романсів з драматичних вистав, музики до спектаклів, кінофільмів, мультфільмів, а також із музично-драматичних творів (водевілів, оперет, мюзиклів). Над цим репертуаром робота проводиться протягом усього терміну вокального навчання студентів театального факультету. Водночас постановка співацького голосу студента-актора базується на головних дидактичних принципах вокальної педагогіки: єдності художнього й вокально-технічного розвитку; поступовості та послідовності в навчанні; індивідуального підходу. Структура вокальних занять відповідно до ustalених норм складається з визначеної послідовності вправ, вокалізів і художньо-педагогічного репертуару.

Зважаючи на специфіку акторського співу, близькість його до мовної позиції, вокальний педагог разом з тим має навчити студента базових чинників співацького голосоутворення: свідомого володіння диханням під час співу та почуття опори, відчуття головного й грудного резонаторів під час фонації, виразної співочої артикуляції, а також основних елементів звуковедення (легато, нон легато, портаменто) тощо. Засвоєння комплексу умінь і навичок щодо свідомого управління процесом фонації дозволяє виконавцеві досягти максимального розкриття художнього змісту вокального твору, що, зрештою, продукує умови для довершеного відтворення сценічного образу драматичної вистави.

Процес набуття співацьких навичок студентами-акторами зазвичай довготривалий та копіткий, потребує від викладача ретельного підбору вокально-педагогічного репертуару відповідно до музичальних здібностей студентів. Специфічною ознакою вокальної роботи з майбутніми акторами є значна різниця в музично-співацькому обдаруванні студентів одного курсу, що зумовлює значну відмінність (щодо вокально-технічних та музично-художніх завдань) їх вокального репертуару.

Відповідно до досвіду багаторічної роботи зі студентами-акторами доцільним, на нашу думку, стає використання на вокальних заняттях поряд із художніми творами вокалізів. Ці музичні твори, не ускладнені текстом, написані з визначеною вокально-технічною метою, з одного боку, мають вузьку педагогічну спрямованість на напрацювання конкретного виду вокальної техніки, чим нагадують вокальні вправи, та з іншого, є музичними творами з властивими для них характерними ознаками: зазначеними метром, темпом, ритмом, мелодією, фразуванням, динамікою, гармонічним супроводом, що спріднює вокалізи з вокально-художніми творами.

Однією з найважливіших ознак вокалізу є відсутність у ньому вербального тексту, що спрямовує увагу студента саме на фонацію, музичний текст і композиторські вказівки до нього, концентрує на правильному звукоутворенні й звуковеденні та загалом дозволяє відпрацьовувати вокальну технологію на музично-художньому матеріалі. Стосовно опанування вокального слова у співі, то це відбувається поступово, тому що звичні стереотипи вимовляння слів у мові дуже усталені й легко руйнують вокальну лінію. Виконання вокалізів націлює на точне відтворення звукової висоти, правильне інтонування мелодійної фрази та внеможливіє для співака-початківця здійснення під час співу частих спроб «сховатися за виразністю мови», особливо характерних для студентів театрального факультету, майбутня професійна діяльність котрих пов'язана безпосередньо з мистецтвом слова.

Вибір вокалізу для кожного окремого студента-актора базується на знаннях і професійному досвіді вокального педагога. Пропонуючи студентові конкретний вокаліз, педагог спочатку аналізує його з музичного (темп, ритм, мелодика, гармонія супроводу тощо) і вокально-технічного (діапазон, теситура, тривалість дихання, звукова динаміка тощо) аспектів, маючи на меті виявити наявні у вокалізі труднощі, співвіднести їх з можливостями студента на певному етапі вокально-музичного розвитку, та визначає основне вокальне завдання, яке постає під час його розучування перед студентом.

Зазначимо деякі збірки вокалізів, які найчастіше застосовуються в практиці вокальної роботи зі студентами-акторами. Найпопулярнішими є «Школа співу» Ф. Абта та «30 вокалізів на основі народних пісень» О. Вороніна й Р. Вороніної. При цьому вокалізи, які пропонуються студентам-акторам зі збірки Ф. Абта, виявляються дещо складнішими з музично-вокального аспекту порівняно з вокалізами зі збірки О. та Р. Вороніних. Для музично розвиненіших студентів-акторів пропонуються вокалізи зі збірок І. Вілінської (1989), Б. Лютгена, Дж. Конконе та ін.

Практика свідчить, що вокалізи (найчастіше № 1–8, № 10, № 12, № 15) зі збірки О. та Р. Вороніних [3] виконують без особливих зусиль студенти-актори першого курсу, котрі зовсім не мають музично-виконавських навичок і вперше ознайомлюються з досвідом вокального виконавства. Незначний діапазон (від квінти до октави), здебільшого ступенева, без широких інтервалів мелодика, основана на народнопісенному матеріалі, помірні теситура й динаміка звука та незначний обсяг музичного тексту надають можливостей співакові-початківцеві вправно виконувати ці вокалізи, переважно способом сольфеджування.

Вокалізи зі збірки Ф. Абта [1] мають ширший діапазон, складніші мелодику, ритміку, детальне динамічне нюансування, більші вимоги до тривалості дихання. Студенти першого курсу за програмою опановують перші десять вокалізів зі збірки, які призначені для розвитку кантিলени й виконуються в помірному темпі. Мелодії цих вокалізів побудовані в середньому діапазоні від октави до децими, двотактові вокальні фрази потребують спокійного плавного дихання й сприяють поступовому напрацюванню почуття співацької опори; у музичному тексті детально вказані динамічні відтінки, що надають виразності співові, на які обов'язково потрібно зважати під час занять. Ритмічні труднощі містяться звичайно в синкопованому ритмі, який подекуди трапляється в окремих вокалізах (№ 2, № 6, № 8–10), також незмінної уваги потребує м'яке й ритмічно правильне виконання затакту в мелодійних фразах [1]. Зазвичай вокалізи Ф. Абта пропонують студентам-початківцям, котрі виявляють певні вокальні й музичні здібності.

Упродовж другого курсу робота над вокально-технічним розвитком студента-актора так само передбачає вивчення декількох вокалізів. Музично розвиненішим студентам другого курсу пропонують вокалізи № 11–19 зі збірки Ф. Абта [1]. Вони мають більший музичний обсяг, ширший діапазон (від октави до ундецими), складніші завдання щодо голосоведення (інтерваліки, ритму, динамічних нюансів, тривалості дихання тощо). Зазначимо, що вокаліз № 20 (останній у збірці), оснований на мелодії широковідомої пісні-романсу О. Варламова «Красный сарафан», зважаючи на мелодійний рисунок, голосовий діапазон (терцдецима) виявляється достатньо складним для виконання студентами-акторами та зазвичай не входить до їх навчального репертуару [1, с. 29–31].

Стосовно вокалізів зі збірки О. та Р. Вороніних [3] відзначимо, що їх менше використовують на другому курсі, втім деякі з них, особливо № 18 і № 19 (напрочуд мелодійні, спрямовані на розвиток широкого співацького дихання, утримання високої позиції звука), а також № 26 (із хроматичною інтервалікою (наявність зменшених та збільшених секунд) східної мелодики), водночас незначного діапазону (від сексти до септими) й помірної динаміки, дають позитивні наслідки в роботі над співацьким голосом студентів-акторів, тож часто входять до їх репертуарних програм.

Надзвичайно корисними для вокального розвитку співаків-акторів вважаємо вибрані вокалізи зі збірок І. Вілінської (1989) [2], Б. Лютгена [5] й Дж. Конконе [4]. Ці твори вивчають більш здібні та музично підготовлені студенти. Так, зі збірки І. Вілінської зазвичай пропонують вокалізи № 1, № 3, № 7 [2]. Широки мелодійні фрази у вокалізах № 1 і № 7 у поєднанні з помірним діапазоном (нона), зручним темпом

(Andantino і Andante) сприяють розвиткові кантилени та співацького дихання виконавця; ступеневий, із повторюваними секундовими інтервалами мелодійний рисунок (у межах децими), вальсовий ритм і помірний темп (Andante) вокалізу № 3 спрямовані на розвинення гнучкості звуковедення.

Подальший розвиток рухливості й гнучкості співацького голосу, музичної ритмічності виконання та вдосконалення музичного слуху відбуваються під час роботи над вибраними вокалізами (звичайно, це № 1, № 4, № 6, № 10, № 12–15) зі збірки Б. Лютгена [5]. У репринтному лейпцизькому виданні подана передмова відомої співачки й вокального викладача М. Хедмондт (Marie Hedmond), котра відзначає, що спочатку будь-який із цих вокалізів бажано проспівувати на склад «ta», згодом переходячи до сольмізації мелодії, й наголошує на необхідності її точного ритмічного виконання [5, с. 2].

Діапазон у межах децими (№ 4, № 10, № 14, № 15), ундецими (№ 1, № 6, № 13) та дуодецими (№ 12), багата палітра позначених динамічних і виразних відтінків та темпів (від Allegro до Andante), непроста вокальна мелодика, побудована переважно нотами короткої тривалості (шістнадцятими), яка поєднує чергування секундових інтервалів зі ступеневим (прямим згори донизу й навпаки та хвилеподібним) рухом, рухом ступенями тризвука й подекуди ходами на ширші інтервали (від кварта до октави), — усі означені чинники роблять цей музичний матеріал доцільним для вдосконалення вокальної техніки студентами-акторами на пізнішому етапі (другому і третьому курсах) навчання.

У вокальній підготовці музично здібних студентів другого і третього курсів театрального факультету використовуємо перші десять вокалізів зі збірки Дж. Конконе «50 vocal lessons» (opus 9) для середнього голосу [4]. Написані в достатньому діапазоні (переважно близько півтори октави) та в багатоманітних різновидах помірного темпу (від Allegro moderato assai (№ 10) до Andante sostenuto (№ 6 і № 8), окрім вокалізу № 9, позначеного повільним темпом Lento), вони спрямовані насамперед на розвиток кантилени, напрацювання відчуття опори та широкого співацького дихання, привчають до правильного виконання тривалих музичних фраз з утриманням високої позиції звука. У вокальній лінії плавне ступеневе голосоведення в помірному темпі довгими за тривалістю нотами (половинні, цілі) і тривале утримання звука на одній висоті (об'єднання лігою декількох нот однієї висоти протягом трьох-чотирьох тактів, наприклад, у вокалізі № 6) чергуються зі стрибками мелодії вгору і вниз на широкі інтервали (від кварта до октави), що загалом висуває до виконавця

достатньо високі вимоги стосовно відповідного рівня розвитку загальної музикальності та вокально-технічних навичок.

Зазначимо, що використання вокалізів як педагогічного матеріалу у вокальній роботі зі студентами-акторами не є повсюдним. У вокально-педагогічній практиці з постановки співацького голосу майбутніх фахівців драматичного мистецтва наявні методиками, які практично не містять вокалізів як форми розвитку вокальних навичок акторів. Так, деякі викладачі-вокалісти, працюючи зі студентами-акторами, застосовують власні розроблені музично-педагогічні прийоми та методи, у яких вокалізи не використовуються. Означимо те, що, на нашу думку, поділяє таких викладачів на дві співіснуючі категорії: до першої належать вокальні педагоги, які, не застосовуючи в навчальному репертуарі вокалізи, втім немало часу на заняттях приділяють вокально-технічним вправам; до другої — ті, хто зосереджує увагу майже виключно на вокальних художніх творах, прагнучи розвивати співацько-виконавські вміння студентів саме на художньому матеріалі. Загалом, результати вокальної підготовки студентів-акторів за подібними методиками є задовільними.

Однак для студентів-акторів, на заняттях з якими проводиться робота майже виключно над вокально-художніми творами, опанування співацьких навичок, за нашим переконанням, є ефективним лише за наявності в них достатньо розвинутої музикальності та природної вокальної обдарованості. Як свідчить історичний мистецький досвід, успішний розвиток вокальних навичок неодмінно потребує раціонального осмисленого опанування техніки співацького звукоутворення та звуковедення.

Для багатьох студентів-акторів виконання вокалізів (особливо на першому курсі способом сольфеджування) є корисним ще тому, що не тільки формує вокальні навички, але практично втілює й закріплює музично-теоретичні знання, здобуті на заняттях з теорії музики. На жаль, теоретичних занять з музики для студентів-акторів обмаль (згідно з навчальним планом ХДАК: дві години на тиждень групових занять протягом половини першого семестру), бракує для необхідного опанування музичної грамоти фахівцями, подальша професійна діяльність багатьох з котрих буде пов'язана із музично-драматичною цариною сучасних вітчизняних театрів.

На нашу думку, виконання студентами-акторами вокалізів — музичних творів без літературного тексту — сприятиме насамперед усвідомленому опануванню вокальної фонації майбутніми митцями драматичної сцени, зокрема кантилени як основного засобу звуковедення, формує відчуття музичного фразування та розвиває загальну музикальність. Тому застосування вокалізів як одного з інструментів



постановки професійного співацького голосу студентів-акторів є важливою умовою їхнього вокального й загалом музичного розвитку.

**Висновки.** Музичний і вокально-виконавський аналіз вибраних вокалізів Ф. Абта, О. та Р. Вороніних, І. Вілінської, Б. Лютгена, Дж. Конконе, котрі використовуються у вокальному навчанні студентів-акторів, допоміг дійти певних висновків. У зв'язку зі значним посиленням музичної складової в сучасному драматичному мистецтві й кінематографі володіння співом для майбутнього актора є надто актуальним, відтак, потребує належної музично-вокальної підготовки. Розвинення співацьких умінь студентів-акторів відбувається із залученням до вокально-педагогічного репертуару поряд із художніми творами вокалізів, вивчення яких спрямовує та суттєво сприяє осмисленому опануванню певних вокально-технічних навичок у поєднанні з вирішенням музично-художніх завдань. Зважаючи на специфіку вокального розвитку майбутніх драматичних фахівців, що полягає передусім у надто відмінному рівневі музично-співацьких здібностей студентів-акторів одного курсу, запропоновані до вивчення вокалізи значно відрізнятимуться за ступенем музичної й вокально-технічної складності, їх добір здійснюватиметься диференційовано, відповідно до музичних і співацьких можливостей кожного окремого студента. Під час розучування вокалізів студенти-актори усвідомлено й ефективно, поступово опановують різні види вокалізації, сольфеджування й сольмізацію, набувають умінь і навичок, пов'язаних із виконанням вокальних етюдів, завдяки чому полегшується перехід від вокально-технічних вправ до художніх вокальних творів, а також поглиблюються й закріплюються знання з теорії музики.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з різноаспектним музичним та вокально-виконавським аналізом співацького репертуару, детальним вивченням питань вокального розвитку майбутніх професійних акторів драматичного театру й кіно.

#### Список використаних джерел

1. Абт Ф. Школа пения. Избранные упражнения для низких голосов в сопровождении фортепиано / Ф. Абт. — М. : Музыка, 1985. — 32 с.
2. Вілінська І. Вокалізи для середнього голосу: учбовий репертуар / І. Вілінська. — Київ : Муз. Україна, 1989. — 56 с.
3. Воронін О. 30 вокалізів на основі народних пісень / О. Воронін, Р. Вороніна. — Київ : Муз. Україна, 1991. — 72 с.
4. Concone G. 50 vocal lessons: Opus 9: Edition for medium voice / G. Concone. — Leipzig ; Dresden : Edition Peters. Nr. 980a. — 95 p.

5. Lutgen B. Die Kunst der Kehlfertigkeit: Band 1. Ausgabe fur Alt oder Bas / B. Lutgen ; [revidiert von Marie Hedmond]. — Leipzig ; Dresden : Edition Peters. Nr. 1358c. — 28 p.

#### References

1. Abt F. Shkola penia. Izbrannyye uprazhneniya dlia nyzkikh golosov v soprovozhdenii fortepiانو / F. Abt. — M. : Muzyka, 1985. — 32 s.
2. Vilinska I. Vokalizy dlia serednjogo golosy: uchbovyj repertuar / I. Vilinska. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1989. — 56 s.
3. Voronin O. 30 vokaliziv na osnovi narodnykh pisen / O. Voronin, R. Voronina. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1991. — 72 s.
4. Concone G. 50 vocal lessons: Opus 9: Edition for medium voice / G. Concone. — Leipzig ; Dresden : Edition Peters. Nr. 980a. — 95 p.
5. Lutgen B. Die Kunst der Kehlfertigkeit: Band 1. Ausgabe fur Alt oder Bas / B. Lutgen ; [revidiert von Marie Hedmond]. — Leipzig ; Dresden : Edition Peters. Nr. 1358 c. — 28 p.

#### ■ UDC 784.9:792.028-057.875

**Ieroshenko O. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*eroshenko63@mail.ru*  
*orcid.org/0000-0001-8197-0807*

#### VOCALIZES AS DEVELOPMENT TOOL OF THE PROFESSIONAL VOICE OF STUDENTS OF SPECIALIZATION «PERFORMING ARTS OF DRAMA THEATRE AND CINEMA»

**The purpose of this article** is to find out a role of vocalizes in the development of a professional voice of students-actors taking into account specifics of vocal training of future specialists of the drama sphere.

**Research methodology.** General scientific methods used in this article: cognitive, comparative and empirical methods; special part are particular musicological methods of the musical, vocal and technical analysis.

**Results.** The problem of the students-actors vocal training includes the use of vocalizes, which are one of educational tools in development of a singing voice. In connection with considerable level of musical and singing capabilities' difference of students-actors of the same course, the vocalizes that are suggested for studying differ in degree of musical and vocal and technical complexity, and are selected differentially, according to musical and singing capabilities of each student. The fact that during learning the vocalizes student-actors rather consciously and effectively master different types of vocalization, solfeggation, solmization, considerable amount of skills, connected with phonation process, transition from vocal and technical exercises to art vocal works, and also

depth and fixation of the music theory knowledge becomes genuine. In general, the use of vocalizes in the vocal and pedagogical repertoire significantly assists students-actors' intelligent mastering of the certain vocal and technical skills in connection with the solution of musical and art tasks.

**Novelty.** The chosen vocalizes of F. Abt, O. and R. Voronin, I. Vilinskaya, B. Lyutgen, J. Concone in aspect of their use in the development of a professional voice of the student-actor and taking into account significant differences of musical and singing abilities of students of one course are analysed.

**The practical significance.** Ukrainian vocal educators may find the information contained in this article useful for developing of a singing voice and musical and art abilities of future stage and film actors.

**Key words:** vocalize, vocal training, musical and singing capabilities, student-actor.

*Надійшла до редколегії 12.04.2017 р.*

■ УДК 791.242:821.133.1-321.2 МОП.

**І. В. Зборовець**, професор, доктор мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ТВОРИ ГІ ДЕ МОПАССАНА НА ЕКРАНІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

Розглянуто проблеми екранізації творів художньої літератури, TV як пропагандист і коментатор новел Мопассана, словесну творчість і можливості екрана, втрату словесного живопису в процесі візуалізації, досягнення телережисури, багатство проблемно-тематичного змісту телефільмів, суперництво візуального та словесного зображення.

**Ключові слова:** новели Мопассана, телеекранізація, синтез візуального і словесного зображення.

**И. В. Зборовец**, профессор, доктор искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГИ ДЕ МОПАССАНА НА ЭКРАНЕ УКРАИНСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

Рассмотрены проблемы экранизации шедевров художественной литературы, TV как пропагандист и комментатор новелл Мопассана, словесное творчество и возможности экрана, потери словесной живописи в процессе визуализации, достижения телережиссуры, богатство проблемно-тематического содержания телефильмов, соперничество визуального и словесного изображения.

**Ключевые слова:** новеллы Мопассана, телеэкранизация, синтез словесного и визуального изображения.

**I. V. Zborovets**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **GUY DE MAUPASSANT'S WORKS ON UKRAINIAN TV**

The article deals with the issues of TV version of the masterpieces of fiction, TV as a propagandist and commentator of Maupassant's novels, verbal creativity and screen possibilities, the loss of verbal painting in the process of visualization, the achievement of television directing, the wealth of problem-thematic content of TV-films, the rivalry of visual and verbal images.

**Keywords:** Maupassant's novels, TV version, synthesis of verbal and visual images.

**Постановка проблеми.** У 2014 р. відбулася цікава культурна подія: українське телебачення показало французьку екранізацію 14 творів малої прози Гі де Мопассана. На жаль, новий телесеріал не привернув уваги кінознавців.

Серед новел і повістей Мопассана французи вибрали такі, що відповідають запитам сучасного глядача та порушують вічні питання: доля жінки з народу («Історія служниці»), справжні й фальшиві цінності життя («Кольє»), гонитва за грішми («Спадщина»), патріотизм у роки війни («Два приятелі»), типи й характери людей села («Дядько Амабль», «Серед ланів»), зворотня сторона морального ідеалу («Обранець мадам Гюсон»), жертва бізнесу («Барильце»), сімейні стосунки, адюльтер («Кімната», «Ліжко») та ін.

Для втілення на екрані такого різного художнього матеріалу сценаристи мусили адаптувати новели Мопассана до вимог телебачення: в одних випадках скорочувати сюжет, в інших — доповнювати його. Безумовно, це не могло не вплинути на точність і повноту екранізації творів, подекуди навіть обмежило їхній ідейний зміст. Намір і позицію автора мимоволі замістила концепція режисерів-постановників.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Визначним досягненням колективу науковців і перекладачів є «Зібрання творів Гі де Мопассана» у 8 томах українською мовою [1]. Надруковане в 1969–1972 рр., воно стало основою для подальшого вивчення художньої спадщини класика французької літератури в Україні. Час наклав певний відбиток на значну роботу мовознавців, котрі намагалися наблизити переклад до масового читача та зберегти французький колорит. Назву твору «Кольє» перекладено як «Намисто», замість крісла використано слово «фотель», а чашки фігурують як польські філіжанки тощо [2]. Сприймаючи такий переклад, інколи почуваєш себе іноземцем.

XXI ст. потребує й нових перекладів, наукових досліджень творчої спадщини Мопассана. Тим більше, що екранізації сприяють зацікавленню новелами. Науковці давно відстежують парадигму видань творів Мопассана в Україні [3]. У навчальних закладах значну увагу приділяють вивченню романів, повістей, новел письменника за сучасними програмами [4]. Книги про Мопассана французьких авторів перекладено українською мовою [5]. У цьому разі пасивною є позиція кінознавців: відгуків українських кінокритиків на екранізації новел класика французької літератури замало. Недостатньою є роль телебачення в популяризації творів Мопассана.

**Мета статті** — оцінити спроби французьких майстрів телебачення екранізувати кілька новел відомого в усьому світі автора «Пампушки».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Екранізацію літературного твору здійснюють, зазвичай, за його мотивами, багато залежить і від творчого методу автора. Відомо, що для Мопассана, як і для його вчителя Флобера, у письменстві дійсність була основою творчості. Усе, що є в природі, вони вважали однаково гідним мистецтва [7, с. 156]. Телебачення, навпаки, визнає ієрархічну структуру світу, подає його

розширеним, протиставленим, різноаспектним, що ускладнює проблему екранізації.

Крім того, візуальне втілення словесного твору позбавлене неповторної стильової манери письменника. Наприклад, К. Шахова порівнювала Мопассанові пейзажі з полотнами великих фламандців: «У них є й музика, не лише зорові, а й звукові образи» [1, с. 6]. Передати словесний феномен художнього твору неможливо. Телебачення заперечує описовість, окремі деталі, посилює діалоги й монологи, залишаючи головним чином те, що потрібно режисерів, котрий використовує авторський матеріал на власний розсуд.

У новелах Мопассан змальовував селян, рідко робітників, дрібних службовців, буржуа, без значних вад, доброчесності, з їх корисливістю й негідністю, бідним, жалюгідним розумом на межі з безумством. Письменник був народжений для того, щоб дивитися, добре бачити й передавати у творах те, що його вразило в житті [1, т. 7, с. 156]. Логіка телебачення визначила ту послідовність, з якою щовечора демонстрували твори французького новеліста.

Це були дуже різні 14 вечорів. Першою показали «Історію служниці» (у Мопассана — «Історія однієї наймички»). Твір нагадує традиційну українську тему покритки. Служницю Розу звабив робітник хазяїна ферми й утік, не бажаючи одружуватися з нею. Далі сюжет розгортається не за схемою творів «Бурлачка» І. Нечуя-Левицького, «Лихий попутав» Панаса Мирного, «Зведениця» М. Черемшини та ін.

Фермер одружується з Розою, не знаючи, що він безплідний. Жінка змушена відкрити йому свою таємницю: у неї є син від робітника Жака. У Франції прості люди й церква поблажливо ставляться до самого факту зведеної, покритки, не сприймаючи це як гріх, тим більше, коли потрібно мати спадкоємця. Тому завершується телефільм сценою, якої немає в Мопассана: щасливий фермер урочисто везе кіньми додому Розу та її хлопчика. Ці троє створили родину, і тепер є кому залишити господарство. В «Історії служниці» людина потрібна й захищена суспільством.

Нічого подібного немає в повісті Панаса Мирного «Лихий попутав». Зведена сільським парубком Варка Луценко не знаходить свого місця в житті, топить дитину, потрапляє до в'язниці. Навколо неї мур егоїзму, холоду, байдужості. Суспільство викидає молоду жінку як непотріб. Глибоко розчарована, Луценко закінчує своє життя в монастирі.

«Історія служниці» як телефільм зацікавлює своїм ритмом. Його автори усунули все, що заважало розвивати дію жваво та динамічно, що позитивно вплинуло на видовище.

Мопассан критично оцінював розумові здібності жінок із середньої буржуазії того часу та їх ідеал безжурного існування серед розваг. У цьому середовищі речі набували невластивого їм значення. І намагання дружини звичайного службовця жити багатше, рівнятися на вищий світ стають причиною моральних і фізичних страждань, життєвої катастрофи.

Про це розповідає наступний телефільм — «Кольє» (помилково назву твору Мопассана переклали як «Намисто»). Матільда Луазель «не мала ані вбрань, ані коштовностей, анічого. Проте тільки в цьому вона й кохалась, тільки на це й почувала себе народженою. Вона ждала подобатися, бути бажаною, звабливою, не схожою на інших» [1, т. 4, с. 33]. Молода жінка заздрить багатій подрузі Жанні Форестьє, котра носить дорогі сукні, одягає діамантове кольє, відвідує бали.

Одного разу подружжя Луазель теж запросили на бал, і ця подія стала для них фатальною. Для того, щоб прикрасити нову сукню, Матільда позичила в Жанни кольє. На балу красуня мала великий успіх, з нею танцювали видатні особистості. Але триумф Матільди був нетривалим.

Додому вона повернулася без кольє, мабуть, десь загубила. Луазелі змушені взяти великі борги, щоб купити нове кольє й повернути його пані Форестьє. 10 років подружжя мешкало в злиднях, обмежуючи себе в усьому. Матільда з красуні перетворилася на жалюгідну підстаркувату особу.

Але як простежити ці 10 років з життя нещасної пари на екрані? Телеоператори майстерно показали рух часу як зміну сезонів. Кожного дня Матільда з кошиком йшла до крамниці зимою, весною, влітку, восени. Цей художній прийом допоміг умовно подати на екрані тривалий період існування героїні твору.

Коли борги нарешті були сплачені, Матільда випадково зустріла на Єлисейських полях пані Форестьє, «так само молоду, так само гарну, так само звабливу» [1, т. 4, с. 39]. Жанна не впізнала її спочатку, так змінилася колишня приятелька. Матільда розповіла, як вона купила за 36 тисяч франків нове кольє замість того, що загубила. Пані Форестьє була вражена: «О моя бідна Матільдо! Та мої діаманти були фальшиві. Вони коштували не більше 500 франків» [1, т. 4, с. 40].

Штучними виявилися не тільки діаманти, але й ідеал життя, якого прагнула Матільда Луазель. Можливо, історія з кольє змусила таки її замислитися над тим, що сталося.

Повість Мопассана «Спадщина» французи значно скоротили й переробили для телебачення, наголосивши на морально-етичних питаннях. Життя службовців Морського міністерства у фільмі слугує важливим фоном, на якому розгортається боротьба сім'ї Кашленів за

отримання спадщини. Близько мільйона франків має отримати перша дитина молодого подружжя. Але чоловік Кори безплідний, і через певний час гроші за заповітом підуть на добродійність. Складається ситуація, коли отримати спадщину Лезаблі можуть лише через порушення моральних норм, обман.

Тому сцена позашлюбного запліднення Кори в телефільмі є центральною. Кашлен з таємною метою запрошує до себе в гості красеня Маза, сподіваючись, що той виконає функції донора. Це відбувається з мовчазної згоди Лезабля.

Кора вчасно народила дитину, і Кашлени отримали великий спадок. А Мазу, котрий виявив бажання піклуватися про дитину, заборонили навіть з'являтися в будинку. Родина вчинила неправильно з донором у своїй гонитві за спадщиною. Сцени, де Кора грубо виганяє Маза, у повісті Мопассана немає. Але вона цілком логічно завершує в телефільмі тему влади грошей та їх вплив на моральну поведінку людини.

Екранізуючи новелу Мопассана «Два приятелі», французькі сценаристи дещо вільно потрактували її, намагаючись розширити матеріал, що порушило логіку автора твору.

Мопассан починає з теми голоду: «Обложений Париж голодував і задихався. На дахах майже не видно було горобців, риштаки спустошилися. Їли абищо» [1, т. 1, с. 354]. Два приятелі Соваж і Марісо випадково зустрілися в голодному Парижі та згадали ті часи, коли мирно вудили на річці.

Рибалки сміливо кидають виклик війні, беруть перепустку як військові й вирушають у зону розташування агресора з наміром наловити риби. Як справжні французи, вони долають страх за допомогою гумору. На запитання Морісо, що буде, коли вони потраплять у полон до німців, Соваж відповідає жартома: «То почастиємо їх смаженою рибою» [1, т. 1, с. 356]. Вони сприймають свою витівку, як гру, і не думають про смерть. Подолавши пішки кілька льє, приятелі зголодніли.

У творі Мопассана всі ресторації, які опинилися в зоні розташування прусів, були зачинені й нікого не обслуговували. Постановники телефільму ігнорували цей історичний факт. Вони показали сцену обіду Соважа й Марісо в харчевні, хазяйка якої має прибуток завдяки війні, обдираючи клієнтів. Епізод сам по собі цікавий, але він уповільнює дію.

Непомітно прибувши до річки, приятелі з насолодою починають вудити, забувши про війну. Німецький патруль заарештовує їх як шпигунів. Витівка з риболовлю завершується для французів трагедією. Відмовившись назвати пароль, який відкрив би ворота Парижа,



двоє рибалок гинуть гідно, як патріоти, потиснувши один одному руки. Тіла розстріляних німці кидають у річку, а їхній вилов забирають собі. Звичайні люди, як показано в телефільмі, стають героями, безвинними жертвами війни.

У новелі «Дядько Амабль» переконливо розкрита драма старого селянина, котрий стає чужим і непотрібним у власній оселі, його горя ніхто не розуміє. Автори телефільму за твором Мопассана детально розкривають психологію господаря землі, якого життя поступово витісняє з рідної домівки.

Амабль заперечував, щоб його син Сезер Ульберк узяв за дружину покритку Селесту Левек з дитиною від селянина Віктора Лекока. З ненавистю старий спостерігає, як невістка забирає господарство до своїх рук. Від тяжкої праці й хвороби Сезер помирає. Амабль намагається позбутися вдови з чужою дитиною, але Селеста обстоює свої права. Вона запрошує на допомогу по господарству Віктора, і вони створюють нову родину.

Таким чином, у хаті дядька Амабля оселяються чужі люди, і це стає для нього нестерпним. Він, як господар, почуває себе зайвим та завершує життя самогубством. Концепція «влади землі» у творчості Мопассана суттєво відрізняється від ідейного змісту відомої повісті О. Кобилянської.

Шостого вечора телеглядачі побачили на екрані справжній шедевр — фільм «Паритет: батько й син» за твором Мопассана «Гото-батько і Гото-син».

Після глибоких соціальних змін у Франції виникла нова генерація власників землі: «Напівселянин, напівпан, багатий, шанований, впливовий і статечний» [1, т. 7, с. 260], міцно прив'язаний до ґрунту. Таким і є в новелі Гото-батько. Складну соціальну природу хазяїна втілює навіть його будинок, який був напівфермою, напівзамком, однією з тих мішаних сільських осель, що були раніше панськими, а тепер належали багатим хліборобам. Телеоператор показав типовий зразок такої садиби.

Пан Гото був вдівцем уже сьомий рік і мав таємницю. Під час відкриття мисливського сезону Гото-батько випадково був смертельно поранений і змушений відкрити свою таємницю синові. Виявилось, що в Руані він має коханку Кароліну й дитину від неї, котрих просить забезпечити матеріально. Гото-батько помирає. У телефільмі вражає сцена прощання мисливських собак зі своїм хазяїном.

Телережисер показав перші дві зустрічі Гото-молодшого з Кароліною та її сином. Мимоволі вони стали частиною спадку, який залишив батько. Паритет — це рівність, однаковість положення: син заступив батька не тільки як власник садиби, але й у його інтимних стосунках

з жінкою, котра була громадянською дружиною. У телефільмі тонко показано цей перехід від ділових стосунків до сімейних.

Кілька новел Мопассана французи екранізували в сатиричному плані. Так, телефільм «Обранець мадам Гюсон» є гострою сатирою на нетиповість провінційного життя, у якому навіть примхи диваків обертаються на протилежне.

Завжди актуальною є тема нав'язування політичних поглядів іншим людям («Приятель Жозеф»).

У телефільмі «Ця свиня Морен» публічний скандал стає причиною того, що працівникові місцевої газети цілком незаслужено дали принизливе прізвисько.

В екранізації новели Мопассана «Новосілля» Нотар Саваль, прибувши до Парижа, потрапляє в ганебну ситуацію, яка докорінно змінює його ставлення до столичної богемі. Місцеві художники, актори принизили людську гідність метра Савалю, перетворивши його на блазня. Служителі мистецтва його обікрали. Провінціал виявився морально вищим від тих, кого він раніше вважав взірцем для себе.

Для Мопассана завжди було важливим те, що відбувається в глибинах народного життя. Отже, екранізацію новели «Серед ланів» можна вважати великим успіхом майстрів французького кіно. Для загострення дії твір перебудували композиційно й доповнили новими епізодами, що підвищило його художню якість.

Телефільм починається як детектив. На березі річки знайдено тіло селянки Тюваші. Вбивство чи самогубство? За підозрою поліція затримує її сина Шарло. Він і розповідає історію, яку показано на телеекрані.

Сусіди Тюваші й Валени жили, як одна велика сім'я. Їхні маленькі діти росли разом, аж поки одна подія не посварила й не роз'єднала обидві родини.

Випадково на дорозі, де стояли дві хатки, зупинився екіпаж через поламане колесо. Подружжя д'Юб'єр замилувалося чудовими маленькими дітьми. Пані Анрі, будучи бездітною, запропонувала Тюваш продати їй хлопчика Шарло. Розгнівана селянка відповіла: «Це ж мерзота!» [1, т. 2, с. 267]. Тоді пані Анрі звернулася до сусідки Валени, і та погодилася продати маленького сина за ренту у двадцять тисяч франків.

Тюваш була вражена цим учинком і почала публічно соромити сусідку, котра, на її погляд, вчинила злочин, що підлягає моральному осудженню. Здавалося, логіка Тюваш безперечна, але правда виявилася на стороні Валенів. Як довів час, вони не помилилися, віддавши дитину на виховання в багату родину. Тюваші бачать, що Валени,

отримуючи ренту, живуть краще за них. Заздрість штовхає їх на вороже ставлення до сусідів.

Шарло Тюваш виріс і зрозумів, що його мати припустилася помилки, яка визначила його долю. Усе краще в житті дісталось синові Валенів, а не йому.

Одного разу біля хати Валенів зупинився екіпаж, з якого вийшла пані Анрі із сином, одягненим, як пан. Показана його зустріч зі своєю біологічною матір'ю. Молодший д'Юб'єр має наречену графиню. Його майбутнє забезпечене. Сусідка Тюваш зрозуміла, що вона помилилася, і втопилася.

Моральні норми не є догмою, життя потребує від людини мобільності, хотів сказати Мопассан. Усе залежить від конкретного випадку й обставин.

Значним досягненням телережисури й акторської гри є екранізація новели Мопассана «Барильце», у якій тітка Маглуар протистоїть місцевому шинкареві. Дія на екрані розгортається за сценарієм «хто кого перехитрить». Бажаючи прискорити смерть бабусі, Шико подарував їй барильце яблуневого сидру. Привернувши сусідку до алкоголю, хитрий ділок скоротив її життя і став власником яблуневого саду. Вдало використана фінальна сцена, якої немає в новелі. Шико приходить на могилу старої, озирається навколо, дістає барильце й виливає вино на горбик зі словами: «Ось тобі, пий, ненажерлива скнаро!»

З роками Мопассан відійшов від зображення «маленьких людей» і показав ті самі пристрасті витонченіших і складніших натур [7, с. 157]. Його талант новеліста збагатився й удосконалився.

Про це свідчить телефільм «Кімната» за новелою Мопассана «Кімната № 11». У центрі уваги уже не селянка, а витончена й вишукана пані Амандон, дружина прокурора. Вона вміє «приймати гостей, влаштовувати свята чи добродійні справи, добувати гроші для бідних і розважати молодь...» [1, т. 5, с. 78]. Оскільки вона завжди була на людях, «ніколи на неї не падала підозра, що її життя не таке чисте, як її погляд, — такий чесний — розпізнай його» [1, т. 5, с. 79]. Пані Маргарита дотепно обирала всіх своїх коханців серед військового гарнізону. Як зазначив Мопассан, пані Амандон «не знала кохання, вона знала лише чуттєвість» [1, т. 5, с. 79].

Обравши красеня майора Веранжеля, пані Маргарита зустрічалася з ним таємно в готелі «Золотий кінь», у кімнаті № 11 під іменем мадемуазель Клариси. Але сексуальній пані Амандон цього замало. Вона запрошує гостей на пікнік серед природи, пропонує грати в схованки й усамітнюється зі своїм обранцем.

Прокурора пана Амандона викликають до Парижа. Чарівна Маргарита користується цим і знову призначає побачення майору. Тим

часом у готелі відбулася подія, про яку пані Маргарита нічого не знала. Один із клієнтів попросив номер на три години, щоб відпочити. Власник «Золотого коня» пан Труво пустив гостя в кімнату під номером 11, де він раптово помер.

Телеглядачі бачать на екрані, як пані Амандон заходить до кімнати, думає, що майор Веранжель її випередив і чекає в ліжку, лягає поруч і ... обіймає холодне тіло померлого! Від жаху вона вибігла в коридор, з нею сталася істерика. Зібралися люди з інших номерів готелю навколо вдаваної мадемуазель Клариси. Згодом прийшов і майор. Викликали поліцейського комісара. Виявилося, що в готелі мрець.

У цьому місці автори телефільму не дотримали тексту новели, у якій саме комісар не стримав себе й розголосив таємницю пані Амандон. У телефільмі режисер суттєво змінив образ комісара. Його «Мегре» заклопотаний тим, щоб приховати факт смерті в готелі й непомітно винести мертве тіло. Формальні справи його хвилюють більше, ніж репутація пані Маргарити. Тому комісар бере слово з тих, хто стали свідками події: «Мовчіть, бо інакше погано вам буде!». Факт адюльтеру вдалося приховати.

Прокурор Амандон повертається з Парижа й повідомляє новину: його підвищили по службі й перевели до Безансону. Разом із чоловіком пані Маргарита залишає рідне місто — таємниця її зберігається. Так «виправити» Мопассана здатні тільки його співвітчизники.

Суто французькі нюанси помітні й у телефільмі «Ліжко» (у Мопассана — «Край ліжка»). Телеглядачі побачили цікавий сюжет про те, як адюльтер несподівано відбувся в одній аристократичній родині.

Граф де Салюр посварився зі своєю коханкою, утримання котрої коштувало йому великих грошей, коштовних речей, обідів, театрів тощо. Коханка вигнала його, і граф змушений тимчасово повернутися в ліжко дружини. Але графиня Маргарита нагадує чоловікові про те, що «одруження серед людей інтелігентних — це тільки спілка, заснована на обопільній користі, що це злука соціальна, а зовсім не моральна, і побудована на тому, що хоч вони живуть вкупі, але нарізно» [1, т. 5, с. 348]. Вона не пускає графа у свою опочивальню: «Я у вас тепер уже не закохана» [1, т. 5, с. 250]. Це обурює чоловіка. Виникає кумедна сцена: дружина не порушує закону. Бажаючи помститися, граф де Салюр цілу ніч грає на скрипці.

Уранці за сніданком подружжя з'ясовує стосунки. Графиня згодна повернути чоловіка у своє ліжко, але висуває для нього неодмінну умову: граф повинен платити дружині за статевий акт п'ять тисяч франків щомісяця. Таким чином, усі гроші, витрачені чоловіком на кохання, залишатимуться в сім'ї. Граф змушений погодитися.

Через деякий час ми бачимо на екрані де Салюра в кабінеті біля сейфа. Він підраховує витрати й переконується в тому, що його дружина мала рацію: кохання коштує дорого! Такою суто французькою родзинкою завершується цікавий телесеріал за новелами Мопассана.

**Висновки.** Чи знають українці справжнього Мопассана? Це сумнівно. І переклади його творів, й екранізації не відбивають повністю творче обличчя класика французької літератури.

Подібно до А. П. Чехова, Мопассан як новеліст не мав загальної ідеї, мети, якої прагнув би все життя. Перекладачі не передають меланхолійність цього письменника, котрий, незважаючи на свою активність, не уникнув відчаю й туги. Уміння бачити життя було головним діамантом його таланту.

Телебачення й кіно загалом трансформують словесне мистецтво в ілюстрації, що рухаються на екрані. При цьому зникає неповторний стиль новеліста. Постановники екранізацій творів Мопассана дотримують історичної точності. Але хіба в цьому суть?

Неможливо через телебачення передати парфуми французької ферми, соки й випари землі, піднятої сохою, прохолоду річної води, шелест листя на деревах. Життя природи формує селянина, його внутрішній світ, який перебуває за кадром. Ми бачимо на екрані більше зовнішнє, а не те, що відбувається в глибинах натури людини.

Однак мистецтво режисерів-постановників в окремих випадках переважає літературний твір, який виглядає краще у виконанні акторів. Фактично це вже новий твір. Заслуга телефільму й полягає в тому, що він надає можливості широкій аудиторії долучитися до творчості письменника за допомогою візуальних образів. Зробити це допомагає й музика, яка звучить під час демонстрації телефільму. Синтез літератури та кіно є безперечним феноменом сьогодення.

Перспективи подальших досліджень. Надалі продовжимо вивчати різні можливості екранізації літературних творів на телебаченні.

#### Список використаних джерел

1. Мопассан Гі де. Твори у восьми томах / Гі де Мопассан ; пер. з фр. ; вступ. стат. К. Шахової. — Київ : Дніпр, 1969–1972.
2. Бойків І. Словник чужомовних слів / І. Бойків, О. Ізюмов, Г. Калишевський, М. Трохименко ; за ред. О. Бадана-Яворенка. — Харків — Київ : УРЕ, 1932. — 532 с.
3. Гресько М. М. Твори Гі де Мопассана на Україні / М. М. Гресько // Рад. літературознавство. — 1962. — № 5. — С. 129–136.
4. Фінчук Г. В. Новели Гі де Мопассана / Г. В. Фінчук // Всесвіт. літ. та культура в навч. закладах України. — 2008. — № 4. — С. 26–30.
5. Лану А. Любий друг Мопассан: роман / А. Лану ; [післямова В. Пашченка] — Київ : Вища школа, 1983. — 486 с.

6. Петров-Домонтович В. Без ґрунту: роман [Електронний ресурс] / В. Петров-Домонтович — Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3232>. — Назва з екрана.
7. История XIX века : под ред. проф. Лависса и Рамбо ; пер. с фр. ; 2-е доп. и испр. изд. под ред. акад. Е. В. Тарле. — М. : ОГИЗ, 1939. — Т. 8. — С. 155–158.

#### References

1. Maupassant Guy De. Tvory u vosmy tomakh / Guy De Maupassant ; per. z fr. ; vstup. stat. K. Shakhovoi. — Kyiv : Dnibr, 1969–1972.
2. Boikiv I. Slovyk chuzhomovnykh sliv / I. Boikiv, O. Iziumov, H. Kalysheskyi, M. Trokhymenko ; za red. O. Badana-Yavorenka. — Kharkiv — Kyiv : URE, 1932. — 532 s.
3. Hresko M. M. Tvory Guy De Maupassant na Ukraini / M. M. Hresko // Rad. literaturoznavstvo. — 1962. — № 5. — S. 129–136.
4. Finchuk H. V. Novely Guy De Maupassant / H. V. Finchuk // Vsesvit. lit. ta kultura v navch. zakladakh Ukrainy. — 2008. — № 4. — S. 26–30.
5. Lanu A. Liubyi druh Guy De Maupassant : roman / A. Lanu ; [pisliamova V. Pashchenka] — Kyiv : Vyshcha shkola, 1983. — 486 s.
6. Petrov-Domontovych V. Bez gruntu: roman [Elektronnyi resurs] / V. Petrov-Domontovych — Rezhym dostupu: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3232>. — Nazva z ekrana.
7. Istoriya XIX veka : pod red. prof. Ernest Lavisse i Alfred Rambaud ; per. s fr. ; 2-e dop. i ispr. izd. pod red. akad. Yevgeny Viktorovich Tarle . — M. : OGIZ. 1939. — T. 8. — S. 155–158.

■ UDC 791.242:821.133.1-321.2 МОП.

**Zborovets I. V.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

#### GUY DE MAUPASSANT'S WORKS ON UKRAINIAN TV

**The aim of the article** is to identify the effectiveness of TV screen adaptation of Maupassant's novels as an additional means of visual perception of images, events, artistic details, psychology of the main characters in the original text.

**Research methodology.** The author compares the possibilities of the art of the word and the television film as a new version of the work based on its ideological content. The comparison method allows you to reveal the strengths and weaknesses of the television version of the artistic text.

**Results.** The cinema and television transform the verbal art into moving illustrations on the screen. At the same time, the writer's unique style disappears. It is impossible to convey through the television the smell of the natural environment, the coolness of river water, the whisper of leaves in the trees and much more. We see on the screen something

which is on the surface rather than what is happening in the depths of human nature. The losses are immense. But there are advances. The art of TV and movie directors sometimes is better than the original literary work. However, the visual representation of the text does not replace the book in all its richness and complexity.

**Novelty.** It is proved that the synthesis of literature, cinema and television is natural under conditions of predominance of visual (screen) forms. The literary heritage will inevitably enter the structure of modern computer systems.

**The practical significance.** While there is a marked decrease in interest in reading books, television provides a chance for a wide audience of viewers to get to know literary works.

**Keywords:** Maupassant's novels, TV version, synthesis of verbal and visual images.

*Надійшла до редколегії 25.04.2017 р.*

## ■ УДК 78.01+78.03+782

**Т. О. Казначєєва**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Національна музична академія імені А. В. Нежданової, м. Одеса

### **ПРОЯВ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ В ЖАНРАХ ГОПАКА ТА КОЗАЧКА В ОПЕРАХ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО ТА М. АРКАСА**

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено проблему ментальності як категорію естетики та музикознавства. Розглянуто сутність понять «музична ментальність» і «танцювальна ментальність». Проаналізовано втілення жанрів гопака та козачка в операх «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та «Катерина» М. Аркаса. Виявлено, що кожен рух національних танців є концентрацією певної етнохарактерної емоційно-образної інформації. Висвітлено роль танцювальних жанрів як внутрішнього жанрового елемента, що впливає на типологічні властивості драматургії опери та сприяє виявленню ментальних особливостей у стилі твору.

**Ключові слова:** ментальність, музична ментальність, танцювальна ментальність, національний танець, гопак, козак, козачок, сюїтна танцювальна форма, мала танцювальна форма.

**Т. А. Казначеева**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, г. Одесса

### **ПРОЯВЛЕНИЕ УКРАИНСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В ЖАНРЕ ГОПАКА И КАЗАЧКА В ОПЕРЕ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСКОГО И Н. АРКАСА**

Приведен обзор публикаций, в которых исследована проблема ментальности как категория эстетики и музыковедения. Рассмотрена сущность понятий «музыкальная ментальность» и «танцевальная ментальность». Проанализировано воплощение жанров гопака и казачка в операх «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского и «Катерина» Н. Аркаса. Виявлено, что каждое движение национальных танцев является концентрацией определенной этнохарактерной эмоционально-образной информации. Освещена роль танцевальных жанров как внутреннего жанрового элемента, влияющего на типологические свойства драматургии оперы, способствующего выявлению ментальных особенностей в стиле произведения.

**Ключевые слова:** ментальность, музыкальная ментальность, танцевальная ментальность, национальный танец, гопак, казак, казачка, сюитная танцевальная форма, малая танцевальная форма.



**T. O. Kaznacheieva**, Candidate of Art Criticism, Antonina Nezhdanova National Music Academy, Odesa

### THE DEMONSTRATION OF UKRAINIAN MENTALITY IN THE GENRE OF HOPAK AND KAZACHOK IN THE OPERAS BY S. HULAK-ARTEMOVSKY AND M. ARKAS

The paper gives an overview of the publications in which the issues of mentality as a category of aesthetics and musicology have been examined. The essence of the concepts of "music mentality" and "dance mentality" has been examined. The author analyses the embodiment of the genres of Hopak and Kazachok in the operas "Zaporozhets za Dunayem" by S. Hulak-Artemovsky and "Kateryna" by M. Arkas. It has been found out that each movement of national dances is the concentration of certain ethno-characteristic emotional and figurative information. The role of the dance genres as internal genre element that affects the properties of the typological drama of the Opera, contributing to the identification of the psychological features in the style of the work, has been highlighted.

**Keywords:** mentality, music mentality, dance mentality, national dance, Hopak, Kazak, Kazachok, suit dance form, small dance form.

**Постановка проблеми.** У сучасний період активного відродження української культури особливо актуального значення набувають питання, пов'язані з проявом національних ознак у літературі, театрі, музиці, архітектурі, образотворчому мистецтві.

Проблема національної ментальності безпосередньо пов'язана з питанням національного характеру, поняттями стилю або способу життя. Ментальність, як надзвичайно складне історико-культурне явище та глибинна категорія естетики та музикознавства, є предметом багатьох наукових досліджень.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Посібник Г. Васильєвої «Історія європейської ментальності» присвячений проблемі ментальності, розвиткові вірувань, обрядів, формуванню давніх традицій та лінгвофілософському дослідженню окремих мовних категорій [4].

Монографія С. Мірошніченко «Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики» вирізняється ґрунтовним визначенням поняття музичного менталітету українців. С. Мірошніченко справедливо підкреслює: в історії східнослов'янської й зокрема української музики розуміння музики як мистецтва, особливої сфери діяльності людини істотно відрізняється від загальноєвропейських традицій [7].

Органічна єдність української національної музики та українського національного танцю, який, насамперед, пов'язаний зі збереженням національних традицій, надає можливості визначити поняття

танцювального менталітету та проаналізувати деякі аспекти означеного складного феномену.

**Мета статті** — дослідити прояв української ментальності в танцювальних жанрах гопака та козачка на прикладі опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Катерина» М. Аркаса.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Немає сумніву, що художнє втілення національної самосвідомості народу є складним і тривалим процесом. Водночас, як підкреслює В. Ключевський, національна гордість — культурний стимул, необхідний людській культурі [6, с. 400].

Складний феномен ментальності (від лат. «mens» — розум, спосіб мислення, склад розуму), який має немало інших глобальних граней, безпосередньо пов'язаний з національною музикою й національним танцем.

Надзвичайно самобутнім, як справедливо підкреслює С. Мірошніченко, є духовне, ідеалістичне, романтичне та навіть ірраціональне ставлення українців до музики. Воно сформувалося за певних умов життя, особливостей побуту та мови й усього іншого, що визначає національний характер. Це і є музичний менталітет (склад мислення) українців [7, с. 116].

Музична ментальність (від пізньолат. «mentalis» — розумовий) — тип музичного мистецтва (музичної культури), який, незалежно від етнічної, національної, класової та іншої належності громадян, визначає услачені спільності композиторів, виконавців, слухачів з однаковими або подібними мистецькими поглядами, потребами, традиціями [7, с. 116].

У кожній формі спільності людей, яка історично склалася, — нації (від лат. «natio» — народ) — є і свої танцювальні традиції. Це закономірно, оскільки нації «властиві спільність території й економічного життя, спільність мови, деякі риси психологічного та духовного обличчя, які проявляються у своєрідності культури» [11, с. 338].

Що відрізняє різні національні танцювальні традиції? У їх основі — унікальні своєрідні рухи, характерні саме для певного етносу, й услачені танцювальні форми (етнічні танці). Досліджені нами ознаки численних національних танців свідчать: їх характеризують певні особливості й ознаки, притаманні певному народу, які історично склалися в процесі його формування. Кожен рух є концентрацією певної етнохарактерної емоційно-образної інформації.

Сам танець є унікальним «зряддям» нашого ества, що вможливає набуття іншого, особливого стану; своєрідним «органом-приставкою», що долучається до певного психічного процесу та дозволяє здійснювати значні для культурної діяльності операції. Таким чином,

сукупність інтелектуальних, естетичних, психічних й інших особливостей народу, що виявляється в танцювальному мистецтві (танцювальній культурі), і становить його танцювальну ментальність.

Багатовікова історія розвитку українського національного танцювального мистецтва характеризується багатьма різноманітними явищами. Національний танець зберіг свої змістовні та функціональні засади (наприклад, ритуальні, обрядові функції). На нашу думку, найточнішим та найлогічнішим визначенням, що узагальнює різноманітні явища, пов'язані з народною танцювальною творчістю, є дефініція «національний танець».

У процесі історичного розвитку, зазнаючи певної трансформації, танець інтегрувався в цілісну змістовну систему національного танцю.

У системі українського національного танцю жанрові різновиди українських побутових танців досить численні та різноманітні. Вони передають індивідуальність і своєрідність укладу життя українського народу, становлять невід'ємний етап масових святкувань. Найпоширенішими серед них в українській інструментально-танцювальній традиції на переважній частині української етнічної території є жанри гопака та козачка.

Для розгляду прояву національних тенденцій у танцювальних жанрах українських опер XIX ст. необхідно конкретизувати, яким чином танці в опері специфікуються порівняно зі своїми жанровими аналогами. Кожен компонент, що сприяє втіленню певного танцювального жанру в опері, вирізняється специфічними особливостями порівняно зі своїми жанровими аналогами, які існують у виконавській або побутовій танцювальній практиці.

Виконання рухів відрізняється означеними нижче особливостями.

Для виконавця танцю в опері важливі правильність і чіткість зовнішнього рисунка в рухах, простота і чіткість форми вираження, точність кожного сценічного руху, кожного жесту та інтонації, а також їх художня довершеність. Техніка сценічного втілення музичної драматургії передбачає контрапункт музичного ритму і пластичного рисунка. Виконання рухів у сценічному варіанті популярного українського танцю гопак у швидкому темпі потребує належної фізичної підготовки, високого рівня танцювальної технічної майстерності та професіоналізму.

Інший тип, характерний побутовому варіанту гопака, відрізняється свободою й імпровізаційністю інтерпретації часу та рухів, послідовністю конкретних танцювальних фігур. Гопак — «жива» стихія безпосередньої творчості, що постійно рухається та не піддається жодній систематизації й умовним рамкам.

Стиль традиційного виконання трюків «бойового гопака» запровадив дослідник українського бойового мистецтва В. Пилат [9]. Розвивається бойовий гопак з 1985 р. понині та є засобом духовної й тілесної підготовки, основаним на давніх військових традиціях запорізького козацтва.


Супровід танцю в побуті та оперному втіленні також значно відрізняється.

У побутовому виконанні гопак супроводжують інструментальні мелодії, які виконує народний ансамбль («троїсті музики»), хор, часто спів самих виконавців танцю. В оперних зразках гопака звучання симфонічного оркестру збагачує образну музичну інтерпретацію, підкреслює тісний внутрішній зв'язок сценічної й музичної дії. Виразна міміка, логіка жесту, сценографія, використання костюмів підкреслюють своєрідність національного колориту, безпосередньо пов'язані з вирішенням складних завдань. Їх органічне втілення сприяє створенню багатокомпонентного синтетичного оперного дійства.

Проаналізуємо втілення жанрів гопака та козачка в оперних творах українських композиторів XIX ст.

Інтенсивне становлення українського оперного мистецтва починається на початку 50-х рр. XIX ст. У цей період С. Гулак-Артемівський — корифей вітчизняного вокального мистецтва — звернувся до композиторської творчості. У 1852 р. він створив вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля», що складався з українських народних пісень і танців, об'єднаних загальним сюжетом та сформованих за принципом сюїти.

У 1863 р. на сцені Маріїнського театру в Петербурзі відбулося перше виконання комічної опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» — першої української професійної опери на національний сюжет.

Танцювальні традиції українського народу набувають органічного втілення в багатьох епізодах опери. У першій дії в пісні Карася «Ой, щось дуже загулявся» проявляються типові особливості українських танцювальних мелодій, характерні інтонаційні звороти в наспіві й ритм козачка в партії оркестру: . Варіаційний метод розвитку мелодійної лінії цієї пісні, поза сумнівом, походить від традицій української народної пісенної творчості.

У третьому епізоді дуету Одарки та Карася «Відкіля це ти узявся» в партії оркестру також чітко проявляються характерні особливості фактури танцювального складу, які сприяють створенню атмосфери напружених емоцій. Загальною особливістю більшості епізодів опери є, як зазначає А. Архимович, «народно-танцювальна ритміка з частим уживанням козацьких та гопаківих зворотів» [2, с. 141]. Таким

чином, саме завдяки характерним танцювальним особливостям метроритмічного аспекту музичної виразності опери виявляються типові властивості української національної ментальності.

Танцювальні номери другої дії створюють яскраву й емоційну картину народної танцювальної творчості, активно втручаються в драматичну дію.

Танці опери — номери 10 (Танці), 11 (Український танець), 12 (Чорноморський козак), 13 (Запорізький козак) і 14 (Козачок) утворюють сюїтну танцювальну форму [поняття введено нами — Т. К.]. Перед танцями наведено виразні репліки, які можна додавати до їх виконання: 1. «Нашого Наддніпрянського!» 2. «Ану, по-полтавськи ушкваримо!» 3. «Нашого Чорноморського!»

Сюїта складається з контрастних танців, що вирізняються яскраво вираженим українським національним колоритом [5, с. 69–78]. Зазначимо, що всі вони написані в одному розмірі — 2/4. Сюїта — вставна, проте з точки зору драматургії закономірно переходить у наступну сцену опери.

№10 Танці	№11 Український танок	№12 Чорноморський козак	№13 Запорізький козак	№14 Козачок
Allegretto	Allegretto moderato	Allegretto	Moderato	Allegro vivace
e — moll	G — dur	C-dur — a-moll	F-dur — d-moll	d- moll
розмір 2/4	розмір 2/4	розмір 2/4	розмір 2/4	розмір 2/4
t	III	VI — s/III	T — VI	VI

Відзначимо три групи різноманітних, яскравих українських танцювальних образів, що формуються в межах сюїтної танцювальної форми.

Перша група образів — молодь, хлопці та дівчата, котрі виконують веселий гопак (перший танець сюїти, № 10, Allegretto) з «властивою молодості веселістю і життєрадісністю» [3, с. 42]. У цьому танці постійно використовується варіаційне перетворення мелодійного комплексу. Показовими є колінна структура (що характерно для народних зразків), повтор з темброво-фактурною трансформацією. Зазначимо, що початковий період завершується типово танцювальним заключним октавним стрибком.

Перша частина танцю утворює трип'ятичастинну форму. Далі етапи танцю повторюються, пропонуючи новий варіант зазначеної форми. Трансформація стосується інтонаційно-ритмічної та гармонійної сфер (замінюються кадансові звороти, розширюється гармонійний діапазон). Загалом форму цього танцю можна позначити як

подвійну двочастинну. У її основі — трип'ятичастинність з колінними структурами й постійним значним варіюванням.

У наступному танці сюїти (№11, Allegro moderato) представлена друга група образів — танець старих (трьох літніх запорожців та п'яти літніх жінок) — приклад того, як танцювали в давнину. Два такти вступу (тонічна гармонія) вможливають вихід танцюючих, котрі ніби «перевалюються». Тематичний матеріал є похідним від попереднього танцю (гопака), проте композитор використовує інші принципи викладення, характерні для танців повтори (8 + 8, p і ff). Танець — складна тричастинна форма зі вставною серединою та скороченою репрізою.

Третя група образів — танець козаків задунайської Січі — козак (№ 12, Allegretto). Цей танець є історичним попередником гопака. У ньому проявляються надзвичайна відвага, завзятість і майстерність володіння шаблею, характерні для задунайських січовиків [3, с. 41]. Цікавою є строфічна структура танцю, у якій жодного разу не відбувається завершення довершеним кадансом, що потребує розвитку та продовження. Ця строфічність є варіантною, варіаційною, повторною та контрастною. Періодична формула танцю: A–B–B1–C–B2, тобто утворюється своєрідна «народна» рондальність, у якій повторюються «приспиви». Помітна пісенна форма: епізод (A) — рефрен (B) — рефрен (B1) — епізод (C) — рефрен (B2).

Наступний танець сюїти (№ 13, Moderato) — Запорізький козак — також належить до третьої групи образів задунайських січовиків. Танець виконується в повільнішому темпі. Композитор зберігає принцип супроводу (бас — акорд). Форма танцю — проста тричастинна.

Завершує сюїту швидкий танець — козачок (№14, Allegro vivace). Вступ до танцю характеризується форшлагами до квінти, що поступово дробляться, супроводжуються посиленням динаміки (від p crescendo до ff) і темпової трансформації (ritenuto, accelerando), імітуючи звучання народних інструментів.

Танець козачок як жанровий різновид, що є (як гопак і козак) яскравим відображенням специфічних особливостей української танцювальної ментальності, використано й у першій українській ліричній народно-побутовій опері на шевченківський сюжет М. Аркаса «Катерина» [1].

Сцена та хор № 5 (перша дія) відтворюють справжню українську народну побутову сцену, основу якої становлять хорові й танцювальні пісні. Центральний епізод сцени — веснянка дівчат «Ой в неділю раненько» — «гармонізація старої української веснянки» [8, с. 270]. Потім з'являються юнаки: «Ось зараз троїсті музики

прийдуть, і гарно тоді потанцюємо!». З-за куліс виходять музиканти: два скрипалі, музиканти з бубном і цимбалами. № 6 є підготовкою, модуляцією-переходом (D65 → D/S — II43 — K64 — D7 — T/D) до тональності D — dur, у якій написаний наступний номер опери — танець козачок (№ 7).

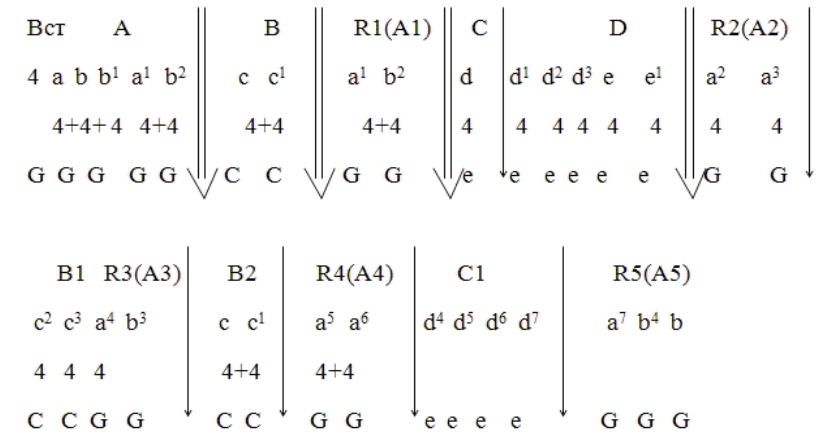
Козачок М. Аркаса — чудовий приклад сценічного втілення колоритного жанрового різновиду українського побутового танцю. Цей номер виконує група танцюристів у супроводі оркестру. Тональність — Соль мажор, розмір — 2/4, темп — Allegro. Типові засоби виразності жанру виявляються в моторно-періодичній ритміці, невпинному русі, який характеризується рівнодольним ритмом, періодичними акцентами та наявністю синкоп, характерних для ритму народних українських танців. Чітко визначеною функцією жанру є демонстрація технічної танцювальної майстерності та артистичних можливостей виконавців (змагання в спритності та майстерності між учасниками танцю). У танці проявляються такі характерні ознаки української танцювальної ментальності: сила, мужність, смілива вдача. У мелодичній побудові козачка активно використовується система народного музикування: діатоніка, рух по звуках T53, хвилеподібна конфігурація мелодії, повторність фраз (2 + 2).

З точки зору драматургії козачок становить значний контраст стосовно подальших драматичних подій в опері. Зазначимо, що окремо оформлений танцювальний номер в композиції твору трапляється тільки один раз, утворюючи яскраву, але короточасну жанрову вставку — малу танцювальну форму [поняття введено нами — Т. К.]. Ця форма відрізняється чіткістю й завершеністю структури, є одним танцювальним розділом в межах композиції всієї опери.

Починається танець вступною партією (4 такти), яка імітує звучання народних інструментальних ансамблів. Характерні квінти в нижньому й середньому регістрах зберігаються тривалий час на сильних та відносно сильних долях такту.

Повторюваність основної теми дозволяє позначити «кругову» форму рондо. Застосування цієї форми для створення сценічного танцю свідчить про те, що М. Аркас здобув глибинні знання про закони композиції народних танців. Як відомо, походження самої форми рондо пов'язане з фольклорними основами. Діалектично «двоєдину сутність форми рондо» утворює поєднання повторності й відчуття наскрізного розвитку [10, с. 274].

Розглянемо особливості рондообразної структури козачка, створеної М. Аркасом:



Загалом композитор створює замкнуту побудову, яка становить рондальну форму з елементами народного музикування: постійні повтори, варіантність, остинатність, діатоніка, ритмічне дроблення, додавання фігурацій (тріолі, септоль).

Зазначимо, що танцювальні епізоди опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського й «Катерина» М. Аркаса мають особливе значення для розвитку драматургії опери. Їх аналіз уможливило органічний зв'язок танцю з ментальністю українського народу, її вплив на конкретні танцювальні жанри (козак, гопак). У цих жанрах яскраво проявляються певні специфічні ознаки української танцювальної ментальності, характерними для якої є героїка, надзвичайна емоційність, насиченість, віртуозність, завзятість чоловічого танцю та плавність, граціозність і тендітність жіночого танцю [3, с. 41].

**Висновки.** Таким чином, можна констатувати, що танцювальна форма (за умови збереження специфічних законів драматургії її складових) є традиційною послідовністю танцювальних рухів, які відображають певну ментальність. Ментальність — експресивні властивості, притаманні всьому народу, що сформувались з умов життя, особливостей побуту, мови й інших складових національного характеру. Танцювальна ментальність — світовідчуття, виражене через танець як утілення народного духу.

Козачок — прояв юнацького завзяття — концентрує такі самобутні ознаки української танцювальної ментальності: жартівливість, жвавість, рухливість і динамічність. Гопак утілює емоційну експресивність, відображає енергійність і войовничий запальний темперамент українського етносу. Наведені характерні означення проявляються в удосконалених століттями музично-виразальних засобах



і хореографічних рухах, які є наслідком цілісного історичного розвитку національного танцювального мистецтва.

Загалом, аналіз танцювальних жанрів як внутрішнього жанрового елементу, що впливає на типологічні властивості драматургії опери, сприяє виявленню ментальних особливостей в стилі твору та є надзвичайно важливим. Продовження розвідок цього феномену становить музикознавчий інтерес і перспективи подальших досліджень.

#### Список використаних джерел

1. Аркас Н. Н. Катерина. Опера в трех действиях : Клавир / Н. Н. Аркас. — Київ : Мистецтво, 1963. — 224 с.
2. Архимович Л. Б. Українська класична опера. Історичний нарис / Л. Б. Архимович. — Київ : Держ. вид. образ. мист. і муз. літ., 1957. — 312 с.
3. Болотов М. Танці в «Запорожце за Дунаем» / М. Болотов, П. Вирский // Запорожец за Дунаем. Постановка Государственного Академического Театра Оперы и Балета УССР Киев ; [редактор Д. А. Грудына]. — Харьков : Мистецтво, 1936. — С. 41–43.
4. Васильева Г. М. История европейской ментальности : учеб. пособие / Г. М. Васильева. — Новосибирск : НГУЭУ, 2011. — 228 с.
5. Гулак-Артемовський С. С. Запорожець за Дунаем. Комічна опера на 3 дії : Клавир / С. С. Гулак-Артемовський. — Київ : Мистецтво, 1954. — 162 с.
6. Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / В. О. Ключевский ; [сост., вступ. ст. и прим. В. А. Александрова]. — М. : Правда, 1990. — 624 с.
7. Мірошніченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики : монографія / С. В. Мірошніченко. — Одеса : Астропринт, 2012. — 296 с.
8. Ольховський А. В. Нарис історії української музики / А. В. Ольховський ; [підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній]. — Київ : Муз. Україна, 2003. — 512 с.
9. Пилат В. С. Бойовий гопак / В. С. Пилат. — Львів : Логос, 1999. — 336 с.
10. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 2004. — 300 с.
11. Словарь иностранных слов / зав. редакцией филологических словарей русского языка В. В. Пчелкина. — 18-е изд., стер. — М. : Русский язык, 1989. — 622 с.

#### References

1. Arkas N. N. Kateryna. Opera v trekh deistviyakh : Klavyr / N. N. Arkas. — Kyiv : Mystetstvo, 1963. — 224 s.
2. Arkhymovych L. B. Ukrainska klasychna opera. Istorychnyi narys / L. B. Arkhymovych. — Kyiv : Derzh. vyd. obraz. myst. i muz. lit., 1957. — 312 s.

3. Bolotov M. Tantsy v «Zaporozhtse za Dunayem» / M. Bolotov, P. Virskiy // Zaporozhets za Dunayem. Postanovka Gosudarstvennogo Akademicheskogo Teatra Opery i Baleta USSR Kyiv ; [redaktor D. A. Grudyna]. — Kharkov : Mistetstvo, 1936. — С. 41–43.
4. Vasilyeva G. M. Istoriya yevropeyskoy mentalnosti : ucheb. posobiye / G. M. Vasilyeva. — Novosibirsk : NGUEU, 2011. — 228 s.
5. Hulak-Artemovskiy S. S. Zaporozhets za Dunayem. Komichna opera na 3 dii : Klavir / S. S. Hulak-Artemovskiy. — K. : Mystetstvo, 1954. — 162 s.
6. Klyuchevskiy V. O. Istoricheskiye portrety. Deyateli istoricheskoy mysl'i / V. O. Klyuchevskiy ; [sost., vstup. st. i prim. V. A. Aleksandrova]. — M. : Pravda, 1990. — 624 s.
7. Miroshnychenko S. V. Polifonolohiia yak muzykoznavcha dystsiplina ta natsionalna pryroda ukrainskoi profesiinoi muzyky : monohrafiia / S. V. Miroshnychenko. — Odesa : Astroprynt, 2012. — 296 s.
8. Olkhovskiy A. V. Narys istorii ukrainskoi muzyky / A. V. Olkhovskiy ; [pidhotov. do druku, nauk. red., vstup. st., koment. L. Kornii]. — Kyiv : Muz. Ukraina, 2003. — 512 s.
9. Pylat V. S. Boiovyi hopak / V. S. Pylat. — Lviv : Lohos, 1999. — 336 s.
10. Ruchyevskaya E. A. Klassicheskaya muzykal'naya forma : uchebnyk / E. A. Ruchyevskaya. — SPb. : Kompozitor, 2004. — 300 s.
11. Slovar inostrannykh slov / zav. redaktsiyey filologicheskikh slovarey russkogo yazyka V. V. Pchelkina. — 18-e izd., ster. — M. : Russkiy yazyk, 1989. — 622 s.

#### ■ UDC 78.01+78.03+782

**Kaznacheieva T. O.**, Candidate of Art Criticism, Antonina Nezhdanova  
National Music Academy, Odessa  
ifania33@mail.ru  
orcid.org/0000-0002-8692-2844

#### THE DEMONSTRATION OF UKRAINIAN MENTALITY IN THE GENRE OF HOPAK AND KAZACHOK IN THE OPERAS BY S. HULAK-ARTEMOVSKY AND M. ARKAS

**The aim of this paper** is to examine the issue of mentality as a category of aesthetics and musicology and analyze the embodiment of the genres of Hopak and Kazachok in the operas "Zaporozhets za Dunayem" by S. Hulak-Artemovskiy and "Kateryna" by M. Arkas.

**Research methodology** is comprehensive. The paper gives an overview of the publications in which the issues of mentality as a category of aesthetics and musicology have been examined.

**Results.** The essence of the concepts of "music mentality" and "dance mentality" has been examined. It has been determined that the complex of intellectual, esthetic, psychic and other peculiarities of every ethnos

is being shown in the dance art (dance culture) and makes up its dance mentality. It has been found out that each movement of national dances is the concentration of certain ethno-characteristic emotional and figurative information. In general, the role of the dance genres as internal genre element that affects the properties of the typological drama of the Opera, contributing to the identification of the psychological features in the style of the work, has been highlighted. It opens the opportunities of a new understanding of the complex drama art of the opera composition. The embodiment features of the dance genres of the Ukrainian dance culture are considered drawing on the example of the operas "Zaporozhets za Dunayem" by S. Hulak-Artemovsky and "Kateryna" by M. Arkas.

**Novelty.** The organic connection of the dance with the mentality of the Ukrainian people, its impact on specific dance genres (Hopak, Kazachok) used by the composers in the operas has been shown.

**The practical significance.** Ukrainian scientists, lecturers and admirers of music may find the information contained in this article useful for further study of the phenomenon of mentality. That opens perspectives for future research.

**Keywords:** mentality, music mentality, dance mentality, national dance, Hopak, Kazak, Kazachok, suit dance form, small dance form.

*Надійшла до редколегії 28.05.2017 р.*

#### ■ УДК [792.632:792.026](477)

**Г. В. Курінна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

#### **КОНСТРУКЦІЯ КІНОДРАМАТУРГІЇ ЯК ЗАСІБ МАНІПУЛЯЦІЇ СПРИЙНЯТТЯМ ГЛЯДАЧА (НА ПРИКЛАДІ ПРАЦІ У. ІНДИКА «ПСИХОЛОГІЯ ДЛЯ СЦЕНАРИСТІВ»)**

Здійснено спробу дослідити конструкцію кінодраматургії в контексті засобу маніпуляції сприйняттям та увагою глядача. Розглянуто сучасні теорії про драматургічну конструкцію кінотвору в контексті новітньої праці з теорії та психології сценарної творчості У. Індіка «Психологія для сценаристів». Визначено подальші тематичні напрями вивчення теорії драматургічної конструкції в контексті екранного мистецтва.  
**Ключові слова:** сценарій, кіносценарій, драматургія, драма, сучасне мистецтво.

**А. В. Куринная**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

#### **КОНСТРУКЦИЯ КИНОДРАМАТУРГИИ КАК СПОСОБ МАНИПУЛЯЦИИ ВОСПРИЯТИЕМ ЗРИТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ТРУДА У. ИНДИКА «ПСИХОЛОГИЯ ДЛЯ СЦЕНАРИСТОВ»)**

Осуществляется попытка изучения конструкции киносценария в контексте способа манипуляции восприятием и вниманием зрителя. Рассмотрены современные теории о драматургической конструкции киносценария в контексте нового труда по теории и психологии сценарного творчества У. Индика «Психология для сценаристов». Определены последующие тематические направления изучения теории драмы в контексте экранного искусства.

**Ключевые слова:** сценарий, киносценарий, драматургия, драма, современное искусство.

**A. V. Kurinna**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

#### **SCREENPLAY FRAMEWORK AS A METHOD OF MANIPULATION OF THE PERCEPTION OF THE VIEWER: CASE STUDY OF WILLIAM INDICK «PSYCHOLOGY FOR SCREENWRITERS: BUILDING PSYCHOLOGICAL CONFLICT IN YOUR SCRIPT»**

An attempt is made to study a screenplay framework in the context of a method of manipulation of the viewer's perception and attention. The article considers modern theories on the dramatic screenplay framework in the context of the new work on the theory and the psychology of screenwriting by William Indick «Psychology for Screenwriters: Building Psychological Conflict in Your Script». The author identifies the following fields of the study of the theory of drama in the context of screen art.

**Key words:** scenario, screenplay, playwrighting, drama, modern art.

**Постановка проблеми.** Основою екранної оповіді в кінодраматургії є історія. Історія (грец. — «оповідь про те, що відбулося, трапилося, про те, що можна впізнати») — це своєрідна дійсність у процесі розвитку.

Реальна, правдива історія змушує глядача хвилюватися та брати участь, з цікавістю спостерігати за розвитком дії. Водночас правда — 1) те, що є дійсністю, істина; 2) правдивість, правильність, правота; 3) порядок, оснований для справедливості. Такий порядок можливий не тільки за умови дотримання законів кінодраматургії та композиційного конструювання, але у тому разі, якщо сценарист досконало знає психологію людини та життя в найяскравіших проявах. Життєвість історії — ось що найважливіше та найцінніше для цілісного екранного твору.

Проте поряд з класичною драматургією зі змістовною та правдивою історією на екранах вітчизняних міжнародних кінофестивалів дедалі частіше почали демонструватися деструктивні роботи. При цьому драматургічна деструкція спрямована не стільки на динамічну та інтригуючу оповідь та ідею, скільки на емоційне враження глядача. Монтаж, техніка зйомки і, насамперед, деструктивна драматургія маніпулюють свідомістю, намагаючись досягти необхідного режисерові ефекту. Отже, відбувається процес дифузії драматургічної творчості, де класична кінодраматургія співіснує з новою деструктивною, часто утворюючи різноманітні моделі злиття та творчого пошуку.

**Мета статті** — проаналізувати кіноконструювання та осмислити теоретичний доробок У. Індіка як одну з актуальних сучасних теорій про драматургічну конструкцію кіносценарію.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Незважаючи на вищеписаний феномен, маніпуляції свідомістю глядача засобом побудови історії, конструювання класичним та деструктивним способами практично не досліджувалися в сучасних мистецтвознавчих працях. Проблеми кінодраматургії, специфіку драматургії кіносценарію в різні роки вивчали Д. Коган, С. Прес, У. Рот, Л. Сегер, В. К. Туркін, А. М. Червинський, В. С. Юнаковський та ін. На нашу думку, сучасних досліджень на цю тему обмаль, що є однією з багатьох проблем розвитку сучасної сценарної майстерності в екранному мистецтві.

Нещодавно в теорії кінодраматургії вийшла друком праця професора У. Індіка «Психологія для сценаристів. Побудова конфлікту в сюжеті» («Psychology for screenwriters. Building Conflict in Your Script», 2016), у якій автор описує різноманітні теорії психоаналізу — З. Фрейда, Е. Еріксона, К. Юнга, Д. Кемпбелла, А. Адлера, М. Мердока, Р. Мея. Практично вперше в теорії кінодраматургії автор аналізує мотиви, бажання, комплекси, що мотивують героїв, адже глядач

спостерігає за життям персонажа, ідентифікує себе з ним, трансформується, переживає катарсис.

За І. Індіком: «Кіно створює перебільшену картину світу, що сприймається відразу на глядацькому рівні, утворюючи дієвий інструмент психологічного впливу. Фільм буквально захоплює глядачів. Між ними та героями встановлюється емоційний та психологічний зв'язок, настільки сильний, що ілюзія на екрані впливає на підсвідомість глядача. Несвідомий процес «ідентифікації» ніби перетворює глядачів на героїв фільму: вони переживають ті самі психологічні трансформації та катарсис, що й герої на екрані. Кінематограф змушує глядачів у залі по-новому ставитися до самих себе та світу. Психологічний підхід до тлумачення та створення персонажів і сценаріїв безцінний у роботі режисерів і сценаристів» [2, с. 10].

Спеціалісти в галузі кіно зазначають, що сьогодні структура оповіді екранного твору стає занадто дивною.

Виникає феномен доповненої реальності, що пов'язано з драматургічною конструкцією. Здається, що зміст не має жодного значення, важливе лише маніпуляційне середовище.

«Людина навіть не розуміє, що фільм маніпулює нею, звертаючись до її першородних страхів, дитячих жахів, безсвідомих проблем і бажань. Водночас під час перегляду фільму ми відчуваємо сильне збудження, оскільки виникає психологічний та емоційний зв'язок з героями та подіями на екрані. Знаючи, як працює мозок, сценаристи та режисери можуть зробити своє мистецтво бездоганнішим та глибшим, створюючи якісні фільми, які більше запам'ятаються глядачеві» [2, с. 10].

Отже, конструкція кінодраматургії є засобом маніпуляції свідомістю глядача. Що саме ми розуміємо під терміном «маніпуляція»? Маніпуляція — це особистісний вплив на когось або що-небудь. Англійською «to manipulate» означає «оперування, звернення до чогось». Це вид психологічного впливу, який призводить до виникнення прихованого збудження в іншій людини намірів, що не збігаються з її існуючими бажаннями. Але що відбувається: дія кіносценарію збігається з існуючими справжніми бажаннями, тобто має напрям на необхідну цільову аудиторію. У такому разі кінематограф може відіграти важливу роль у розвитку суспільства.

Згідно з А. Г. Соколовим, драматургічний твір повинен:

- 1) зацікавлювати в процесі його сприйняття;
- 2) сприяти оперативності сприйняття (він завжди має певні межі в часі);
- 3) не викликати в глядачів складнощів під час сприйняття та усвідомлення того, що відбувається на екрані [4].

При цьому, згідно з А. Г. Соколовим, «дія» означає активну поведінку людини, прояв сили, знань, інтелекту, добра, ненависті тощо. [4]. Отже, саме дія є провідною складовою управління авторською думкою, а окрім того, важливим елементом, що пов'язує автора та підсвідомість глядача.

Дія й душа трагедії — фабула (перипетії та впізнавання), згідно з Арістотелем, є метою трагедії. Окрім того, без дії трагедія не може існувати. При цьому дія є завершеною. Водночас, ціле — це те, що має початок, середину та кінець. Початок є тим, що не перебуває за іншим, проте за ним перебуває й виникає що-небудь інше. Кінець навпаки — це те, що за своєю природою виникає за іншим або постійно, або в більшості випадків за ним немає нічого іншого. Середина — те, що й саме перебуває за іншим, і за ним інше. Саме тому добре складені фабули мають на чомусь ґрунтуватися, бути пов'язаними з вищезазначеним. Тривалість дії може бути достатньою, у русі послідовного розвитку подій виникають імовірні переходи від щастя до нещастя [1].

Невеликий обсяг екранного твору в кіносценарії зумовлює пошук емних та лаконічних сюжетних конструкцій. Формування такої конструкції є важливим етапом у процесі умовної «маніпуляції» підсвідомістю глядача. Проте під терміном «конструкція» розуміємо й окремі епізоди сценарію та їх перебування відповідно один до іншого. Основою конструювання має два етапи: поділ сюжету на три акти та використання спеціальних конструктивних прийомів. Основою конструювання є «поворотні пункти» (згідно з Л. Сегер) або «точки фабули» (plot point) (згідно із С. Філдом), використання яких дозволяє розгорнути оповідь у новому напрямі, нагадуючи про зовнішні мотивації та викликаючи в глядача почуття хвилювання за героя.

У контексті «маніпуляції» розглянемо ці етапи детальніше.

Етап перший: поділ сюжету на три акти.

У цьому випадку йдеться про тричастинну суть сценарію, першообразом якої є Арістотелівське твердження про те, що «<...> фабула і в трагедіях повинна бути драматичною за своїм складом та групуватися навколо цільної та закінченої дії, маючи початок, середину та фінал» [1]. Отже, це триактовний поділ. При цьому, існуючи в контексті структури важливе значення для її розвитку та будови має, власне, сам герой історії: він існує в запропонованій конструкції, еволюціонує, а іноді і реінкарнує.

У своїй праці У. Індик звертається до типової структури міфу, згадуючи розвідку «A Hero with a Thousand Faces» Д. Кемпбелла.

«Долучаючи теорію до психоаналізу первісної, класичної та світової міфології, Д. Кемпбелл виокремлював декілька «стадій» подорожі міфологічного героя. Здебільшого завдяки успіху «Зоряних війн» Д. Лукаса, котрого надихали теорії Д. Кемпбелла, модель «подорож героя» стала дедалі частіше використовуватися сценаристами та режисерами в усьому світі. Такі книги, як «Шлях письменника» К. Воглера й «Міф і кіно» С. Войтилли (1999), вплинули на популярність теорії Кемпбелла, зокрема серед нового покоління письменників та режисерів. Модель подорожі героя ґрунтується на засадах класичної міфології, традиційних легенд і оповідань західних культур. Ця модель створювалася суспільствами, у яких домінуюча роль належала чоловікові. Проте У. Індик згадує й про модель М. Мьордок, запропоновану нею в книзі «Heroine's Journey». М. Мьордок адаптує стадії Кемпбелла до потреб сучасних героїнь — жінок, котрим довелося зіткнутися з проблемами незалежності, рівності, самовизначення. Героїня намагається знайти баланс між традиційними цінностями, такими як народження та виховання дітей, любов, родина, та успіхом у традиційно чоловічій сфері [2, с 14–16].

Розглянемо розвиток характеру в драматургічній конструкції. Акт перший (триває чверть сценарію — 30 с.) знайомить з головною дійовою особою (героєм або героїнею) — протагоністом, антагоністом, герой опиняється в критичних обставинах; зазначається так званий «альтернативний фактор» (тобто те, що може відбутися з героєм, якщо він не зможе перемогти в критичних обставинах).

Акт другий (приблизно половина сценарію — 60 с.) посилює проблеми, сюжет ускладнюється.

Третій акт (остання чверть кіносценарію — 60 с.) — фінал проблемної ситуації; розкриття сюжету.

Отже, акти є важливими складовими будь-якого кіносценарію та етапами, які глядач не бачить.

У концепті «сюжету» У. Індик виокремлює архетипні структури: четвертинність (з функцією злиття злодія, вчителя та об'єкта любові), трансформація (духовне відродження), синхронія (розвиток сюжету), зцілення (досягнення цілісності), доля (кохання як доля; смерть як доля), ієрогамус (злиття архетипу протилежної статі).

Проаналізуємо спеціальні конструктивні прийоми, наприклад, позначення та конкретизацію так званих «поворотних пунктів» кінооповіді. Згідно з аналізом С. З. Червинського, зокрема з тричастинною природою сценарію, у кіносценарії виникає поділ зовнішньої мотивації героя на три складові, що дозволяє простежити, як двічі змінюватиметься його зовнішня мотивація та якою вона буде



в кожному з трьох актів. Саме ці зміни позначатимуть межі в чверть та три чверті тривалості історії. Таким чином, можна визначити, які події та епізоди зумовлять подальші зміни мотивацій героїв.

Провідний принцип «поворотних пунктів» є таким: якщо історія в кіносценарії не має сюжетних поворотів, інтерес до неї швидко втрачається. При цьому, згідно з Л. Сегер, кожний з «поворотних пунктів» повинен виконувати такі функції: 1) розгортати історію в новому напрямку; 2) нагадувати про зовнішню мотивацію та змушувати хвилюватися за героя.

Отже, «гарний сценарій повинен бути сконструйованим так, щоб кожна наступна сцена посилювала перепони на шляху героя, давала новий поворот сюжету, ускладнювала дію» [4]. Вищезазначена думка відображена, тією чи іншою мірою, у діаграмах Д. Когана, Л. Сегер, У. Рота та ін.

У контексті конструкції У. Индик виокремлює три частини подорожі героя: відхід, ініціація, повернення. Хлопчик повинен піти з дому та вирушити на пошуки пригод, щоб стати дорослим та наставником для інших [2, с. 218].

Поряд з класичними, виникають і нові підходи та ідеї в конструюванні сюжету кіносценарію. За словами теоретика сценарної майстерності Д. Тубі, «система структурування сценарію дещо застаріла й навіть недоречна». Намаганнями її вдосконалити можна вважати такі концепції:

1) дванадцятиактна драматургічна структура як єдина правильна схема побудови сценарію;

2) теорія про «класичну п'ятиактну оповідну структуру», що складається з: а) провокуючої події; б) послідовного ускладнення; в) кризи; г) кульмінації; г) розв'язки;

3) праця К. Данцигера та Д. Раша «Альтернативні сценарії: пишемо не за правилами» (огляд існуючих теорій у сценарній майстерності);

4) вплив структури міфу — концепція Д. Кемпбелла, згідно з якою: «Герой має відвагу перейти зі звичайного світу в царину дива; там він зіштовхується з міфічними силами й здобуває перемогу; герой повертається зі своєї таємної подорожі, маючи силу та отримуючи блага своїх громадян» (що фактично є формулою сюжету будь-якої конструкції» тощо.

Наприкінці своєї праці У. Индик зауважує: «У певному сенсі конструювання та креативність є водночас й взаємодоповнюваними, і взаємовиключними елементами в роботі над сценарієм. З одного боку, структура сценарію дозволяє перевірити ідеї в логічно пов'язану історію, з іншого — занадто жорстокі вимоги до структури можуть

негативно позначитися на фантазії, оригінальних та незабутніх персонажах і сюжетах. Але вас, як письменників, завжди повинні зацікавлювати нові теорії в царині мистецтва. Якщо ви вигадаете свій підхід або іншу структуру та зумієте втілити їх у сценарії, то, за словами Д. Кембелла, перед вами відчиняться двері там, де їх до цього не було» [2, с. 308].

**Висновки.** Отже, розглядаючи існуючі концепції драматургічної побудови кіносценарію, слід зазначити, що кожна з них орієнтована на концептуальне сприйняття глядачем історії. Сценаристи, мистецтвознавці України неодноразово висловлювали думку про провідну роль психолога на телевізійних каналах, котрий мав би змогу працювати з героями ігрових телешоу, психологічно реабілітувати їх після участі в «проектах». Така «психологічна реабілітація» потрібна, на нашу думку, і сучасній драматургії. У час популярності деструктуризації класичних сюжетних ліній вважаємо за потрібне саме вивчення психології в сценарній майстерності. Адже межі творчої маніпуляції підсвідомістю глядача постійно розширюються. У цьому аспекті автор статті вбачає подальший напрям розвитку сучасної кінодраматургії, тому порушене питання потребує подальшого вивчення. Це і є перспективами подальших досліджень.

#### Список використаних джерел

1. Аристотель «Поэтика» / Аристотель // Перевод М. М. Позднева. — Книга сочинителя : Амфора, 2008, — 320 с.
2. Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / У. Индик [пер. с англ.]. — 3-е изд. — М. : Альпина нон-фикшн, 2016. — 348 с.
3. Как хорошо продать хороший сценарий: обзор амер. учеб. сценар. мастерства. — Кн. 1 ; сост.: Александр Червинский. — М., 1993. — 120 с.
4. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Editing: television, cinema, video / А. Г. Соколов. — М. : Издатель. А. Г. Дворников, 2010. — 206 с.

#### References

1. Aristotel «Poetika» / Aristotel // Perevod M. M. Pozdneva. — Kniga sochinatelya : Amfora, 2008. — 320 s.
2. Indick William. Psikhologiya dlya stsenaristov: Postroyeniye konflikta v syuzhete / William Indick [per. s angl.]. — 3-e izd. — M. : Alpina non-fikshn, 2016. — 348 s.
3. Kak khorosho prodats khoroshiy stsenariy: obzor amer. ucheb. stsenar. masterstva. — Kn. 1 ; sost.: Aleksandr Chervinskiy. — M., 1993. — 120 s.
4. Sokolov A. G. Montazh: televideniye. kino. Video. Editing: television. cinema. video / A. G. Sokolov. — M. : Izdatel. A. G. Dvornikov, 2010. — 206 s.

■ UDC [792.632:792.026](477)

**Kurinna A. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
 vip\_ann@ukr.net  
 orcid.org/0000-0003-2728-8465

**SCREENPLAY FRAMEWORK AS A METHOD OF MANIPULATION OF THE PERCEPTION OF THE VIEWER: CASE STUDY OF WILLIAM INDICK «PSYCHOLOGY FOR SCREENWRITERS: BUILDING PSYCHOLOGICAL CONFLICT IN YOUR SCRIPT»**

**The aim of this paper** is to study a screenplay framework in the context of a method of manipulation of the viewer's perception and attention. **Research methodology.** Major theories on the subject have been reviewed. This study is the first attempt to summarize the existing material on the topic and tracing psychology context of the study of a screenplay framework.

**Results.** The article considers modern theories on the dramatic screenplay framework in the context of the new work on the theory and the psychology of screenwriting by William Indick «Psychology for Screenwriters: Building Psychological Conflict in Your Script». The author identifies the following fields of the study of the theory of drama in the context of screen art.

**Novelty.** An attempt is made in this paper to show alternative ways of teaching screenwriting skills and psychology for screenwriters.

**The practical significance.** Ukrainian specialists may find the information contained in this article useful for developing a new strategy of teaching screenwriting skills. Further study of problematic aspects of teaching «Screenwriters» and «Psychology for Screenwriters» can find its practical implementation in teaching the subject for students of cinema and television specializations and attract the attention of drama theorists to the controversial field on the current existence of basic subjects and theories of drama and screenplay art in general.

**Key words:** scenario, screenplay, playwriting, drama, modern art.

*Надійшла до редколегії 13.05.2017 р.*

■ УДК 793.3.038.6(4-15+73)

**А. О. Лазаревська**, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

**ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ХОРЕОГРАФІЇ ПОСТМОДЕРНУ**

Виявлено головні культурні інтенції модерну як передвісника постмодерну. Вивчено основоположні аспекти культури постмодернізму, без яких неможливо розглядати основні принципи хореографії постмодерну. Простежено еволюцію пластичної мови в постмодерному хореографічному мистецтві Західної Європи та США. Розглянуто особливості хореографії постмодерну на конкретних постановках балетмейстерів цієї епохи.

**Ключові слова:** хореографія постмодерну, пластична мова, балет.

**А. О. Лазаревская**, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ХОРЕОГРАФИИ ПОСТМОДЕРНА**

Определено главные культурные интенции модерна как предшественника постмодерна. Изучено основополагающие аспекты культуры постмодерна, без которых невозможно рассматривать основные принципы хореографии постмодерна. Прослежено эволюцию пластического языка в постмодернистском хореографическом искусстве Западной Европы и США. Рассмотрены особенности хореографии постмодерна на конкретных постановках балетмейстеров этой эпохи.

**Ключевые слова:** хореография постмодерна, пластический язык, балет.

**А. О. Lazarevska**, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**THE BASIC PRINCIPLES OF THE POSTMODERN CHOREOGRAPHY**

The author determines the main cultural intentions of modernist style as a predecessor of postmodernity. The paper studies the fundamental aspects of postmodern culture, without which it is impossible to consider the basic principles of the postmodern choreography. It provides insight into the evolution of the plastic language in the postmodern choreography of Western Europe and the United States. The article considers the features of the postmodern choreography on specific productions of the ballet masters of this era.

**Key words:** postmodern choreography, plastic language, ballet.

**Постановка проблеми.** Хореографічне мистецтво, яке є синтетичним, поєднує найкращі досягнення літератури, музики, театру, танцю, кінематографа, наочно відображає тенденції розвитку як національної, так і світової культур.

Створюються нові балети та інтерпретації балетів класичної спадщини. Але коли балетмейстер переосмислює відомий балет, часто втрачаються суть, філософія, глибина думки твору. Небагатьом балетмейстерам вдається створити щось нове, цікаве. Використання еkleктики, як одного з прийомів створення сучасного, не завжди зумовлює очікуваний, належний результат. Однак слід зазначити про західних балетмейстерів епохи постмодернізму, котрим вдається створювати новий напрям у хореографії, що поєднує прийоми різних суміжних видів мистецтв. Це суттєво впливає на сучасну хореографію в Україні і є актуальною темою.

**Мета статті** — виявити особливості пластичної мови хореографічної культури епохи постмодерну.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Для вивчення постмодерну як філософської течії й культурної епохи загалом розглянуто праці О. Соболя «Постмодерн і майбутнє філософії» [5], а також А. Ю. Бізеєва «Перехід і перехідність у культурі постмодерну. Філософствування постмодернізму й сучасна культура».

У монографії Н. Б. Маньковської «Естетика постмодернізму» [4] аналізується естетика постмодернізму як феномену культури, розкривається специфіка постмодернізму в мистецтві та постнекласичній науці, його співвідношення з алгоритмічною та екологічною естетикою. Статті Л. Венедиктової «Деякі аспекти постмодерну» [2] й О. Чепалова «Специфіка аналізу постмодерного танцю» [8] висвітлюють перехідний період від епохи модерну до постмодерну, а також становлення й розвиток нових естетичних принципів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Для з'ясування сутності хореографії постмодерну необхідно розглянути два феномени культури ХХ ст. — модернізм і постмодернізм. Незважаючи на те, що іноді під цими поняттями розуміють течії в сучасному мистецтві, з точки зору культурології — це загальнокультурні явища, які визначили розвиток західноєвропейської та американської культур ХХ ст. Модернізм охоплює період з 1910-х до кінця 1960-х рр. (за деякими оцінками). У мистецтві це явище характеризується численними художніми стилями й напрямками: фовізм (Анрі Матісс), кубізм (Пабло Пікассо), експресіонізм (Отто Дікс), конструктивізм (Ст. Е. Татлін), абстракціонізм (Василь Кандинський, Піт Мондріан), дадаїзм (Марсель Дюшан), сюрреалізм (Сальвадор Далі) та ін. Модернізм у своєму розвитку подолав дві основні стадії — синтез і деструкцію. Вищий синтез, будучи певною мірою гармонією, — це припинення розвитку, остання зупинка. Тому модерністи вирішили вчинити радикально — порушили цю гармонію. Так виникли уламки «розбитого вщент», які й стали всіма зазначеними вище напрямками в модернізмі.

Модернізм — пік усього попереднього розвитку культури та її занепад, початок кінця культури Нового часу. Модернізм тривав доти, поки не було усвідомлено неможливість відновити загальну гармонію. На цьому трагічному відчутті базується постмодернізм, той стан духовної культури й мистецтва, у якому перебуває сучасне західне людство.

На початку ХХ ст. некласичний тип мислення епохи модерну зазнав кризи. Віру в безмежну силу Розуму й поступальний прогресивний розвиток людства внеможливили дві світові війни, а також наукові революції. Некласичний тип мислення змінився постнекласичним, і для означення ментальної специфіки нової епохи, яка кардинально відрізнялася від попередньої, почали використовувати термін «постмодернізм» [5]. Постмодернізм (або «постмодерн») — загальне позначення тенденцій у культурному самоусвідомленні розвинених держав Заходу. «Постмодернізм» практично означає те, що після «модерну», сучасності, виник у 50–60-ті рр. ХХ ст. як філософська течія в контексті структуралізму на основі новітніх технічних засобів інформації та зв'язку — радіо, телебачення, комп'ютерної техніки. Теоретиками постмодернізму вважають М. Маклуена, С. Зонтага, Л. Фідлера, У. Еко, В. Хассана, Ж. Дерріду, Р. Барта та ін.

Нині минули всі головні етапи становлення постмодернізму. Наприкінці 50-х рр. в італійській архітектурі й американській літературній критиці виникли перші його ознаки, у 80-х рр. він поширюється у всьому світі й стає інтелектуальною модою. На початку 90-х рр. ажіотаж навколо постмодернізму спадає, розпочинається його спокійне існування. Поняття постмодернізму останнім часом тлумачиться нечітко. Достатньо згадати музику Шенберга, абстрактні картини Джексона Поллока, романи Клода Сімона, щоб відчутти, що в культурі ХХІ ст. зазнають змін традиційні уявлення про гармонію, художню ілюзію, цілісність, органічність і зрозумілість творів.

Феномен постмодернізму — це феномен гри, спростування самого себе, парадоксальності. Це явище антиутопічне, не звернене в майбутнє й позбавлене надії. У цьому полягає його відмінність від модернізму. Постмодернізм — це образ справжнього, образ великої іронії [5]. Принципи постмодернізму поступово долучено до багатьох видів мистецтв, зокрема хореографії.

Хореографія постмодерну виникла в Західній Європі після американської. Точкою відліку стала так звана Джайсонівська революція, пов'язана з організацією на початку 1960-х рр. Jadsion Dance Theatre в Нью-Йорку [8]. Представники різних постмодерністських напрямів і стилів не мають чіткої, визначеної точки зору щодо призначення танцю та його сутності. Деякі вважають, що мова танцю — це

спілкування тіла з думкою, «пряма лінія між виконавцем і внутрішнім світом глядача».

Постановник відомого балету «Хатина дядька Тома» Білл Т. Джонс наполягає на тому, що танець відкриває шлях до підсвідомості та є елементом ритуалу, тому не має правил і може бути шокуючим. Один з піонерів постмодерного танцю в Америці Д. Гордон вважає обов'язковою «перевагу ексцентричності й непередбачуваності над логікою» його обов'язковою ознакою. Л. Шилдс, його колега та співробітник з Jadson Dance Theatre, відмовився від традиційної танцювальної лексики, надаючи звичайним рухам іншої динаміки, що змінювало загальну картину хореографії [8]. З початку 1970-х рр. виконавиця й дослідниця природи переживань, сприйняття й уваги Д. Хей акцентувала не на фізичній, а на перцептивній сутності танцю, тобто розпізнаванні в ньому певних образних структур («Танці в колі» («Circle Dances»)). Хореограф вважає, що кожен виконавець має не тільки фізичні дані, а й власний досвід, який урізноманітнює його руховий словник. У контексті власного виконавського досвіду Хей підкреслює: «Її увага під час танцю спрямована на виникаючі мікроімпульси, які вона миттєво втілює в життя» («Гора», «Якщо я співаю тобі»). Ці таємні прояви, на думку американської артистки й дансолога, — найважливіші у виконанні танцю.

Постійні коливання між міфом і пародією, заданим змістом та мовною грою, екзистенціальними й сюрреалістично-абсурдними сюжетами водночас мають на меті відвернути й привернути увагу аудиторії [4]. Піднесене змінюється дивним, трагічне — парадоксальним. Центральне місце посідає комічне в його іронічній іпостасі: іронія стає змістовим принципом мозаїчного постмодерністського мистецтва.

Іронія (від грец. *eironia* — удавання) — металогічна фігура прихованого смислу тексту. Символом постмодерністської іронії (як і культурної парадигми постмодерну загалом) є лапки, які визначають багатоаспектну глибину прочитання тексту, наскільки зрозуміє глядач іронію автора і його іронічне ставлення до тексту — усе це актуалізує в постмодерні безмежну свободу мовних ігор у сфері культурних смислів хореографічного тексту. Іронічні навіть ті хореографи, які дотримують позицій класичної хореографічної лексики, як, наприклад, Д. Ноймайер у його балеті «Попелюшка» [2]. Глибока серйозність модернізму змінюється в постмодерні іронією — називати речі протилежними іменами. Так, у «Сплячій красуні» Матса Ека фея Карабос — чоловік-лікар арабської зовнішності — пропагує

наркотики, на відміну від оригінальної постановки Маріуса Петіпа, де фея Карабос — стара відьма.

Іншою особливістю постмодернізму є інтертекстуальність, відповідно до якої кожен продукт мистецтва можна інтерпретувати не як оригінальний твір, а як конструкцію цитат (Матс Ек «Спляча красуня»). Стерефонічна інтертекстуальність реалізується в постмодерні в особливій жанровій формі пастиш (від італ. *pasticcio* — стилізована опера — попури) — принципово еkleктична організація значущих фрагментів. Найважливішим елементом побудови пастишу є іронія, що виявляється в багаторівневості глибини символічного кодування тексту. Тотальність іронії дозволяє культурі постмодерну намітити шлях виходу до самого себе й до об'єкта як такого. Текст у постмодернізмі не розглядається з точки зору презентації в ньому вихідного об'єктивного наявного сенсу. Ф. Джеймсон зазначав: нарративна «процедура творить реальність», водночас стверджуючи її відносність і свою незалежність від створеного сенсу. Виконання *Die Befragung des Robert Scott V.* Форсайта позбавляє автора балету будь-якої відповідальності за кінцевий результат, який належить виконавцям і спостерігачам більше, ніж хореографові. Такою сферою для інтерпретації глядача є контактна імпровізація.

Контактна імпровізація — танець, у якому імпровізація ґрунтується на взаємодії з партнером. Контактна імпровізація найчастіше практикується у формі дуету, хоча може відбуватися й з одночасним контактом кількох осіб або у формі соло (використовуючи підлогу, стіни, стільці тощо). Немало вчителів контактної імпровізації зазначають: підлога — ваш перший (або «найвідданіший») партнер [6]. Текст контактної імпровізації створюється й прочитується одночасно. Часто в постмодерній хореографії контактна імпровізація стає складовою танцювального дійства, однією з форм вільного танцю, виконується у формі перфомансу — своєрідної театралізованої вистави. Існують три види перфомансу: персональний, пов'язаний з особистістю артиста, і колективний, пов'язаний з карнавальною традицією. Часто останній відбувається у формі «джемів» (англ. *jam*), де люди можуть брати участь у танці, виконувати роль глядачів, змінювати ролі в будь-який момент. Іноді автори перфомансів використовують елементи релігійно-містичних ритуалів як прагнення сучасної культури стати «гарячою» (К. Леві-Строс) завдяки грі з традиційними класичними формами [7].

Суттєва відмінність перфомансу від театру полягає в тому, що учасник мистецької акції виконує абсолютно реальні дії. Причому,



на відміну від хепенінга, з його імпровізаційністю та спонтанністю, перфоманс здійснює група осіб, котра знає правила.

Особливістю перфомансу є «чистота», тобто позбавлення від прямих і близьких асоціацій, демонстративна елементарність сюжету. Перфоманс умовно можна назвати театром візуальних мистецтв, оскільки містить елементи пантоміми, танцю, музики, поезії, відео, кіно.

Найрозвиненішими в постмодерній хореографії є тенденції суто пластичного експериментування, зосередження на розкритті механізму руху людського тіла [8]. Наприклад, хореографія Тріши Браун. Вона перша кинула виклик гравітації у своїй хореографії за допомогою ременів, щоб танцівники «літали» й могли «гуляти» по стінах. Тріша Браун також використовує альтернативні місця для виступів, зокрема дахи будівель. Її хореографія сповнена незвичайних рухів, несподіваних комбінацій, падінь, стрибків і обертань.

Поєднання танцювальної та спортивної техніки для хореографії постмодерну нині актуальне. У хореографічному боксі Р. Шопіно одягнені в боксерську форму танцівники демонструють на рингу володіння як класичним танцем, так і спортивними прийомами, створюючи під музику Верді й Равеля атмосферу небезпечного мистецтва, чия жорстока, люта краса свідчить про метаморфози традиційних естетичних цінностей.

Для мозаїчної постмодерної хореографії властива нова манера руху, пов'язана зі сприйняттям тіла як інструменту, що володіє власною музикою. Тілесна мелодія може звучати й у тиші. Стиль «оркестровка танцівника» А. Прельжокажа (Франція) оснований на виявленні характеру, індивідуальності виконавця, поєднує балет і драматургію. Порівнюючи танець з вазою, світло — з водою, що її наповнює, а костюми й декорації — з квітами, які її прикрашають, Прельжокаж підкреслює: у вазі — власна цінність і краса, лише доповнена додатковими аксесуарами. Однак вона не тотожна класичному балетному культу прекрасного як витонченої стилізації: постмодерністська концепція краси танцю базується на неєвропейських, некласичних принципах танцювальної естетики. Чуттєва розкутість, гротескність, хаотичність, зближення з побутовою пластикою створюють новий імідж балетного мистецтва як квінтесенції полілогу культур [3].

Важливе значення для когнітивного виявлення явищ мистецтва постмодерну має ідентифікація так званих симулякрів (Ж. Бодрійяра — зображення без оригіналу, репрезентація того, що насправді не існує) [1]. Взаємозв'язок філософії й мистецтва відбився

й у хореографії, де створення симулякрів посідає особливе місце, оскільки оригінали їх очевидні як у духовній, так і матеріальній сферах. Наприклад, у виразному танці П. Бауш відображаються психологічно точні симулякри людських афектів, неврозів, фобій. У її виставах завжди наявна природа як фон і місце дії: сухе листя («У горах людина почула крик»), величезні стовбури червоного дерева («Тільки ти»), торф'яне покриття («Весна священна»). У «Гвоздиках» у сцену встромляли тисячі пластмасових квіток із загостреним кінцем стебла. П. Бауш створює постмодерністський антибалет, де серед пошуку дійсної природи речей є місце і співу, і декламації. «Помилково вважати, що в танці повинна існувати певна норма, на якій побудований класичний балет, а все інше — це не танець. Танець може існувати в будь-яких формах. Головне — точність пластичного вираження думки, емоції. І справа, звичайно, не в техніці класичного танцю, а в жесті, який передає сутність того, що відбувається з людиною. Адже й класичний балет існував раніше в жестах, але про їх виникнення, про те, звідки вони взялися, багато танцівників просто не знають», — вважає П. Бауш. Симулякри в її творчості, таким чином, позбавлені ілюзорності, їх складно розпізнати. Вони еволюціонують і в історико-науковому контексті, комп'ютеризуються, проривають художню оболонку, набуваючи ознак дійсності.

Симулякри в іншому розумінні характерні для французького хореографа Анжелена Прельжокажа. Його версія одноактних шедеврів «Російських сезонів» — «Видіння троянди», «Парад» і «Весіллячко» — своєрідні симулякри в симулякрі, де запропоновано власні варіанти постановочного й пластичного рішень М. Фокіна, Л. Мясина й Б. Ніжинської. Розширення сфери побутування симулякрів становить нову ознаку хореографії постмодерну.

**Висновки.** Хореографія постмодерну — принципово неоднорідний напрям у хореографічному мистецтві, зі спектром інновацій і повторень, де відбувається виникнення нових і водночас розпад старих, традиційних мистецтв або ж вони суттєво трансформуються. Ці паралельні процеси взаємопов'язані.

Незважаючи на неоднозначність, суперечливість, абсурдність, культура постмодернізму посідає важливе місце в еволюції хореографічного мистецтва, оскільки в різноманітності сучасних стилів і напрямів хореографії нескладно простежити визначені складові означеної епохи.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розглядом принципів хореографії постмодерну на прикладі інших балетних вистав

і танцювальних творів, що вможливить розширити уявлення про означену проблематику в контексті хореографічного мистецтва.

#### Список використаних джерел

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. — М., 1995. — 204 с.
2. Венедиктова Л. Некоторые аспекты хореографии постмодерна / Л. Венедиктова // Вестник Московского государственного университета. — М., 2000. — Т. 3. — № 6. — С. 11–16.
3. Кондратенко Ю. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна / Ю. Кондратенко // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : материалы междунар. конф. — Волгоград, 1999. — С. 16–20.
4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб : Алетейя, 2000. — 347 с.
5. Соболев О. Постмодерн і майбутнє філософії / О. Соболев. — Київ : Наук. думка, 1997. — С. 24–34.
6. Судакова М. В. Импровизация в современной хореографии / М. В. Судакова // Сборник научн. трудов каф. хореографии за 2003–2004 г. — Хабаровск : ХГИИК, 2004. — С. 46–54.
7. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. І. Чепалов / Харк. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2007. — С. 212–223.
8. Чепалов О. І. Специфіка аналізу постмодерного танцю / О. І. Чепалов // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : щоквартальний наук. журнал. — Київ, 2007. — № 1. — С. 42–47.

#### References

1. Baudrillard Jean. Simulyakry i simulyatsii / Jean Baudrillard // Filosofiya epokhi postmoderna. — M., 1995. — 204 s.
2. Venediktova L. Nekotoryye aspekty khoreografii postmoderna / L. Venediktova // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. — 2000. — T. 3. — № 6. — S. 11–16.
3. Kondratenko Yu. Sintez v khoreograficheskom iskusstve epokhi postmoderna / Yu. Kondratenko // Golos khudozhnika: problema sinteza v sovremennoy khoreografii: materialy mezhdunar. konf. — Volgograd, 1999. — S. 16–20.
4. Mankovskaya N. B. Estetika postmodernizma / N. B. Mankovskaya ; in-t filosofii Ros. akad. nauk. — SPb: Aleteyya, 2000. — 347 s.
5. Sobol O. Postmodern i maibutnie filosofii / O. Sobol. — Kyiv, Nauk. dumka, 1997. — S. 24–34.
6. Sudakova M. V. Improvizatsiya v sovremennoy khoreografii / M. V. Sudakova // Sbornik nauchn. trudov kaf. khoreografii za 2003–2004 g. — Khabarovsk : KhGIK, 2004. — S. 46–54.
7. Chepalov O. I. Khoreografichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st. : monografia / O. I. Chepalov ; Khark. derzh. akad. kultury. — Kharkiv : KhDAK, 2007. — S. 212–223.

8. Chepalov O. I. Spetsyfika analizu postmodernoho tantsiu / O. I. Chepalov // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: shchokvartalny nauk. zhurnal. — 2007. — № 1. — S. 42–47.

#### UDC 793.3.038.6(4-15+73)

**Lazarevska A. O.**, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

#### THE BASIC PRINCIPLES OF THE POSTMODERN CHOREOGRAPHY

**The aim of the article** is to reveal the features of the plastic language of choreography culture in the postmodern era.

**Research methodology.** The study investigates this issue by examining the recent scholarly studies in choreography art.

**Results.** The author determines the main cultural intentions of modernist style as a predecessor of postmodernity. The paper studies the fundamental aspects of postmodern culture, without which it is impossible to consider the basic principles of the postmodern choreography. The postmodern choreography is fundamentally inhomogeneous style in choreography art. It represents a range of innovation and repetition, the emergence of new and at the same time the collapse of the old, traditional arts and they undergo a significant transformation. These parallel processes are inseparable. The article considers the features of the postmodern choreography on specific productions of the ballet masters of this era. It provides insight into the evolution of the plastic language in the postmodern choreography of Western Europe and the United States.

**Novelty.** The paper presents an attempt to fill the lacuna in scholarly studies on the impact of philosophy in choreography culture of the postmodern era of the second half of the twentieth century.

**The practical significance.** The material of this article can be used in the university lectures on the History of Art. The findings can be applied in new developments of the history of world choreography.

**Key words:** postmodern choreography, plastic language, ballet.

*Надійшла до редколегії 10.04.2017 р.*

## ■ УДК 793.322.034.7

**Є. Ю. Сластіна**, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

### БАРОКОВИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО СУЧАСНІ ДОСЛІДНИКИ

Подана характеристика основного стилю барокової хореографії — прекрасного танцю, визначено особливості його формування та розвитку. Зазначені автори основних першоджерел з хореографії цього періоду, а також відомі спеціалісти барокового стилю хореографії другої половини ХХ ст. Проаналізовано діяльність сучасних хореографів, котрі здійснюють дослідження стародавніх трактатів, керівництв, посібників з хореографії, реконструкцію танців, створення сучасних творів на основі естетики зразків минулого. Проаналізовано діяльність їх танцювальних колективів.

**Ключові слова:** хореографія, історичний танець, бароковий танець, прекрасний танець, французький стиль *la belle danse*, балетмейстер.

**Е. Ю. Сластіна**, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### БАРОЧНЫЙ ТАНЕЦ И ЕГО СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ

Представлена характеристика основного танцевального стиля эпохи Барокко в хореографии — прекрасного танца, обозначены особенности его формирования и развития, указаны авторы основных первоисточников по хореографии этого периода, а также поданы основные исследователи барочного танца второй половины ХХ в. Проанализирована деятельность его современных исследователей и их танцевальных коллективов.

**Ключевые слова:** хореография, барочный танец, прекрасный танец, балетмейстер.

**Ye. Yu. Slastina**, lecturer Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### BAROQUE DANCE AND ITS CONTEMPORARY RESEARCHERS

Characteristic features of the main dance style of the Baroque — a beautiful dance (*la belle danse*) are outlined. The study specifies the features of its formation and development and the authors of the main original sources on choreography of this period. The paper reviews the activities of its contemporary researchers and their dancing groups and shows the researchers of Baroque dance of the second half of the 20th century.

**Key words:** choreography, Baroque dance, beautiful dance (*la belle danse*), choreographer.

**Постановка проблеми.** За останні декілька десятиліть написано багато нових досліджень у галузі історичного танцю, які сприяли відродженню цілого пласта хореографічної культури епохи Бароко. Нові

відкриття дозволяють детальніше проаналізувати еволюцію танцювального мистецтва. Нині вони недостатньо висвітлені у вітчизняній хореографії. Актуальність дослідження полягає в необхідності ознайомлення з сучасними дослідниками барокового танцю та їх творчою діяльністю. Вони, здійснюючи реконструкцію старовинних зразків минулого, створюють на їх основі цілковито новий стиль хореографії.

Хореографії епохи Бароко досліджували Л. Д. Блок, М. Вуд, Ш. Він, Фр. Ланселот.

**Мета статті** — визначити провідних дослідників барокового танцю, проаналізувати їх творчу діяльність, надати визначення такому стилю барокової хореографії, як прекрасний танець, або *la belle danse*.

Мистецтво бароко в хореографії набуло форми в межах стилю, який нині називається «Прекрасний танець», або «*La belle danse*» [1]. Цей стиль сформувався на основі такого танцювального жанру, як *danse noble* (благородний танець), або «великий балет», який виконували лише придворні в кінці оперно-балетних вистав [10, с. 140–142]. «Тоді театральний танець піднявся на вищий щабель, порівняно з минулим, набув нової форми існування» [10]. Танцювальний рух набуває нового змісту, стає цінним самостійним матеріалом мистецтва, як музичний звук або лінія та фарба в живописі, і для своєї виразності не потребує ні драматичного змісту, ні віртуозного виконання [10, с. 140–142]. Його розвиткові, систематизації та поширенню сприяла заснована в 1661 р. Людовиком XIV Королівська академія танцю. Результатом тридцятирічної роботи Королівської академії танцю й незалежних майстрів танцю було створення системи запису виданої в 1700 р. Раулем-Оже Фейе праці «Хореографія. Мистецтво запису танцю». Ця ґрунтовна праця відображає аналіз рухів, а також співвідношення музики й танцю. Хореографічна лексика систематизована: кожному термінові відповідає точний опис руху [11]. Завдяки цій системі запису прекрасний танець поширився по всій Європі й набув неабиякої популярності [12, с. 10–14]. Йому притаманні витончена чуттєвість, гармонійність і граційність тіла танцівника. Складність барокової хореографії — не в силі м'язів і спортивних досягненнях, а в напрацьованій координації рухів рук і ніг.

У середині XVIII ст. прекрасний танець зник зі сцени й використовувався як тренувальні вправи. На його основі сформувався класичний танець, зберігши частину термінології.

Протягом декількох століть бароковий танець перебував у забутті. У другій половині ХХ ст. зростає зацікавлення музикою й танцем епохи Бароко, різні автори створюють наукові дослідження. Основними першоджерелами з барокової хореографії є праці Рауля-Оже Фейе, П'єра Рамо (у Франції), Келлома Томлінсона, Джона Вівера

(в Англії), Готтфріда Тоберта (в Німеччині), завдяки яким сучасним ученим і танцівникам удалося відтворити прекрасний танець.

Однією з перших дослідниць барокового танцю у ХХ ст. стала британка Мелузін Вуд, котра в 1950-х рр. опублікувала кілька книг з історичного танцю, які містили характеристики танців ХІІ–ХVІІІ ст. та методику виконання основних кроків. Її послідовниця хореограф Мері Скіпінг у 1960-х рр. здійснила реконструкцію барокового балету для лондонської компанії «Ballet for All».

У 1970-х рр. провідними дослідниками історичного танцю були Ширлі Він та Венді Хілтон. Ширлі Він описала техніку виконання кроків і танців епохи Бароко та заснувала ансамбль барокового танцю в університеті штату Огайо. Венді Хілтон на основі роботи Мелузін Вуд досліджувала першоджерела. З 1974 р. протягом 25 років організовувала семінари з барокової хореографії в Стенфордському університеті.

Кетрін Турокі — студентка історика танцю Ширлі Він. Вона здобула міжнародне визнання за внесок у відродження балету ХVІІІ ст. Французький уряд нагородив її Орденом Мистецтв і літератури, також вона отримала престижну нагороду New York City Bessie Award за досягнення у сфері хореографії. У 1976 р. разом з Ен Джейкобі вона заснувала в Нью-Йорку ансамбль барокового танцю «The New York Baroque Dance», з яким її запросили для постановки більше сорока опер у Франції, Англії, Німеччині та США. Балети Кетрін Турокі зняло французьке, японське та американське телебачення, їх демонстрували на багатьох міжнародних майданчиках [2].

Видатним істориком французького танцю є Франсін Ланселот (1929 — 2003). Її дослідження стосувалися вивчення французьких традиційних форм танцю. Діяльність Франсін Ланселот надихнула та сприяла розкриттю талантів багатьох сучасних балетмейстерів, танцівників і дослідників барокової хореографії. Свою творчу діяльність вона почала як танцівниця, хореограф і актриса в різних театральних студіях Франції. З 1964 р. почала дослідницьку діяльність, співпрацюючи з Французьким музеєм народної творчості та традицій (French Museum of Popular Arts and Traditions), Національним французьким науково-дослідним центром (CNRS — French National Scientific Research Centre), Французьким інститутом історичного танцю й музики (IMDA — French Institute of Historical Dance and Music) [3].

У 1980 р. на запрошення міністра культури Франції заснувала ансамбль барокового танцю «Ris et Danceries company», до складу якого ввійшли танцівники, хореографи й дослідники. У співпраці з ними здійснила реконструкції танців Пекура, постановки опер, комедій-балетів, а також постановки власних творів у стилі бароко.

Її діяльність зацікавила Рудольфа Нуреева, котрий, будучи директором балету Паризької опери, сприяв офіційному визнанню цього стилю, долучивши його до репертуару опери. Творчість Ланселот він оцінив як нестійку рівновагу між смаком до історії й особистою винахідливістю. У 1984 р. Франсін Ланселот створила для Нуреева соло на музику сюїти № 3 Баха, а також балет «Quelques pas graves de Baptiste» в 1985 р. [4].

У 1996 р. балетмейстер опублікувала працю «La Belle Danse» («Прекрасний танець») — каталог зі стислими поясненнями барокового танцю. Франсін Ланселот донині є основним фахівцем танцю в стилі бароко.

Компанія «Ris et Danceries» посприяла початку творчої діяльності багатьох сучасних балетмейстерів у бароковому стилі, серед них — Беатріс Масен з її ансамблем «Fêtes galantes», Марі-Женев'єв Месе та її ансамбль «L'Eventail», Наталі ван Парі, Анна Епес та ін.

Беатріс Масен — танцівниця й хореограф, один із провідних фахівців у сфері барокового танцю. Почала кар'єру в ансамблях сучасного танцю. У 1983 р., зацікавившись діяльністю Франсін Ланселот, увійшла в трупу «Ris et Danceries», стала найуспішнішою виконавицею, а потім і асистентом. Спільно вони здійснили постановку вистави «Fairy Queen», а в 1993 р. Беатріс Масен заснувала власний ансамбль «Fêtes galantes» («Галантні свята») [5]. Своєю творчістю вона розвиває різні форми барокового танцю, поєднуючи їх із сучасною хореографічною мовою. У 2003 р. створила «Atelier baroque» («Барокове ательє»), на базі якого навчають історичного танцю, а також проводять майстер-класи з барокового танцю для любителів, професійних танцівників, педагогів танцювальних шкіл і консерваторій.

Марі-Женев'єв Месе — французька зі світовим ім'ям, котра відроджує барокову хореографію, а також поєднує техніку барокового танцю із сучасною хореографією. Вона створила барокові балети («Дон Жуан» на музику Глюка, «Пори року» на музику Вівальді, «Подорож Європою»), а також сучасні балети та постановки в стилі бароко.

Марі-Женев'єв Месе в 1980 р. стала однією з провідних танцівниць ансамблю «Ris et Danceries». У 1985 р. вона створила компанію «L'Eventail», яку спонсорує французький уряд, оскільки та зберігає й долучає широкий загал у Франції й поза її межами до спадщини французького бароко. Ансамбль об'єднує художників, танцівників, музикантів, співаків і акторів, проводить майстер-класи, виставки та презентації [6].

Наталі ван Парі — танцівниця, хореограф і режисер. З 1988 р. здійснює дослідницьку та творчу діяльність у сфері барокової опери й танцю. Була ученицею й помічницею Франсін Ланселот в ансамблі



«Ris et Danceries», брала участь у постановках колективу «l'Eventail», оперних постановках з бароковим оркестром «Les Arts Florissants», який створив Вільям Крісті в 1979 р. в міському театрі французького міста Кан. Репертуар оркестру становлять барокові опери та опери-балети [7].

У межах міжнародного фестивалю музики в Токіо «Nokutoria International Festival of Music» створила хореографію для шести опер. Здійснила переклад італійського трактату про танець Дженаро Маґрі «Tratatto di ballo di Gennaro Magri» — єдиний текст, що пов'язує барокову хореографію з класичним танцем кінця XVIII ст.

У 2002 р. Наталі ван Парі створила ансамбль «The Cavatines». У його репертуарі опери-балети в бароковому стилі.

Анна Епес народилася в Іспанії, наразі живе в Парижі, є провідним дослідником у галузі іспанського танцю в стилі бароко. Закінчила консерваторію в Мадриді та Гілдхолдську школу музики й театру в Лондоні за спеціальністю «Вчитель ранніх танців». Цей вищий навчальний заклад — один з основних світових центрів навчання історичного танцювального виконавства. Також хореограф навчалася в таких відомих дослідників ранніх танців, як Ширлі Він, Франсін Ланселот, Барбара Спарті й Андреа Франкелянсі. Її міжнародна кар'єра як танцівниці почалася в ансамблях «Ris et Danceries» і «Nemiola».

Анна Епес створила немало вистав і театральних постановок з провідними фахівцями в стилі барокової музики (Вільям Крісті, Філіп Піерлот, Габріель Гарідо).

Створила власні проекти, зокрема «Donaires» (2004), у якому здійснила постановки на основі іспанського танцю в стилі бароко, «Les Danses du Roi» (2003), де представила реконструкції придворних танців французького бароко часів Людовика XIV, «Zarandanzas» — балет на базі іспанського й французького танців бароко в поєднанні із сучасною хореографією. Вона є постійним членом тріо «Нарцисо Епес» — ансамблю, який спеціалізується на іспанській старовинній музиці й танцях.

Як танцівниця та хореограф Анна Епес співпрацює з такими організаціями: Королівською оперою Ковент-Гарден, Національною оперою в Парижі, оперою в Монпельє, Театром Кан, оперним театром Копенгагена, Великим театром Женеви, Нью-Йорк Сіті-оперою, проводить майстер-класи з барокового й ренесансного танців у Франції, Іспанії, Великобританії, Португалії, Швейцарії, США, Аргентині, Чилі та Японії [8].

У 2007 р. створено шведський ансамбль «Nordic Baroque Dancers», який співпрацює з різними хореографами, реконструює старовинні й створює нові постановки на основі естетики барокового танцю. Його засновницею є Карін Моді — сучасний дослідник ренесансного

й барокового танців. Барокову хореографію вона вивчала у Франції в Марі-Женев'єв Массе, Франсуаз Деню, Ірен Джинджер і Беатріс Массен [9]. У 2014 р. за участі Карін Моді й ансамблю «Nordic Baroque Dancers» заснована Міжнародна літня академія танцю в стилі бароко при Лефтадаленській консерваторії (Löftadalen conservatory) для викладачів і студентів усіх рівнів з усього світу.

**Висновки.** Отже, відновлений у другій половині XX ст. бароковий танець набув нового життя у творчості балетмейстерів, котрі поєднують його із сучасною хореографією. Їх твори входять до репертуару провідних балетних театрів Європи, а реконструйовані ними танці відомих хореографів минулого є культурною спадщиною європейських країн. Програми з відродження танцювального мистецтва підтримують уряди багатьох країн. Барокова хореографія набуває значної популярності, про що свідчить виникнення численних ансамблів у всьому світі. Подальшого вивчення потребують виявлення передумов формування барокового танцю, дослідження еволюції танцювальної лексики та структури, зв'язок з музикальними формами, а також вплив на розвиток балетного мистецтва.

#### Список використаних джерел

1. What is «baroque dance»? [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://baroquedance.info/what.html>. — Назва з екрана.
2. Questions for Catherine Turocy, Baroque Dancer [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://indianapublicmedia.org/harmonia/questions-catherine-turocy-baroque-dancer/>. — Назва з екрана.
3. Francine Lancelot (1929-2003) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.acras17-18.org/index.php?menu=lancelot&contenu=lancelot>. — Назва з екрана.
4. Galerie Photos [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.poureev.org/rudolf-noureev-galerie-photos/>. — Назва з екрана.
5. BÉATRICE MASSIN / ODILE ROUQUET [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://www.cnd.fr/formation/beatrice\\_massin\\_odile\\_rouquet](http://www.cnd.fr/formation/beatrice_massin_odile_rouquet). — Назва з екрана.
6. Compagnie-eventail [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.compagnie-eventail.com>. — Назва з екрана.
7. Natalie van Parys [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.opera-orchestre-montpellier.fr/intervenants/natalie-van-parys>. — Назва з екрана.
8. Ana Yepes [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://earlydance.org/whois/213-ana-yepes>. — Назва з екрана.
9. Baroquedancers [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.baroquedancers.se/en/team/>. — Назва з екрана.
10. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. / Л. Д. Блок. — М. : Искусство, 1987. — 556 с.

11. Feuillet R. A. Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse. / R. A. Feuillet. — Paris, 1700. — 106 p.
12. Еремина-Соленикова Е. В. Старинные бальные танцы / Е. В. Еремина-Соленикова. — СПб. : Новое время, 2010. — 251 с.

#### References

1. What is «baroque dance»? [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://baroquedance.info/what.html>. — Nazva z ekrana.
2. Questions for Catherine Turocy, Baroque Dancer [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://indianapublicmedia.org/harmonia/questions-catherine-turocy-baroque-dancer/>. — Nazva z ekrana.
3. Francine Lancelot (1929-2003) [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.acras17-18.org/index.php?menu=lancelot&contenu=lancelot>. — Nazva z ekrana.
4. Galerie Photos [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.noureev.org/rudolf-noureev-galerie-photos/>. — Nazva z ekrana.
5. BÉATRICE MASSIN / ODILE ROUQUET [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: [http://www.cnd.fr/formation/beatrice\\_massin\\_odile\\_rouquet](http://www.cnd.fr/formation/beatrice_massin_odile_rouquet). — Nazva z ekrana.
6. Compagnie-eventail [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.compagnie-eventail.com>. — Nazva z ekrana.
7. Natalie van Parys [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.operas-orchestre-montpellier.fr/intervenants/natalie-van-parys>. — Nazva z ekrana.
8. Ana Yepes [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <https://earlydance.org/whois/213-ana-yepes>. — Nazva z ekrana.
9. Baroquedancers [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.baroquedancers.se/en/team/>. — Nazva z ekrana.
10. Blok L. D. Klassicheskiy tanets: istoriya i sovremennost. / L. D. Blok. — M. : Iskusstvo, 1987. — 556 s.
11. Feuillet R. A. Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse. /R. A. Feuillet. — Paris, 1700. - 106 p.
12. Yeremina-Solenikova Ye. V. Starinnyye balnyye tantsy / Ye. V. Yeremina-Solenikova. — SPb. : Novoye vremya, 2010. — 251 s.

#### ■ UDC 793.322.034.7

**SlastinaYe. Yu.**, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
[profartdance@gmail.com](mailto:profartdance@gmail.com)  
[orcid.org/0000-0002-8817-0391](https://orcid.org/0000-0002-8817-0391)

#### BAROQUE DANCE AND ITS CONTEMPORARY RESEARCHERS

**The aim of the article** is to explain the origin of such style of Baroque choreography as a beautiful dance (or la belle danse), reveal its contemporary researchers and their dancing groups as well as analyze their creative activity.

**Research Methodology.** The study investigates this issue by examining scholarly publications, specialized literature on the history of dance, the sites of the contemporary choreographers of Baroque dance.

**Results.** The study demonstrated the most prominent specialists of modernity in the field of Baroque dance; their achievements have been highly appreciated and gained public support in the countries of Europe and America. On the basis of the original sources they explore the choreographic heritage of the past centuries, the evolution of the dance movement, reconstruct dances and create their own choreographic works. The analysis of their creative activity has shown that at present a new style of contemporary choreography appears, which is based on the restored aesthetics of Baroque dance. The stylistic core of the baroque choreography is a beautiful dance. The features of its formation have contributed to the identification of a new approach of the dance movement interpretation that has gained the values of independent means of expression, does not need any meaningfulness and does not facilitate the expression of a dramatic content.

**Novelty.** New information concerning the origin of the style of Baroque choreography — a beautiful dance — was obtained. The results make an update of knowledge on the history of choreography; make it possible to judge the current state of Baroque dance in the world and its development trends.

**The practical significance.** The paper may be of a particular interest to the specialists in historical, contemporary and classical dance. The research can contribute to studying reconstructions of Baroque dances and their contemporary interpretations.

**Key words:** choreography, Baroque dance, beautiful dance (la belle danse), choreographer.

*Надійшла до редколегії 27.04.2017 р.*

## ■ УДК 793.31-054.4(477)

**К. В. Островська**, доцент, завідувач кафедри народної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків

### ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МЕНТАЛІТЕТУ ДОШКІЛЬНЯТ

Досліджено та обґрунтовано, що одним із важливих засобів національного виховання є танцювальне мистецтво. У традиціях української народної хореографії зосереджено цінний педагогічний потенціал, необхідний для виховання та розвитку дітей дошкільного віку, відповідний їхнім інтересам, провідній діяльності, спрямований на задоволення потреб музично-рухового розвитку. Українські хореографічні традиції можуть слугувати засобом естетичного виховання та формування національної свідомості, зокрема менталітету. Цю роботу слід здійснювати в таких напрямках: надання знань і формування народознавчих уявлень, виховання позитивного ставлення до всього українського, створення умов для долучення національного досвіду до самостійної діяльності дітей.

**Ключові слова:** хореографія, традиція, хоровод, сюжет, лексика, танцювальне мистецтво, український народний танець.

**К. В. Островская**, доцент, заведующая кафедрой народной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### ТРАДИЦИИ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ КАК СПОСОБ ВОСПИТАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА ДОШКОЛЬНИКОВ

Исследовано и обосновано, что одним из важнейших способов национального воспитания является танцевальное искусство. В традициях украинской народной хореографии сосредоточен ценный педагогический потенциал, целесообразный для воспитания и развития детей дошкольного возраста, отвечающий их интересам, ведущей деятельности и направленный на удовлетворение потребностей музыкально-двигательного развития. Украинские хореографические традиции можно использовать как способ эстетического воспитания и формирования одной из форм национального самосознания, в частности менталитета. Эту работу следует проводить в следующих направлениях: получение знаний и формирование представлений народоведческого характера, воспитание позитивного отношения ко всему украинскому, создание условий для внесения национального опыта в самостоятельную деятельность детей.

**Ключевые слова:** хореография, традиция, хоровод, сюжет, лексика, танцевальное искусство, украинский народный танец.

**К. В. Ostrovska**, Assistant Professor, Head of Department of Folk Choreography, Kharkov State Academy of Culture, Kharkiv

### TRADITIONS OF THE UKRAINIAN FOLK CHOREOGRAPHY AS A WAY OF EDUCATION OF THE NATIONAL MENTALITY OF PRESCHOOL CHILDREN

It is claimed that one of the most important methods of national education is art of dance. Valuable pedagogical potential, suitable for the upbringing and development of children of preschool age appropriate to their interests, leading activities and aimed at meeting the musical and kinetic development needs, is concentrated in the traditions of the Ukrainian folk choreography. Ukrainian choreographic traditions can be used not only as a method of aesthetic education but also as a method of forming one of national self-consciousness forms — mentality. This work should be conducted in the following areas: gaining knowledge and forming ideas of ethnology character, upbringing a positive attitude to all Ukrainian, creating the conditions for the national experience in the independent activities of children.

**Key words:** choreography, tradition, circle dance, plot, vocabulary, dance art, Ukrainian folk dance.

**Постановка проблеми.** У сучасних умовах модернізації освіти й науки готовність майбутніх фахівців до професійної діяльності слід розуміти як цілісний прояв особистості, комплекс необхідних знань, умінь, навичок і здібностей, результат професійної освіти й виховання, соціальної зрілості особистості. Пріоритетним напрямом професійної підготовки майбутніх учителів хореографії є формування їх готовності до керівництва дитячим танцювальним колективом. Від ступеня готовності випускників до виконання професійних обов'язків у роботі з дітьми, вміння користуватися передовими теоріями й методами залежать ефективність і якість хореографічного навчання дітей у системі позашкільної освіти, результативність їх гармонійного розвитку.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Аналіз наукової літератури свідчить про те, що проблеми цільової підготовки фахівців до роботи з аматорськими й дитячими колективами та особливості формування особистості митця й керівника творчого колективу набули висвітлення в працях О. Бурлі, Н. Гусакової, Г. Єскіної, О. Льченко, Ю. Лагусева та ін. Науковці досліджують проблеми формування та підвищення педагогічної майстерності педагогів-хореографів, розглядають завдання, зміст, форми організації навчально-виховного процесу в дитячих хореографічних колективах, методи керівництва танцювальною діяльністю в різні вікові періоди, способи оптимізації творчого процесу балетмейстера під час роботи з дітьми, естетичні та моральні аспекти виховання дітей засобами хореографії.

У Положенні про позашкільну освіту зазначено, що одним з найважливіших завдань творчих об'єднань та гуртків має бути «передача молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності» [1, с. 2]. Дитячий хореографічний колектив має забезпечити етнізацію особистості, тобто природне долучення дитини до духовного світу та традицій життя рідного народу, культури нації. Особистісні риси українця слід виховувати ще в дошкільному віці. Основою процесу їх виховання є національний менталітет та своєрідність світогляду.

**Мета статті** — проаналізувати психологічні, педагогічні, етнографічні, культурологічні та мистецтвознавчі дослідження з проблеми формування основ національного менталітету, розкрити сутність та основні завдання національного виховання дітей засобами танцювального мистецтва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вітчизняні психологи, педагоги, мистецтвознавці розглядають використання українських традицій в освіті як проблему соціокультурного розвитку дитини, забезпечення єдності освіти й національної культури, гуманізації виховання, що засвідчує право дітей на гармонійний особистісний розвиток на вітчизняних культурних засадах.

У Базовому компоненті дошкільної освіти зазначені сучасні погляди на проблему використання українських традицій для виховання дітей у процесі здійснення різних видів діяльності.

Традиції — це суспільні національні цінності, елементи культурної спадщини, зокрема досвід мистецтва певного народу, що історично склався й набув сталої форми з давніх часів, який зберігається, передається та оновлюється в усьому чи в окремих соціальних групах. Окрему групу традицій становлять мистецькі традиції, а серед них — хореографічні, у яких віддзеркалився багатівіковий досвід танцювального мистецтва.

Мистецтво танцю зародилося в давнині, у первісних синкретичних обрядових дійствах і поступово виокремилося в самостійний вид мистецтва. У різних джерелах указується, що під впливом соціально-історичних і географічних умов життя в кожного народу склалися власні національні танцювальні традиції, хореографічна мова й пластична виразність, особливі координація рухів, музично-танцювальна форма, прийоми співвідношення руху з музикою.

У XVI–XVII ст. сформувалися національні особливості української народної хореографії, окреслилися типові танцювальні рухи.

Найдавнішою згадкою про українське танцювальне мистецтво є поема Себастьяна Кльоновича (1551–1602) «Роксоланія», у якій

поряд з описами природи й побуту автор змалював танець гайдуків зі зброєю в руках.

З часом обсяг відомостей про український танець збільшується. Вони трапляються у творах і публікаціях польських та українських прозаїків, поетів, етнографів: Й. Лозинського, А. Новосельського, Я. Головацького, М. Машкевича, Ю. Федьковича та ін. На початку 50-х рр. XIX ст. фольклорист та етнограф Яків Головацький здійснює перші спроби теоретичного обґрунтування природи хореографічного мистецтва. У статті «Несколько слов об играх общественных на Руси», надрукованій у 1852 р., він відводить важливу роль українському народному танцю у вихованні молоді, відзначає його як чинник національної традиції й духовної культури народу.

В українській педагогіці зосереджено немало даних про використання танцювальної діяльності у вихованні й навчанні дітей. Так, на доцільності використання українських ігор, хороводів, танців у дитячих садках України наголошувала С. Русова, пропонувала ознайомлювати дітей з різними національними танцями, вважаючи їх цілим комплексом ритмічних, живих рухів, які захоплюють дітей.

Розвиваючи педагогічні погляди на танець як засіб естетичного, фізичного й національного виховання, український композитор, хореограф, етнограф і педагог В. Верховинець уважав народні ігри зі співом, хороводи, танцювальні рухи найефективнішими засобами для гармонійного розвитку учня, починаючи з раннього дитинства.

Цінність ідей В. Верховинця полягає в тому, що він акцентував на виховній значимості українського танцю, опублікував збірник українських ігор, хороводів і танців «Веснянка», розробив рекомендації з навчання дітей рухів цього танцю.

У зміст лексики українського танцю для дітей В. Верховинець пропонував долучати: рухи на переміщення (залітний крок, акцентований крок, бігунець, доріжка дробова з підскоком та ін.), рухи на місці («вихилясник», «угинання», перескік, «тинок» та ін.), рухи для хлопчиків (присядка, повзунок, «човганець», «плескачки»). При цьому автор зазначає: дітей зовсім не обов'язково ознайомлювати з танцювальними рухами тільки через гру, тому що «у грі ці рухи закріплюватимуться й нестимуть певне смислове навантаження» [6, с. 302]. Дошкільнят, на його думку, доцільно залучати до самостійного складання танцювальних комбінацій (спочатку простих, із двох рухів, а потім – складніших), що сприятиме розвиткові фантазії, творчої ініціативи й «з дитинства пробуджуватиме бажання якнайглибше пізнавати чудовий світ танцювального мистецтва» [6, с. 303]. Погляди В. Верховинця на ознайомлення дошкільнят з українською



танцювальною культурою актуальні й нині та їх можна впроваджувати в практиці хореографічної роботи.

Прогресивні українські педагоги-практики надавали важливого значення танцю для духовного розвитку дітей. Так, у 1910 р. вчитель І. Ющишин у Львові опублікував невеликий збірник «Галілки для школи», у якому містилися оброблені ним народні твори у формі хороводів. Пізніше, у 1918р., надруковано репертуарний збірник для дітей дошкільного й шкільного віку «Дитячі забави» С. Титаренка, зміст якого становили хороводи й ігри з танцювальними рухами української тематики.

Найдавнішим українським хореографічним мистецтвом дослідники вважають хоровод (В. Верховинець, К. Василенко, К. Гойлезовський, А. Гуменюк, П. Чубинський та ін.) як вид народного танцювального мистецтва, у якому рухи супроводжуються співом. Якщо перші імпровізаційні танці не збереглися, то хороводи завдяки тексту наявні нині в початковому вигляді. «Ніхто зі слов'янських народів не розвинув хороводних забав так широко й різноманітно, як наш український народ» (О. Воропай).

Поступово як окрема група виокремилися професійні та самодіяльні танцювальні зразки з варіантами певного сюжету. Так виник новий вид народного танцю — сюжетний танок. К. Василенко підкреслює: «Створення певних сталих художніх взірців із використанням при цьому імпровізаційних елементів — невід'ємна риса української народної хореографії» [4].

Аналіз видів українського народного танцю дозволяє констатувати: найдоступнішими для сприйняття й виконання дошкільнятами є хороводи та сюжетні танці. По-перше, тому що їхній зміст є інформативно-пізнавальним, оскільки пов'язаний з природним, оточуючим, суспільним, особистим життям людини. По-друге, їм властиві ігрові й комунікативні ознаки, пов'язані з провідними видами діяльності (гра, спілкування) та мистецькими видами діяльності дошкільнят (пісенна, музично-рухова, драматична). По-третє, за своїм пісенним, музичним, руховим, імпровізаційним рівнями хороводи та сюжетні танці відповідають віковим потребам і виконавським можливостям дітей.

Тематика дошкільної української національної хореографії має бути різноаспектною: спортивна, ігрова, побутова, казкова, пісенна, фольклорна, літературна, природознавча. Отже, передумовою виникнення та постановки танцю є життєвий зміст. Зміст українських народних танців цікавий, пізнавальний для дітей, оскільки містить нову інформацію, відомості про минуле, а тому потребує додаткового тлумачення. Кожен вид танцю має усталений інваріантний зміст,

який у фольклорних канонах, самодіяльних і професійних зразках реалізовано в загальнонаціональному вигляді. Усім жанрам і видам притаманна імпровізація. Фольклорно-мистецтвознавчі знання про музично-хореографічний жанр і вид є інваріантною характеристикою твору. У вигляді переказу вони повинні стати відомими дітям, що сприятиме традиційному уявленню про український танець як змістовно-сюжетну музично-хореографічну цілісність. Перекази необхідно розробляти, основувшись на творі мистецтва.

Танець може бути сюжетним, безсюжетним, але не беззмістовним. Можливості вираження змісту в сюжетному творі більші, ніж у безсюжетному. Вважаємо за необхідне використання в роботі з дошкільнятами здебільшого танців, які мають сюжетну основу.

Відповідно до вікових особливостей старших дошкільнят (конкретно-дієве й образне мислення, пам'ять, основний вид гри — сюжетно-рольова) доцільно використовувати сюжет у значенні конкретизованого змісту твору, змістової схеми, розвитку — ланцюжка танцювальних дій.

Такі елементи форми хореографічного твору, як лексика, рисунки, фігури є предметом розгляду всіх досліджень з хореографії, у викладенні яких домінує технологічний метод — чіткий опис техніки виконання рухів, рисунків, фігур (К. Василенко, А. Гуменюк, Т. Каченко та інші).

Поділу рухів на «дорослі» й «дитячі» немає. В. Верховинець указує на деякі рухи дорослих, які в спрощеному вигляді можуть бути виконані дітьми [6]. Можна стверджувати, що за об'єктивними ознаками всі рухи народної хореографії, у разі необхідності — доступні виконавським можливостям дітей. Якщо виражальні, дієві, асоціативні рухи не є точно визначеними, а залежать від музично-рухового образу, сюжету, то добір їх підпорядковуватиметься виконанню певних хороводів і танців. Уважаємо, що вивчення техніки виконання рухів дітьми сприятиме формуванню не лише прямої постави, рухових навичок, а й відчуттю статевої належності.

Одним з виражальних засобів танцю вважається його рисунок, який вчені вважають асоціативним елементом (К. Василенко, К. Гойлезовський), засобом вираження певної дії, характеру танцю (Г. Настюков), орнаменту (А. Гуменюк), семантичного коду танцю (Е. Корольова).

Можна стверджувати, що джерела виникнення рисунку танцю перебувають у самій дійсності та змісті твору. Рисунок, наділений сенсом, не є випадковим. З одного боку, зміст танцю виражається в рисункові, з іншого, — надає можливості тлумачити зміст, виявляти

смісл танцю, якщо вони потребують додаткового пояснення, щоб бути зрозумілими сучасній дитині [5].

Одним з елементів хореографічного твору автори називають танцювальні фігури. Основою поняття «танцювальна фігура» беруться різні ознаки: музичні зміни (помірно — швидко), фігурні перебудови (коло — вивертання кола), склад танцівників (пара — гурт), спосіб виконання (гуртова імітація руху — сольна імпровізація). Уважаємо, що на фігурну структуру танців слід зважати під час розробки репертуару для дітей (адаптації зразків, створенні варіантів). Фігури можуть стати логічним орієнтиром для дітей у сюжеті, під час ознайомлення й вивчення танцю.

Аналіз теоретичних джерел дозволив конкретизувати українські танцювальні традиції як культурно-мистецьке явище, що являє собою усталений досвід українського хореографічного мистецтва. Накопичення, передача та реалізація українських музично-хореографічних традицій здійснюється завдяки функціонуванню в культурі хореографічних творів: фольклорних канонів як мистецьких першоджерел; загальнонаціональних народно-сценічних зразків із самодіяльного та професійного репертуару; адаптованих їхніх варіантів або варіантів, створених на основі інваріантного змісту окремого жанру чи виду з певною метою, у визначених групах та в певних умовах суспільного життя.

З педагогічного погляду ми в хореографічному мистецтві виявили такий потенціал українського народного танцю як засобу формування основ національного менталітету в дітей старшого дошкільного віку:

- зміст українських танців відображає різноманітну життєву дійсність та основні її сфери, є інформативно-пізнавальним, цікавим, корисним, доступним, сприятливим для спілкування й виховання дитини старшого дошкільного віку (за винятком весільних хороводів і кадрили);
- інваріантний зміст хореографічного твору для дитини є новою інформацією про виникнення танцювального жанру, виду, незначними відомостями про досвід інших людей і поколінь.
- вираженню змісту танців властиві ігрові, сюжетні, музично-хореографічні, творчі, комунікативні компоненти, які відповідають провідним видам діяльності старших дошкільнят, сприятливі для виховання та музично-рухового розвитку.
- хореографічні особливості українських танців у сукупності танцювальних рухів, рисунків, фігур, їхнє репродуктивно-продуктивне виконання (наслідування, інтерпретація, варіювання, імпровізація) за своїм естетичним, семантичним, «технічним»,

творчим рівнями відповідають потребам розвитку дітей, доступні їхнім виконавським можливостям, сприятливі для формування музично-рухового виконавства і творчості;

- збережені, усталені, оновлені музично-хореографічні традиції, у разі необхідності адаптовані або додатково розроблені для дошкільнят, зокрема хороводи, танці, ігри, забави, етюди, вправи, поєднуючи існуючі (канон, зразок) й нові (варіант) мистецькі твори з танцювальною імпровізацією як їхньою складовою, сприятимуть гармонійному розвитку дошкільнят та формуванню основ національного менталітету.

**Висновки.** Національне виховання підростаючого покоління — це надзвичайно актуальна педагогічна й соціальна проблема.

Науковий аналіз проблеми виховання дітей засобами танцювального мистецтва вможливив виявити та проаналізувати концептуальні підходи різних авторів до визначення основних складових системи підготовки майбутнього хореографа щодо зазначеного виду діяльності: готовність, виховання, уміння, навички, мотивація, національне виховання, ідея, виховний ідеал, свідомість, самосвідомість, світобачення. Вивчення та аналіз праць українських педагогів, діячів культури й мистецтва засвідчили, що проблемі національного виховання вони надавали особливого значення на всіх етапах розвитку української державності та сприяли її вирішенню.

Перспективами подальших досліджень може бути ретельніше вивчення окремих звичаїв та обрядів календарного циклу та використання їх у сюжетних танцях з метою застосування в навчально-виховному процесі дошкільнят.

#### Список використаних джерел

1. Абдуллина О. А. *Общепедагогическая подготовка учителя в системе высшего педагогического образования : для спец. пед. высш. учебн. заведений. — 2-е изд. / Ольга Абдуллина. — М. : Просвещение, 1990. — 141 с.*
2. Богданов Г. *Несколько шагов к фольклорному танцу : учеб.-метод. пособ. / Г. Богданов — М. : Всероссийское муз. общество, 1996. — 72 с.*
3. Богуш А. М. *Українське народознавство в дошкільному закладі : навч. посіб. / А. М. Богуш — Київ : Вища шк., 1994. — 398 с.*
4. Василенко К. Ю. *Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко — Київ : Мистецтво, 1971. — 562 с.*
5. Василенко К. Ю. *Українські народні танці для дітей / К. Ю. Василенко — Київ : Муз. Україна, 1985. — 80 с.*
6. Верховинець В. М. *Весняночка: Методичні пояснення до дитячих ігор з співом для дітей дошкільного віку і для молодших дітей трудової школи / В. М. Верховинець — Київ : Держвид. України, 1925. — 90 с.*

7. Колногузенко Б. М. Методика роботи з хореографічним колективом. Ч. 1. Хореографічна робота з дітьми : [навч.-метод. посіб.] / Б. М. Колногузенко. — Харків : ХДАК, 2004. — 124 с.

#### References

1. Abdullina O. A. Obshchepedagogicheskaya podgotovka uchitelya v sisteme vysshego pedagogicheskogo obrazovaniya : Dlya spets. ped. vyssh. uchebn. zavedeniy — 2-e izd. / Olga Abdullina. — M. : Prosveshcheniye. 1990. — 141 s.
2. Bogdanov G. Neskolko shagov k folklorному tantsu : ucheb.-metod. posob. / G. Bogdanov — M. : Vserossiyskoye muz. obshchestvo. 1996. — 72 s.
3. Bohush A. M. Ukrainske narodoznavstvo v doshkilnomu zakladi: Navchalnyi posibnyk / Lysenko N. V. — K. : Vyshcha shkola, 1994. — 398 s.
4. Vasylenko K. Yu. Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu / K. Yu. Vasylenko — K. : Mystetstvo, 1971. — 562 s.
5. Vasylenko K. Yu. Ukrainski narodni tantsi dlia ditei / K. Yu. Vasylenko — K. : Muz. Ukraina, 1985. — 80 s.
6. Verkhovynets V. M. Vesnianochka: Metodychni poiasnennia do dytiachykh ihor z spivom dlia ditei doshkilnoho viku i dlia molodshykh ditei trudovoi shkoly / V. M. Verkhovynets — K. : Derzhvyd. Ukrainy, 1925. — 90 s.
7. Kolnohuzenko B. M. Metodyka roboty z khoreohrafichnym kolektyvom. Ch. 1. Khoreohrafichna robota z ditmy : [navch.-metod. posib.] / B. M. Kolnohuzenko. — Kharkiv : KhDAK, 2004. — 124 s.

#### UDC 793.31-054.4(477)

**Ostrovska K. V.**, Assistant Professor, Head of Department of Folk Choreography, Kharkov State Academy of Culture, Kharkiv  
ya.zoya2176@yandex.ua

#### TRADITIONS OF THE UKRAINIAN FOLK CHOREOGRAPHY AS A WAY OF EDUCATION OF THE NATIONAL MENTALITY OF PRESCHOOL CHILDREN

**The aim of the article** is to analyze psychological, pedagogical, ethnographic, culture and art studies, concerning the problem of forming the essentials of the national mentality as well as demonstrate the essence and basic tasks of national education for children by means of the art of dance.

**Research methodology.** According to this subject the following methods have been used: historical, analytical, and chronologic; the theoretical analysis of the scientific sources, the analysis of plans in the educational process.

**Results.** It is proved that choreographic art is one of important constituents of the national education of the younger generation. Valuable pedagogical potential, suitable for the upbringing and development of children of preschool age appropriate to their interests, leading activities

and aimed at meeting the musical and kinetic development needs, is concentrated in the traditions of the Ukrainian folk choreography. The Ukrainian culture with its unique history, ceremonies, traditions and the way of life promotes the revival in the national pride. The study has confirmed that the traditions of the Ukrainian folk choreography play an important role in the process of children's education. It is necessary to implant careful attitude toward folk traditions to junior schoolchildren.

**Novelty.** The results indicate that the art of choreography is one of methods of involving children to participate in holidays and ceremonies, which enable them to get to know cultural and historical experience.

**The practical significance.** The practical value of work consists in possibility of the further use of the obtained results of research. This work is intended for the students of choreographic faculties, specialists in the field of culture, and can be used by teachers-choreographers. Research results can be used in the scientific and pedagogical activities when preparing lectures and practical recommendations.

**Key words:** choreography, tradition, circle dance, plot, vocabulary, dance art, Ukrainian folk dance.

*Надійшла до редколегії 19.05.2017 р.*

■ УДК 391-0.29:] :791.21.0462 (510)

**Лі Хань**, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ВИКОРИСТАННЯ ІСТОРИЧНОГО КОСТЮМА У ФІЛЬМАХ ЖАНРУ «ФЕНТЕЗІ» В КИТАЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено використання феномену історичного костюма в сучасному китайському кінематографі. Розглянуто основні етапи становлення жанру «фентезі» в китайському кіно. Описано кінематографічні твори жанру «фентезі» в китайському кінематографі, у яких використано історичний костюм. Виявлено: китайський історичний костюм став елементом незмінного культурного коду китайського етносу, який об'єднав твори різних видів мистецтва та епох і сучасний кінематограф. Проаналізовано екранні репрезентації жанру «фентезі» в китайському кінематографі з використанням історичного костюма.

**Ключові слова:** історичний костюм, китайський кінематограф, фільми жанру «фентезі», культурний код.

**Ли Хань**, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА В ФИЛЬМАХ ЖАНРА «ФЭНТЕЗИ» В КИТАЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

Осуществлен анализ публикаций, в которых исследовано использование феномена исторического костюма в современном китайском кинематографе. Рассмотрены основные этапы становления жанра «фэнтези» в китайском кино. Описаны кинематографические произведения жанра «фэнтези» в китайском кинематографе, в котором использован исторический костюм. Выведено: китайский исторический костюм стал элементом неизменного культурного кода китайского этноса, который объединил разные виды искусства и современный кинематограф. Проанализированы экранные репрезентации жанра «фэнтези» в китайском кинематографе с использованием исторического костюма.

**Ключевые слова:** исторический костюм, китайский кинематограф, фильмы жанра «фэнтези», культурный код.

**Li Han**, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **USING A HISTORICAL COSTUME IN FANTASY MOTION PICTURE FILMS IN THE CHINESE CINEMA**

This paper presents a review of publications, which explore the use of the phenomenon of a historical costume in the modern Chinese cinema. The main stages of the fantasy genre in the Chinese cinema are considered. The author describes fantasy motion picture films in the

Chinese cinema, where a historical costume is used. It is revealed that the Chinese historical costume has become an element of the unalterable cultural code of the Chinese ethnoses, which connected the works of different art forms and modern cinema. The author analyzes fantasy on-screen representations in the Chinese cinema using a historical costume. **Keywords:** historical costume, Chinese cinematography, fantasy motion picture films, cultural code.

**Постановка проблеми.** Незважаючи на те, що всі сучасні оповідальні структури виникли з міфу — універсальної ментальної структури людства, — з розвитком культури різних цивілізацій вони оформилися в жанри різних видів мистецтва. Поняття «фентезі» вперше використано у творі латиноамериканського письменника Гарсія Маркеса «Сто років самотності», а потім траплялось і в повсякденній культурі. Нині жанр «фентезі» належить до фантастики, він втілюється виражальними засобами різних видів мистецтва (театру, літератури, музики та кінематографа). За допомогою особливої організації оповідання, у цьому жанрі можна створювати «особливі світи», «інші реальності», у яких основний сюжет має унікальну логіку, не притаманну звичайній дійсності. Особливо різноманітно жанр «фентезі» репрезентований сучасним кінематографом, зокрема й китайським. Незважаючи на «ірреальність» та «особливість» кінематографічного «світу» жанру «фентезі» в кіно, у сучасних фільмах часто використовується історичний костюм як елемент оповідності та смислоутворення й частково китайський культурний код.

Отже, актуальність проблеми зумовлена необхідністю вирішення кількох протиріч між: 1) зростаючим попитом глядача (слухача) на твори в жанрі «фентезі» в сучасній культурі та браком системного дослідження цієї проблематики в культурологічно-мистецтвознавчому дискурсі; 2) різноманітними варіаціями культурного кодування в сучасних китайських фільмах у жанрі «фентезі» та наявністю в них історичного костюма як елемента незмінного культурного коду, притаманного китайському етносові.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій** свідчить, що в науковому дискурсі як сучасного Китаю, так і України немає системних досліджень зазначеної проблеми. Однак, можна назвати кілька теоретичних праць, які дотичні до проблеми, що вивчається. Так, у розвідці Ся Яньфаня китайський історичний костюм розглядається на матеріалі науково-фантастичного кінематографа США [1]. Автор доводить, що стрімке формування китайської діаспори в Сполучених Штатах Америки вплинуло на використання певних елементів китайської традиційної культури в науково-фантастичних кінофільмах, які вироблялися в Америці. Ще один китайський автор, Чжан Цзін,



звертає увагу на використання історичного китайського костюма в екранізаціях традиційної китайської опери. Дійшовши висновку, що саме екранізація традиційної опери стала найавторитетнішим кінематографічним жанром, у якому використовувався та використовується історичний костюм, Чжан Цзін аналізує найпопулярніші екранізації таких опер у кіно Китаю [8, с. 28]. Важливим теоретичним джерелом, яке використано в процесі підготовки статті, стало фундаментальне теоретичне дослідження Чжун Дафена з історії китайського кінематографа [9]. Серед публікацій, дотичних до проблематики дослідження, можна виокремити аналітичну розвідку Хуана Яньбіня, у якій характеризується «п'яте покоління» китайських кінорежисерів [6].

**Мета статті** — охарактеризувати основні етапи становлення жанру «фентезі» в китайському кінематографі та визначити місце історичного костюма в цьому жанрі.

Реалізація цієї мети потребує вирішення таких завдань:

- проаналізувати поняття «фентезі» в морфологічній структурі кінематографа;
- здійснити порівняльний аналіз розуміння цього поняття в західній та східній гуманітаристиці;
- визначити основні етапи розвитку жанру «фентезі» в китайському кіно;
- виявити місце та особливості використання історичного костюма у фільмах жанру «фентезі» в китайському кінематографі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Безумовно, практика створення «особливих світів» у китайському мистецтві тісно пов'язана зі складною китайською міфологією й передувала виникненню та генезі жанру «фентезі» як такого. У кінематографі Китаю, що виник, як і японський, наприкінці XIX ст., і об'єднав усі міфологічні мотиви, які оперували створіннями позаземного походження або суто міфологічними, жанр «фентезі» почав формуватися доволі пізно — у 30-ті рр. XX ст.

Утім, після перемоги комуністичної системи в країні художні твори, у яких діяли демони, міфологічні та казкові істоти, були або заборонені, або викривлені. Під час відомої «культурної революції» жанр «фентезі» в мистецтві практично зник, оскільки мистецтво розвивалося під прямим впливом комуністичної ідеології.

До періоду такого суворого ідеологічного «остракізму» в китайському мистецтві виявилися перші ознаки майбутнього жанру «фентезі» та його суто східні особливості [2, с. 20]. На відміну від західного розуміння певних міфологічних сюжетів, у яких об'єднане божественне та людське, у китайській середньовічній міфології божественне було індивідуалізовано, але не поєднано з людським. Ця

особливість китайської міфології безпосередньо вплинула на формування східної версії жанру «фентезі», обмеживши його у трактуванні.

Таким чином, з одного боку, східна (китайська) версія жанру «фентезі» була значно обмежена структурою китайської міфології, а, іншого, впливом китайської комуністичної ідеології, яка базувалася на атеїзмі, що заперечував існування чогось міфологічного.

Формування жанру «фентезі» в китайському кінематографі не мало на меті доведення правдивості історичних сюжетів та пошуку істини. Основою цього кіножанру стало так зване «сенсорне задоволення» глядача від побаченого. Кіножанр «фентезі» в сучасному китайському кінематографі, часто основується на матеріалі «середньовіччя», не прагне в усіх історичних подробицях реконструювати цю добу, навпаки, використовуючи середньовічні візуальні мотиви в цьому жанрі, китайські кінематографісти прагнуть створити в глядача відчуття ірреальності. І хоча при цьому доволі складно відповідати вимогам візуального сприйняття, орієнтованого на західні зразки, китайські кінематографісти, зважаючи на очевидну різницю між давньою китайською культурою та сучасністю, дозволяють самому глядачеві відрізнити фантастичний світ від реального.

Основою цієї художньої фантазійної реальності і є історичний китайський костюм. Саме історичний китайський костюм — певний культурний феномен, який відображає розмаїття інших форм синкретичного видовищного комплексу давнього китайського мистецтва, насамперед, китайську оперу. Тісний генетичний зв'язок давньої китайської опери, у якій історичний костюм був ключовим культурним елементом, і майбутнім жанром «фентезі», безсумнівний [10, с. 76]. У XIX ст., коли традиційний китайський костюм не був елементом культури повсякденності тодішнього Китаю, він залишився в китайській опері, виконуючи функцію ключового елементу традиційного культурного коду. Таким чином, саме театральна-оперна драматургія та сценічна практика виявилися тим джерелом, яке сформувало жанр «фентезі» в молодому китайському кінематографі.

У 20-ті рр. XX ст. в Китаї відзнято два фільми з використанням історичного костюма: «Чуньсян не бажає вчитися» та «Небесна діва осипає квітами». Головну роль в обох кінокартинах виконав актор китайської Національної опери Мей Ланьфан<sup>1</sup> Таким чином, екраніза-

<sup>1</sup> Мей Ланьфан (1894 — 1961 рр.) — відомий китайський артист національної опери. Народився в родині китайських оперних артистів. Був відомим виконавцем Пекінської опери («Пекінська опера» — найвідоміший вид китайської національної опери, який сформувався під час правління династії Цін (кінець XVIII ст.). Мей Ланьфан став найвпливовішим серед оперних артистів Китаю, часто виконуючи головну роль в опері «Небесна діва осипає квітами».

ція опери стала проміжним етапом у відтворенні історичного китайського костюма на кіноекрані [7, с. 34]. Літературно-драматургічним джерелом змісту опери «Небесна діва осипає квітами» є традиційна китайська притча про надприродне. Акробатичні номери, оперні техніки візуалізації ірреального стали частиною самої екранізації. Але вже тоді автори фільму не дотримували суто театрального створення простору і часу, відтворивши кінематографічний час і простір.

Зазначені два фільми, у яких використовувався китайський історичний костюм, започаткували існування екранізації китайської опери як особливого жанру, ставши джерелом для жанру «фентезі» й екранізації.

Оскільки в репертуарі середньовічного китайського театру зміст п'єс більшою мірою був викладенням біографій історичних персонажів та фольклорно-міфологічних сюжетів, то використання історичного костюма виконувало дві основні функції: суто історичну (костюм — документ історичної доби) і художню (костюм — зразок певних людських естетичних цінностей давньої культури). На це звертає увагу й дослідник давньокитайської міфології Мао Дунь [4, с. 88].

У 20-ті рр. ХХ ст. великі китайські кінематографічні компанії, відповідаючи на запит глядачів, відзняли багато кінокартин у жанрі «фентезі». Фактично для означеного жанру цей період розвитку китайського кінематографа можна вважати «золотим». Завдяки своїй новизні та ефекту надприродності цей жанр тепло сприйняла та підтримала аудиторія кінотеатрів Китаю. У багатьох тодішніх фільмах у жанрі «фентезі» активно використовувався історичний костюм. Саме у 20-ті рр. ХХ ст. китайська кінокомпанія «Тянь» випустила такі фільми, як «Легенда про білу змію», «Принцеса із залізним віялом» та багато інших; кінокомпанія «Чан чен» — кінокартини «Народження Нечжа», «Вогняна гора» та декілька інших; кінокомпанія «Мін сін» — «Гуань-інь віднаходить шлях»; кінематографічна компанія «Шанхай Цзінсі» — «Печера павуків»; кінокомпанія «Да Чжунго» — фільми «Зустріч волопаса та ткачині на сорочаному мосту», «Царівна Лотос», «Чжу Бацзе шукає наречену», а також серію фільмів «Подорож на Захід» та «Підвищення до рангу духів»; кінокомпанія «Кай сін» — «Нарцис» і «Цзігун — живий Будда» та інші фільми у жанрі «фентезі». Окрім зазначених, кінокомпанії «Хуа цзю», «Сінжень», «Фудань», «Тяньшен», «Юань-юань», «Дадун», «Хуейчун» активно використовували у своїй фільмах китайський історичний костюм. Багато з перелічених картин — доволі об'ємні кінематографічні проекти, у яких історичний костюм відіграв значну роль. Немало кінокартин були суто комерційними й не мали значної художньо-мистецької цінності, використання китайського історичного костюма як частини

традиційного культурного коду надавало цим кінокартинам певного культурного смислу. Цей період, який в історії китайського кінематографа називають «ознайомчим», був характерний певним віднаходженням молодого мистецтва свого власного місця та онтологічної «самості». Кінематографічна мова лише почала формуватися, тому вкрай важливо віднайти не тільки унікальне для кінематографа Китаю як такого, але й традиційне, щоб могло його поєднати з традиційними художніми мовами та мистецтвами, які їх використовували.

Після наступного, цілком об'єктивного, періоду «комерційного конкурування» (1923–1927 рр.) у Китаї відбувалася певна кінореформа: у процесі об'єднання та укрупнення в 1931 р. в країні залишилися лише три великі кінокомпанії («три кити»): «Мінсін», «Ляньхуа» й «Тянь-і». На відміну від двох інших, основне завдання кінокомпанії «Ляньхуа» — пропаганда «народного мистецтва кіно», фільми кінокомпанії повинні були стимулювати розквіт національного мистецтва. Ця реформа китайської індустрії загальмувала динамічний розвиток жанру «фентезі» на деякий час. Поширення набуває кіножанр «воєнного фільму», доволі актуальний до 1950-х рр. ХХ ст. на тлі боротьби китайців з японськими загарбниками в Другій світовій війні.

Після Другої світової війни та китайської революції розпочалася нова історична доба в історії Китаю. Основою морфології кіно «нового Китаю» став жанр музичної драми та її екранізація. І хоча це не були фільми жанру «фентезі», у них теж використовувався китайський історичний костюм, який продовжував виконувати функцію поєднання традиційної та «комуністичної» культур «нового Китаю». Серед визначних фільмів цієї доби можна назвати такі кінокартини: «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» і «Шлюб з небожителем» (1955 р.), «Чу-вен знаходить замітки небожителя» (1956 р.) режисера У Юнгана; «Людина з картини» (1958 р.) режисера Ван Біня; «Богиня річки Ло» (1957 р.) режисера Ло Чжісона та деякі інші. З-поміж цих кінокартин особливо цінними є перші зазначені роботи — «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» і «Шлюб з небожителем» режисера У Юнгана, — оскільки їх основою були усна народна літературна спадщина.

Кінокартина «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» — екранізація традиційної китайської драми «Юйцзю» (у світовому культурному просторі дістала назву «китайської опери» — одного з видів китайської драми, яка сформувалася за часів династії Цін, 50-ті роки ХІХ ст., і розвивалася в Шанхаї [10]. Згідно з джерелами, ця історія відбулася під час правління династії Східної Цзін (317–420 рр. н. е.). Героїня історичного сюжету, щоб здобути освіту, перевдяглася чоловіком. У школі вона зустріла головного героя Лян Шаньбо й поєдналася з ним, як із братом (у давньому Китаї існував звичай: коли дві людини, котрі

відчували одна до одної симпатію, давали взаємну обітницю, ставали названими братами або сестрами). Провчившись три роки в приватній школі, вони стали щирими друзями, але в цей час Шаньбо не знав, що Інтай насправді жінка. Одного разу батько Інтай наказав їй повернутися додому, і перед розлукою Інтай навмисно запропонувала Шаньбо оженитися на своїй сестрі. Але насправді в Інтай не було сестри, її задум полягав у тому, щоб самій стати нареченою Шаньбо. Проте її родина мала зовсім інші плани й хотіла видати її заміж за сина очільника краю («тайшо»). Тому, коли Шаньбо прийшов свататися та зрозумів, що Інтай — жінка, було вже запізно — батько Інтай бажав видати свою доньку заміж за сина «тайші».

Через деякий час Шаньбо помер від горя, а Інтай, дізнавшись про це, вирішила покінчити життя самогубством в ім'я кохання. У день весілля паланкін нареченої спеціально проносили дорогою, поряд з якою був похований Шаньбо, Інтай підійшла до могили коханого, щоб здійснити підношення, але раптово розпочалася буря з дощем, могила розкрилася, та Інтай стрибнула до неї. Після цього тіла Інтай не знайшли, і тільки два метелики вилетіли з могили. З того часу люди вірять, що Чжу Інтай та Лян Шаньбо перетворилися на метеликів і вони досі разом. Ця історія передавалася тривалий час, перетворилася на фольклорну, екранізована й навіть набула міжнародного розголосу. Фільм-екранізація, поставлений за цією історією, став найрепрезентативнішим у жанрі «фентезі» з використанням історичного костюма в історії китайського кінематографа (своєрідна фантазійна китайська версія «Ромео та Джульєтта»).

Другий твір з фантастичним сюжетом цього періоду — «Одруження з небожителем» — ґрунтується на одному з видів китайської традиційної драми — опері Хуанмей (цей вид опери зародився в часи династії Тан (618–907 рр. н. е.) у провінції Хуанмей (нині провінція Хубей). Сюжет історії теж давній, і з другої пол. XX ст. фільми-«фентезі» «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» і «Шлюб з небожителем» режисера У Юнгана стали світовими шедеврами кіномистецтва. Обидві кінокартини вплинули й на розвиток цього жанру в Гонконгу.

У період з 60-х рр. по 90-ті рр. XX ст. Китай зазнав «культурної революції», відбулися політичні заходи, спрямовані на руйнування «чотирьох кривд», та інші політичні трансформації. В історії китайської культури це був найруйнівніший період, який негативно позначився на всьому китайському суспільстві. У сфері мистецтва проведено насильницькі зміни. У цей період на території материкового Китаю жанр «фентезі» в кінематографі не набув розвитку. Але ці зміни не стосувалися територій Тайваню та Гонконгу, тут фільми «фентезі» з використанням історичного костюма все таки створювали.

Серед останніх можна назвати фільми гонконгської кінокомпанії «Брати Шао» режисера Лі Ханьсян «Дух діви» (1960 р.), а також нову екранізацію «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» і «Одруження з небожителем» (1963 р.). Також у цей період створено фільми гонконгської кінокомпанії «Кінематографія Сіюань» режисера Сю Ке «Переродження метелика» (1978 р.), серія кінокартин «Дух діви» та «Зверхність між озером та рікою» (ці фільми створено в 1990–1992 рр.). У 1993 р. на екрани вийшли фільм-«фентезі» «Зелена змія» режисера Хуан Шуціня, кінокартини режисера Ю Женьтая «Легенда відьми з білим волоссям» та режисера Лю Чженьвея «Фортуна», які вирізняються художньою зрілістю й естетичною довершеністю, а виразна форма історичного костюма суттєво відрізняється. Використання історичних аксесуарів підкреслювало певну історичну добу й було своєрідною «реплікою» конкретного історичного костюма. Фільми вирізнялися комплексним підходом у використанні історичного антуражу: створювався цілісний художній образ, який базувався на історичних атрибутах певного історичного періоду. Декорації, реквізит, костюми персонажів створювалися для конкретного фільму, а не були частиною певної оперної постановки.

З 1995 р. й дотепер китайський кінематограф у жанрі «фентезі» стрімко розвивався. Завдяки вдосконаленню знімальних технологій, трюковим номерам та комп'ютерним ефектам, нині жанр «фентезі» сягнув апогею розвитку. Розпочинаючи з кінця XX ст. просубтитровано різними мовами світу кінокартину «Зелена змія», на початку XXI ст. — фільм «Обіцянка». У 2010 р. на багатьох екранах світу показано фільм «Розфарбована шкіра», а у 2015 р. — «Подорож за Захід». Ці кінокартини, відбиваючи китайську специфіку, поступово «завоювали» любов глядачів багатьох країн світу. І в багатьох випадках домінуючу роль у цьому відіграло використання в них китайського історичного костюма.

Значно зацікавлює сюжет кінокартини «Подорож на Захід», оскільки цей фільм мав продовження. Так, у 1995 р. у Гонконгу екранізовано кінофільми «Подорож на Захід. Великі розмови», два фільми режисера Лю Чженьвея «Великий мудрець істини та втрата розуму» (2007 р.), «Небожитель-хвастун» (2014 р.); фільм режисера Чжоу Сінчі «Подорож на Захід. Підкорення демонів» (2013 р.), кінокартина режисера Чжен Баожуйя «Подорож на Захід. Безлад у Небесному Палаці» (2014 р.), кіноробота режисера Тянь Сяопена «Подорож на Захід. Повернення великого Мудреця» (2015 р.), а також фільми цього ж року режисера Лю Чженьвея «Подорож на Захід. Великі розмови-3» та режисера Чжен Баожуйя «Подорож на Захід-3». Сюжети всіх цих фільмів — короткі розповіді з роману «Подорож на Захід», створеного письменником

У Чен-Енем у XVI ст. [3, с. 102]. Ця книга — один з найвідоміших давньокитайських творів про богів та демонів, у якому поєдналися культурні смисли буддизму, даосизму та конфуціанства. Головною особливістю роману став метафоричний опис взаємодії між богами, демонами й людьми, котрі нагадували соціокультурну та політичну ситуації в Китаї того часу. Книгу «Подорож на Захід» і ще три романи «Сон у червоному теремі», «Трицарствіє» та «Річкові заводи» називають також «Чотирма Великими творіннями» китайської літературної традиції. Роман «Подорож на Захід» перекладено кількома мовами, його сюжет містить багато фантазійних елементів.

Серед інших китайських кінокартин у жанрі «фентезі» з використанням історичного костюма можна відзначити роботу славетного режисера Чен Кайге «У Цзі» (2004 р.), фільм режисера Чен Цзяшаня «Розфарбована шкіра» (2008 р.), а також нову версію фільму «Настінна фреска» (2011 р.), сиквел фільму «Дух діви» (2011 р.) режисера Е Вейсіна, кінороботу режисера У Цзиньшаня «Розфарбована шкіра-2» (2012 р.), фільм режисера Лі Голі «Меч імператора Сюаньюаня», кінокартину режисера Нью Чаояня «Біла лисиця» (2013 р.). Китайський історичний костюм використано у фільмі в жанрі «фентезі» режисера Лю Цзянькуейя «Легенда роду Ма» (2013 р.), у сиквелі фільму «Легенда відьми з білим волоссям» режисера Чжан Чжиляна (2015 р.), у фільмі режисера Сю Чена «Вигнання демонів» та фільмі режисера Бао Децяя «Чжункуй підкорює демона». Частина цих кінокартин ґрунтується на сюжетах давніх народних легенд і розповідей, інша — на давньокитайських літературних творах.

**Висновок.** Отже, культура історичного китайського костюма набула поширення в кінематографі сучасного Китаю в жанрі «фентезі», що дозволило створити в китайському кіномистецтві певний жанровий та смисловий сегменти серед численних сюжетів фантазійного походження, які використовуються у світовому кіно. Саме ця обставина не дозволила китайському кіно асимілюватися в цьому жанрі серед відомих західних творів у жанрі «фентезі», таких як «Володар перснів», «Гаррі Поттер» та «Гобіт».

Історичний китайський костюм — важлива складова культурного коду давньокитайської культурної спадщини, яка на матеріалі фільмів у жанрі «фентезі», з одного боку, зберегла основні смисли давньої культурної традиції, а з іншого, — дозволила китайським кінематографістам використовувати новітні зображальні засоби, орієнтуючись на сучасні потреби глядача.

Перспективи подальших досліджень — проаналізувати вплив історичного китайського костюма на інші жанри сучасного кінематографа Китаю.

### Список використаних джерел

1. Искусство китайского кинематографа, 2015 год. Доклад Союза китайских кинематографистов. — Пекин : Издательская компания Мировая литература, 2015.
2. Ли Шаобай. История китайского кинематографа / Ли Шаобай. — Пекин : Высшее образование, 2006-7. — С. 26-34.
3. Линь Цинь. Рассуждения о Путешествии на Запад / Линь Цинь. — Пекин : Народная литература, 1990. — С. 7-11.
4. Мао Дунь. Начальное исследование китайской мифологии / Мао Дунь. — Шанхай : Древняя книга, 2005.
5. Ся Яньфань. Рассмотрение китайского исторического костюма в американском научно-фантастическом кинематографе с точки зрения культуры / Ся Яньфань // Литература Анхуэй. — 2009.— Вып. 4.— С. 10-36.
6. Хуан Яньбин. Демонизация пятого поколения кинорежиссеров / Хуан Яньбин // Кино-литература. — 2011.— Вып. 6. — С. 10-16.
7. Чжан Вэй. Мэйянь Фаньфэй. Переиздание / Чжан Вэй. — Шанхай : Изд-во Лексикография, 2007.
8. Чжан Цзин. Настоящее и прошлое экранизации китайской оперы с использованием исторического костюма. Цинчунь Суй-юй / Чжан Цзин. — Октябрь — 2013. — С. 20-28.
9. Чжун Дафэн. История китайского кинематографа / Чжун Дафэн. — Пекин : Изд-во китайское теле-радио, 2004.
10. Юй Цю-юй. История китайской оперы / Юй Цю-юй. — Шанхай : Высшее образование, 2006.

### References

1. Iskustvo kitayskogo kinematografa 2015 god. Doklad Soyuz kitayskikh kinematografistov. — Beijing : Izdatelskaya kompaniya Mirovaya literature, 2015.
2. Li Shaobai. Istoriya kitayskogo kinematografa. — Beijing, izdatelstvo Vysheye obrazovaniye, 2006-7.— S. 26-34
3. Lin Qin. Rassuzhdeniya o Puteshestvii na Zapad. — Beijing : Izdatelstvo Narodnaya literature, 1990. — S. 7-11
4. Mao Dun. Nachalnoye issledovaniye kitayskoy mifologii. — Shàngh i : Izdatelstvo Drevnyaya kniga, 2005.
5. Sya Yanfan. Rassmotreniye kitayskogo istoricheskogo kostyuma v amerikanskom nauchno-fantasticheskom kinematografe s tochki zreniya kultury // Literatura Ankhuey. — 2009.— Vyp.4.— S. 10-36.
6. Huan Yanbing. Demonizatsiya pyatogo pokoleniya kinorezhissеров// Kino-literatura — 2011. — Vyp. 6. — S. 10-16.
7. Zhan Wei. Meiyang Fangfei. Pereizdaniye. — Shàngh i : Izdatelstvo Leksikografiya. 2007.
8. Zhan Jin. Nastoyashcheye i proshloye ekranizatsii kitayskoy opery s ispolzovaniyem istoricheskogo kostyuma. Tsinchun Suy-yuy. — Oktyabr — 2013. — S. 20-28.



9. Zhun Dafeng. *Istoriya kitayskogo kinematografa* — Beijing : Izdatelstvo kitayskoye tele-radio, 2004.
10. Yu Qiuyu. *Istoriya kitayskoy operey*. — Shàngh i, Izdatelstvo Vyssheye obrazovaniye, 2006.

#### ■ UDC 391-0.29:] :791.21.0462 (510)

**Li Han**, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*al55@list.ru*  
*orcid.org/ 0000-0003-3952-4912*

#### USING A HISTORICAL COSTUME IN FANTASY MOTION PICTURE FILMS IN THE CHINESE CINEMA

**The aim of the article** is to provide a description of the main stages of the formation of the fantasy genre in the Chinese cinema and determine the place of historical costumes in this genre.

**Research Methodology.** This paper presents a review of publications, which explore the use of the phenomenon of a historical costume in the modern Chinese cinema. The author analyzes the concept “fantasy” in the morphological structure of the world and Chinese cinema, makes a comparative analysis of understanding this concept in the western and eastern humanities; identifies the main stages of the fantasy genre in the Chinese cinema; reveals the place and features of using historical costumes in fantasy motion picture films in the Chinese cinema.

**Results.** The main stages of the fantasy genre in the Chinese cinema are considered. It is revealed that the Chinese historical costume has become an element of the unalterable cultural code of the Chinese ethnos, which connected the works of different art forms and modern cinema. The specific features of using a historical costume in fantasy motion picture films in the Chinese cinema are determined by several factors: 1. The features of the Chinese cultural code which has been forming over thousands of years and has become a kind of “kernel” of all artistic and art morphological formations, including the fantasy genre in the Chinese cinema; 2. The transformations in the Chinese art, which have influenced the Chinese historical costume and the medium of its use (Chinese opera, Chinese film, etc.); 3. Sociocultural impacts on the modern Chinese cinema.

Unlike the Western understanding of certain mythological subjects, in which the divine and a human were combined, the divine was individualized in the Chinese medieval mythology, but combined with a human. This feature of the Chinese mythology directly influenced the formation of the Eastern version of the fantasy genre, making it more restricted in the interpretation than in the Western culture.

The fantasy film genre in the modern Chinese cinema does not aspire to reconstruct all historical details of the Middle Ages, on the

contrary — using medieval visual motifs of the genre, Chinese filmmakers seek to create a sense of unreality in the audience. The core of the artistic fantasy reality is the Chinese historical costume. It is the Chinese historical costume that has become a cultural phenomenon and reflects the diversity of other forms of syncretic spectacular complex of ancient Chinese art, especially Chinese opera. The close genetic relationship of the ancient Chinese opera, in which a historical costume was a key cultural element and the future of the fantasy genre, is certain.

The Chinese historical costume was a significant part of the cultural code of the ancient Chinese heritage as exemplified in fantasy motion picture films, on the one hand, retained the basic meanings of the ancient cultural traditions, and on the other hand, permitted Chinese filmmakers to use the latest figurative means focusing on the current needs of the audience.

**Novelty.** An attempt is made at describing fantasy motion picture films in the Chinese cinema, where a historical costume is used. The issue of using historical costumes in fantasy motion picture films in the Chinese cinema is practically not examined in the specialized academic literature.

**The practical significance.** The study of using historical costumes in fantasy motion picture films in the Chinese cinema is a necessary component of the impact analysis of traditional cultural and art forms in modern culture and is important both for art critics and culture experts.

**Keywords:** historical costume, Chinese cinematography, fantasy motion picture films, cultural code.

*Надійшла до редколегії 04.05.2017 р.*

■ УДК 17.022.1:784.011.26.071.2 (477): 316.723

**С. Б. Манько**, старший викладач, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **СТВОРЕННЯ СТИЛЮ-ІМІДЖУ АРТИСТА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ)**

Розглянуто роль артистів у музичній культурі України, котрі сформували свій неповторний стиль-імідж стосовно інтересів масового глядача. Вивчається, які аспекти впливають на його формування для кращого функціонування процесу «запит-відповідь» між масовою аудиторією та виконавцем. Проаналізовано, як випрацьовувати стиль-імідж артистам-початківцям у період навчання. На прикладі найяскравіших українських естрадних виконавців доводиться, що правильно обраний стиль-імідж позитивно впливає на популярність виконавців, яка в такому разі є довготривалою, і навпаки, що штучний стиль-імідж є не щирим і спричиняє швидкоминучу славу. Підкреслено, що акцентація артистів на цікавому для аудиторії стилі-іміджі має посідати важливе місце у творчому житті.

**Ключові слова:** стиль-імідж, естрадні артисти, естрада України, музична культура України, шоу-бізнес.

**С. Б. Манько**, старший преподаватель, кандидат искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **СОЗДАНИЕ СТИЛЯ-ИМИДЖА АРТИСТА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ УКРАИНСКИХ ЭСТРАДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ)**

Рассматривается, какую роль в музыкальной культуре Украины играют артисты, которые сформировали свой неповторимый стиль-имидж относительно интересов массового зрителя. Изучается, какие аспекты влияют на его формирование для лучшего функционирования процесса «запрос-ответ» между массовой аудиторией и исполнителем. Проанализировано, как вырабатывать стиль-имидж начинающим артистам на этапе обучения. На примере самых ярких украинских эстрадных исполнителей доказывається, что правильно выбранный стиль-имидж позитивно влияет на популярность исполнителей, которая в этом случае будет достаточно длительной и наоборот, что искусственный стиль-имидж не искренен и приводит к быстропроходящей славе. Подчеркивается, что акцентация артистов на интересном для аудитории стиле-имидже должна занимать важное место в творческой жизни исполнителей.

**Ключевые слова:** стиль-имидж, эстрадные артисты, эстрада Украины, музыкальная культура Украины, шоу-бизнес.

**S. B. Manko**, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **CREATING SINGER'S IMAGE STYLE IN THE CONTEXT OF MODERN MASS CULTURE (THE CASE OF UKRAINIAN POP SINGERS)**

The paper considers the role of the singers, who have shaped their unique image style for the mass public, in the music culture of Ukraine. It studies the aspects influencing the image shaping process to identify better the request-response procedure between the mass audience and the singer. It analyzes the way to work out the image style for beginning singers at the stage of their studies, since those, who do not merely copy other singers, but also create their own image and have their vision of work, move on to a higher level of mastery and, finally, quickly find a good job and become popular at least locally. Drawing on the example of the brightest Ukrainian popular singers it is proven that properly selected image style positively influences singers' popularity, which in this respect is rather long-lasting and vice versa, that the artificial image style is not generous and leads to short-lived fame only. It is emphasized that singers' focus on the image style which is interesting for the audience must be vital in their highlights of the artistic career.

**Key words:** image style, popular singers, Ukrainian popular music, music culture of Ukraine, show business.

**Постановка проблеми.** У сучасній музичній культурі України важливу роль відіграють самобутні, яскраві естрадні артисти, котрі привертають до себе увагу масової аудиторії. Важливим є те, що вони формують свій неповторний стиль-імідж та репертуар стосовно інтересів масового глядача. Тому вивчення аспектів, які впливають на формування стилю-іміджу сучасних виконавців для кращого функціонування процесу «запит-відповідь» між ними та масовою аудиторією, є актуальним питанням сьогодення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Оглянувши та проаналізувавши друковані праці у сфері іміджології, варто підкреслити, що означену тематику ґрунтовно вивчали такі дослідники: В. М. Шепель [15], Г. Г. Почепцов [9,10], А. Ю. Панасюк [7], Н. Тітова [13], Т. В. Федорів [14], С. В. Горін [3], В. Г. Горчакова [4,5], О. Неустус, О. Кастерпалу [6] та ін. К. Богомолів розглядав імідж у контексті модних течій [1]. О. М. Самсонова присвятила дисертацію вивченню іміджу творчої інтелігенції [12]. Російські дослідники Н. С. Садовнікова [11] та Е. В. Петренко вивчали категорію сценічного іміджу естрадних співаків. Остання підкреслила протиріччя між необхідністю навчання основам артистичного іміджу на практиці й браком теоретично-методичного забезпечення [8]. Але при тому, що загалом тематику створення іміджу науковці широко вивчали, важливо

підкреслити — формування власного стилю-іміджу у творчості українських артистів естради вітчизняні дослідники недостатньо глибоко висвітлили. Адже лише в одній статті харківського викладача й виконавця А. О. Верещаки у 2014 р. стисло подані складові формування іміджу українських естрадних артистів та фрагментарно розглянуто їх специфіку на різних етапах [2]. Публікація цього автора є цікавою, але вона не повністю розкриває означену проблематику. Тому конче необхідно детальніше проаналізувати творчість найяскравіших артистів України для кращого розуміння комплексу компонентів їх стилю-іміджу, що зумовлює найбільший успіх серед масової аудиторії.

**Мета статті** — дослідити сферу вокального естрадного мистецтва в культурі України, проаналізувати проблематику створення стилю-іміджу у творчості як співаків-початківців, так і в кар'єрі відомих вітчизняних артистів, що є важливим для формування популярної музики України загалом. Для цього необхідно дослідити, яким чином створення стилю-іміджу українськими виконавцями впливає на їх популярність серед масової аудиторії, та простежити, які саме типи стилю-іміджу найбільше привертають увагу сучасного українського глядача.

Багато авторів стверджують, що імідж створюється для того, щоб привернути увагу до об'єкта. Е. В. Петренко наголошує, що місія артиста — бути «провідником до прийнятих у суспільстві цінностей та ідеалів», а для її виконання, на думку дослідниці, необхідною умовою є формування сценічного іміджу [8, с.109]. У процесі творчого життя артиста його імідж має постійно трансформуватися стосовно певних умов (віку, соціальних поглядів особистості, подій, що відбуваються, тощо), адже втримати увагу своєї аудиторії нелегко протягом тривалого періоду. Має змінюватися репертуар, потрібно постійно брати участь у телевізійних шоу (навіть кулінарних, політичних чи розважальних). Коли артист веде активний спосіб життя й часто потрапляє на екрани, він стає модним, але бувають і періоди, коли популярність спадає, її можна посилити новими заходами (яскравим альбомом чи плітками про нового чоловіка, як це неодноразово робила Ірина Білик). Імідж — це не лише зачіска та костюм, а й манера виконання, манера поводитися (і не лише на сцені).

Так, А. О. Верещака та Н. С. Садовнікова пишуть про існування не лише сценічного, а й позасценічного іміджу. Безперечно, позасценічний імідж виконавця також має важливе значення для популярності артиста. Адже аудиторія глядачів завжди цікавиться біографією творчого кумира, співпереживає йому або радіє за нього. Часто, окрім правдивих фактів з життя, поширюються й вигадані курйозні історії,

що просто не можуть не привернути увагу широкої аудиторії. Зауважимо, що й для невідомих артистів на таких телевізійних проєктах, як «Голос країни», «Україна має талант», важливо мати не лише голос і харизму, а й певну цікаву історію (яка не обов'язково має бути правдивою, але надто захопливою, що дозволить артистові-початківцеві потрапити в ефір програми та максимально зацікавити глядачів).

Отже, без оригінального іміджу артистові не можна набути популярності серед аудиторії. Але деякі артисти працюють над власним іміджем цілеспрямовано з групою помічників, а деякі покладають надію на власні професійні якості, а їхній імідж є незапланованим. Звісно, для більшого успіху серед глядачів, краще коли його цілеспрямовано формує команда, обов'язково зважаючи на існуючі якості артиста. Слід розуміти, яка цільова аудиторія цікавить виконавця (яке саме покоління (молоде чи старшого віку), яка соціальна верства населення), які концертні композиції нею сприймаються краще, а які гірше (потрібно аналізувати цей процес як під час концертних виступів, так і відстежувати реакцію на аудіо й відео артиста на інтернет-сторінках). Якщо в результаті цього аналізу артисту дійти правильних висновків, можна підкорегувати імідж таким чином, що глядач зацікавиться ним ще більше, оскільки коли публіка отримує те, чого вона чекає від виконавця, його популярність буде довготривалою.

Масовому глядачеві запропоновано багато телевізійних проєктів, за допомогою яких люди ознайомлюються з тим, як формується імідж артистів-початківців (це «Фабрика зірок», програма «Шанс» тощо). На цих шоу спочатку обирається пісня для виконавця, здійснюється постановка номера, створення сценічного образу, а потім глядач бачить кінцевий результат — виступ артиста на сцені. Аудиторія аналізує, яким чином виконавець поводить себе під час підготовки й виступу в кінці програми (наскільки він харизматичний, оригінальний у житті, наскільки швидко може оволодіти твором, додає щось від себе чи лише виконує настанови режисера, чи може імпровізувати). Під час глядацького голосування можна побачити результат реакції публіки. На проєкті «Х-фактор» старша вікова аудиторія масово голосувала за молодого талановитого юнака Сашка Порядинського. І ця цільова аудиторія відвідує його концерти, які нині відбуваються з аншлагами, але в залі переважно дорослі жінки, котрі люблять артиста за голос і краще сприймають не його авторські твори, а відомі пісні, у яких він демонструє красу голосу. Історія життя Сашка (на той час 15-річного хлопця із сільської багатодітної родини) припала до душі літнім людям і разом з його талантом вплинула на його перемогу в проєкті.

Сучасна масова культура в Україні стала підґрунтям для формування популярних артистів, котрі мають завдяки яскравим якостям (творчим, особистим) привертати увагу публіки. Існують кілька напрямів виконавців в Україні: одні — акцентують переважно на вокальних можливостях; другі — на артистизмові чи харизмі; треті — на хореографічній постановці; а четверті взагалі переважно ґрунтуються на скандалах і незвичній поведінці. Але найуспішніші українські естрадні артисти вдало поєднують кілька складових для досягнення найбільшого успіху, створюючи образ, що уособлює неповторний стиль-імідж «зірки».

Відзначимо особливо яскравих вітчизняних виконавців, стиль-імідж яких складається з гармонійного комплексу складових.

Джамала — співачка, котра має голос з великим діапазоном, оригінальну манеру співу, яскравий, доволі епатажний імідж як в одязі (ексцентричні спідниці, тюрбани), так і у створених нею образах, над якими вона часто працює сама. Вона експериментує із зачісками, з'являючись на екрані то з кучерявим волоссям, то з каре, то з ретро-буклями. Джамала своєрідна, самобутня, в її творчості відчувається сформована позиція, особливо в авторських творах. Варто підкреслити, що артистка ніколи не привертала уваги до особистого життя та не акцентувала на коротких спідницях чи глибоких декольте й «завоювала» прихильність своїх глядачів лише власною творчістю й артистизмом.

Ольга Полякова — виконавиця також епатажна й ексцентрична. У творчості вона звикла використовувати гротескні образи, підкреслюючи їх яскравими костюмами та нестандартними головними уборами (шляпи, різноманітні гігантські корони, роги вівці, вуха кролика). Співачка також має голос з великим діапазоном (здобула естрадну та академічну вокальну освіту). Її образ з коронами й неординарним убранням є цілком гармонійним, адже Ольга щиро вживається в роль, її сценічні виступи викликають посмішку та заряджають позитивною енергією. Діяльність співачки добре сприймає аудиторія, що підтверджують концерти й постійна участь артистки в корпоративному русі. Головними складовими стилю-іміджу української співачки Ілларії є акцентація саме на фольклорі й мелодійному (ніби космічному) співі у верхньому регістрі, що вможливорюється її широким діапазоном. До речі, виконавиця є й автором власних композицій. Ці співачки яскраві власною творчістю, тому підкреслимо, що вони ніколи не афішували свого приватного життя. З упевненістю можна сказати, що образ Ольги Полякової не пасував би Ілларії та в її виконанні не був би органічним і навпаки. Так само

і своєрідний образ Верки Сердючки, якщо б його втілював Олександр Пономарьов, виглядав би зовсім кумедно й не щиро. Артист Дзідзьо посів свою нішу в музичній масовій культурі України, оскільки його творчість, можливо, чимось близька гурту «Тік», але сценічний образ першого колоритніший і здобуває останнім часом дуже багато прихильників. Співачка Камалія невдало обрала імідж, незважаючи на фінансову підтримку, її масовий глядач не сприймає як співачку, а лише як жінку, котра полюбляє хизуватися власним достатком. І, навпаки, цікаві творчі проекти, практично без фінансування, а лише з допомогою інтернет ресурсів стають популярними серед молоді. Прикладом є харківський гурт «П'ятниця», творчість якого рідко лунала з екранів телебачення та в радіоефірах, але їх композиції стали широко відомими серед молоді. Отже, артист має відтворювати саме ті образи, які він добре відчуває, а нав'язувати не близькі людині манеру, поведінку та навіть стиль одягу не варто, адже глядач відразу відчує, що виконавець відтворює їх формально.

Багато артистів використовують псевдонім: Дзідзьо (Михайло Хома), Джамала (Сусана Джамаладінова), Тіна Кароль (Тетяна Ліберман), Наталка Могилевська (Наталка Могила), Міка Ньютон (Оксана Грицай), Ілларія (Катерина Прищепа), Катя Chilly (Катя Кондратенко, «chill out» — зона відпочинку), Ані Лорак (від імені Кароліна), Альоша (Кучер Альона), Юлія Войс (Юлія Вдовенко) та багато інших. Отже, для створення іміджу важливим компонентом є й цікаве ім'я артиста, яке має бути оригінальним і легко запам'ятовуватися.

Створювати імідж артистам зазвичай допомагають стилісти, іміджмейкери, але є виконавці, котрі формують його самостійно, як Наталка Могилевська, Світлана Тарабарова, нині й Тіна Кароль сама контролює сценічний імідж і сама є продюсером.

У рок-музиці важливо зважати на стиль гри команди, їх аранжування і, звичайно, тексти, які в рок-гуртах у кожній команді мають певні особливості, оскільки музиканти їх пишуть переважно самі. Їх сценічний імідж створюється по-перше, лідерами рок-гуртів, адже вони завжди на першому плані й саме завдяки їх манері поводитися та інколи специфічному поданню матеріалу ними зацікавлюється масовий глядач («ВВ» — Олег Скрипка, «Океан Ельзи» — Святослав Вакарчук та ін.).

Політичні погляди лідерів рок-гуртів останнім часом також важливі для аудиторії, оскільки події, що відбуваються в Україні, не всі сприймають однаково. Особливо жорстко про війну й політику говорив уже загиблий Андрій Кузьменко (гурт «Скрябін»), у котрого було багато шанувальників, гурт «ВВ» не такий політизований, але



достатньо патріотичний, про що свідчить його творчість з багатьма фольклорними елементами. Лідер «Океану Ельзи» в політичних подіях також брав участь, і можна сказати, що він став посередником і ніби оратором, що говорить про переживання народу.

Масовому глядачеві цікаво, коли особистість співака насичена оригінальними нюансами, від зовнішнього вигляду (вбрання, зачіска, грим) до яскравої поведінки, що привертає увагу своєю нестардатністю. Масовій аудиторії подобається, коли артист поводить себе не як у повсякденному житті, адже коли про нього стають відомі якісь неординарні події, люди починають вивчати і творчість артиста.

Естрадні співаки, котрі є студентами ВНЗ, мають уже з перших курсів працювати не лише над вокальною технікою, артистизмом та пластикою, а викристалізовувати індивідуальний стиль-імідж від псевдоніму до власного сценічного образу. У цьому контексті надто важливим є виконання авторських творів у тій стилістиці, яка найближча артистові. Також потрібно працювати й над розвитком індивідуальних якостей молодих артистів, щоб вони стали цікавими особистостями, адже це теж важливо для іміджу виконавця. В Україні шоу-бізнес функціонує в складних умовах. Нині молодим артистам складно до нього долучитися. Тому створення власного вдалого іміджу виконавця є головною складовою успіху артиста.

**Висновки.** Важливо підкреслити, що артисти-початківці вже на першому етапі навчання мають починати працювати над формуванням стилю-іміджу, оскільки виконавець за період навчання має встигнути опанувати не лише вокальну, хореографічну та театральну майстерність, а й створити цікавий імідж у межах стилістики, у якій «працює», і, розраховуючи на власну цільову аудиторію та її вимоги, створити власний оригінальний базовий репертуар.

Оскільки між масовою аудиторією та виконавцями відбувається постійний процес «запит-відповідь», найзапитуванішими артистами стають ті, котрі, зважаючи на інтереси публіки, не втрачають власних творчих орієнтирів та збагачують своїх шанувальників новими творчими ідеями.

Можна стверджувати, що правильно обраний стиль-імідж у творчості вітчизняних естрадних артистів впливатиме на тривалу популярність артистів, водночас нещирий і штучно сформований стиль-імідж не сприятиме визнанню. Таким чином, важливе місце у творчому житті виконавців має посісти акцентація артистів на створенні цікавого для масової аудиторії стилю-іміджу.

Отже, роль естрадних виконавців, котрі мають власний яскравий стиль-імідж у масовій культурі України, надто важлива, оскільки

ці особистості впливають на смаки та формування життєвої позиції молоді. Так, зовнішній образ, манера поведінки, життєві погляди таких артистів, як Кузьма Скрябін, Олег Скрипка, Святослав Вакарчук, Джамала, Руслана Лижичко навіть сприяють розвиткові патріотизму серед молоді й не тільки, адже вони у своїй творчості часто, не втрачаючи близької їм стилістики виконання та власного іміджу, порушують нагальні та складні життєві теми, які висловлюються зрозумілою масовій аудиторії мовою. А такі українські яскраві виконавці, як Верка Сердючка, Руслана та Джамала вигідно й достойно представляли Україну на міжнародній арені Євробачення, продемонструвавши, що наша країна багата на яскравих артистів, сценічний імідж котрих, без сумніву, позитивно вплинув на імідж держави.

Перспективами подальших досліджень є ґрунтовне вивчення у вітчизняній музичній культурі специфіки формування «культових» гуртів та виконавців.

#### Список використаних джерел

1. Богомолів Константин. Анатомиа имиджа. Образ season'a / Константин Богомолів // *Season of Beauty*. — СПб. — 2013. — № 1 (60) — С. 76–79.
2. Верещака А. О. Формування іміджу естрадного виконавця / А. О. Верещака // *Культура України* / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Вип. 46.— Харків, 2014.— С. 283–289.
3. Горин С. В. Имиджология и репутациология: сходство и отличия / С. В. Горин // *Корпоративная имиджология*. — 2008. — № 1. — С. 72–77.
4. Горчакова В. Г. Имидж: розыгрыш или код доступа? / В. Г. Горчакова. — Ростов н/Д : Феникс. — 2011. — 252 с.
5. Горчакова В. Г. Имиджология. Теория и практика : учебн. пособ. для студентов вузов / В. Г. Горчакова. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, — 2012. — 335 с.
6. Неустус Ольга, Кастерпалу Елена. Мастерская имиджа «I.M.A.G.E.» : учебн. пособ. / Ольга Неустус, Елена Кастерпалу. — Нарвский Дом детского творчества, 2014. — 159 с.
7. Панасюк А. Ю. Вам нужен имиджмейкер? Или о том, как создавать свой имидж / А. Ю. Панасюк. — М. : Акад. нар. хоз-ва при Правительстве РФ : Дело, 1998. — 238 с.
8. Петренко Е. В. Формирование сценического имиджа эстрадных певцов / Е. В. Петренко // *Преподаватель XXI века*. — 2015. — Т. 1. — № 3. — С. 108–116.
9. Почепцов Г. Г. Имиджология / Г. Г. Почепцов. — М. : Рефл-бук, Ваклер, — 2004. — 576 с.
10. Почепцов Г. Теория коммуникации / Г. Почепцов. — М. : Рефл-бук, Ваклер, — 2001. — 656 с.

11. Садовникова Н. С. Формирование представлений об имидже эстрадного исполнителя у студентов эстрадно-джазового отделения / Н. С. Садовникова // Вопросы образования: история, теория, практика : сб. науч. ст. В 2 ч. Ч. 1. / науч. ред. М. А. Дьячкова, отв. ред. О. Н. Томюк. — Екатеринбург: [УрГПУ]. — 2016. — С. 175–181.
12. Самсонова Е. М. Имидж творческой интеллигенции: проблемы идентификации и самоидентификации : автореф. дис. ... канд. соц. наук / Е. М. Самсонова. — Хабаровск, 2005. — 20 с.
13. Титова Н. Я-концепция / Н. Титова // Шепель В. Имиджология. Как нравиться людям / В. Шепель. — М. : Народное образование, 2002. — С. 101–109.
14. Федорів Т. В. Співвідношення понять «імідж» та «репутація» у державному управлінні / Т. В. Федорів // Вісник НАДУ. — 2011. — № 2. — С. 25–29.
15. Шепель В. Имиджология: секреты личного обаяния / В. Шепель. — М. : Феникс, 2005. — 480 с.

#### References

1. Bogomolov Konstantin Anatomiya imidzha. Obraz season'a / Konstantin Bogomolov // Season of Beauty. — SPb. — 2013. — № 1 (60) — S. 76–79.
2. Vereshchaka A. O. Formuvannia imidzhu estradnoho vykonavtsia / A. O. Vereshchaka // Kultura Ukrainy / Kharkiv. derzh. akad. kultury ; za zah. red. V. M. Sheika. — Vyp. 46. — Kharkiv, 2014.— S. 283–289.
3. Gorin S. V. Imidzhelogiya i reputatsiologiya: skhodstvo i otlichya / S. V. Gorin // Korporativnaya imidzhelogiya. — 2008. — № 1. — S. 72–77.
4. Gorchakova V. G. Imidzh: rozygrysh ili kod dostupa? / V. G. Gorchakova. — Rostov n/D : Feniks. — 2011. — 252 s.
5. Gorchakova V. G. Imidzhelogiya. Teoriya i praktika: uchebn. posob. dlya studentov vuzov / V. G. Gorchakova. — M. : YuNITI-DANA, — 2012. — 335 s.
6. Neustus Olga, Kasterpalu Yelena. Masterskaya imidzha «I.M.A.G.E.»: uchebn. posob. / Olga Neustus, Yelena Kasterpalu. — Narvskiy Dom detskogo tvorchestva. 2014. — 159 s.
7. Panasyuk A. Yu. Vam nuzhen imidzhmeyker? Ili o tom, kak sozdavat svoy imidzh / A. Yu. Panasyuk. — M. : Akad. nar. khoz-va pri Pravitelstve RF : Delo, 1998. — 238 s.
8. Petrenko Ye. V. Formirovanie stsenicheskogo imidzha estradnykh pevtsov / Ye. V. Petrenko // Prepodavatel XXI vek.— 2015. — T. 1. — № 3. — S. 108–116.
9. Pocheptsov G. G. Imidzhelogiya / G. G. Pocheptsov. — M. : Refl-buk, Vakler, — 2004. — 576 s.
10. Pocheptsov G. Teoriya kommunikatsii / G. Pocheptsov. — M. : Refl-buk, Vakler, — 2001. — 656 s.
11. Sadovnikova N. S. Formirovanie predstavleniy ob imidzhe estradnogo ispolutnitya u studentov estradno-dzhazovogo otdeleniya / N. S. Sadovnikova

- // Voprosy obrazovaniya : istoriya, teoriya, praktika : Sb. nauch. st. V 2-kh chastyakh / nauch. red. M. A. Dyachkova, otv. red. O. N. Tomyuk. — Yekaterinburg: [UrGPU], — 2016. — Ch. 1. — S. 175–181.
12. Samsonova Ye. M. Imidzh tvorcheskoy intelligentsii: problemy identifikatsii i samoidentifikatsii: avtoref. dis. ... kand. sots. nauk / Ye. M. Samsonova. — Khabarovsk, 2005. — 20 s.
  13. Titova N. Ya-kontseptsiya / N. Titova // Shepel V. Imidzhelogiya. Kak nraivitsya lyudyam / V. Shepel. — M. : Narodnoe obrazovanie, 2002. — S. 101–109.
  14. Fedoriv T.V. Spivvidnoshennia poniat "imidzh" ta "reputatsiia" u derzhavnomu upravlinni / T. V. Fedoriv // Visnyk NADU. — 2011. — № 2. — S. 25–29.
  15. Shepel V. Imidzhelogiya: sekrety lichnogo obayaniya / V. Shepel. — M. : Feniks, 2005. — 480 s.

■ UDC 17.022.1:784.011.26.071.2 (477): 316.723

**Manko S. B.**, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
 lanarich@ukr.net  
 orcid.org/0000-0001-7143-2597

#### CREATING SINGER'S IMAGE STYLE IN THE CONTEXT OF MODERN MASS CULTURE (THE CASE OF UKRAINIAN POP SINGERS)

**The aim of the article** is to study the field of popular singing in the culture of Ukraine. In particular, it analyzes the issues related to creating the image style in the work of beginning singers as well as in the career of national top liners, which is important for shaping Ukrainian popular music on the whole.

**Research methodology.** This work employs the methods of comparative analysis and synthesis to consider the contemporary stage of the above issues in the music culture development. The singers' creative work is analyzed from the standpoint of their popularity with the mass audience.

**Results.** The paper considers the role of the singers, who have shaped their unique image style for the mass public, in the music culture of Ukraine. It studies the aspects influencing the image shaping process to identify better the request-response procedure between the mass audience and the singer. It analyzes the way to work out the image style for beginning singers at the stage of their studies, since those, who do not merely copy other singers, but also create their own image and have their vision of work, move on to a higher level of mastery and, finally, quickly find a good job and become popular at least locally. Drawing on the example of the brightest Ukrainian popular singers it is proven that properly selected image style positively influences singers' popularity, which in this respect is rather long-lasting and vice versa, that the

artificial image style is not generous and leads to short-lived fame only. It is emphasized that singers' focus on the image style which is interesting for the audience must be vital in their highlights of the artistic career.

**Novelty.** This article includes the analysis of the way to create the image style by Ukrainian singers that influences their popularity with the mass audience and discusses the types of the image style, which are most appealing to the modern Ukrainian recipient.

**The practical significance.** This publication may be useful for contemporary popular singers and popular singing teachers, since the development of the national modern popular music requires continuous advancement in approaches.

**Key words:** image style, popular singers, Ukrainian popular music, music culture of Ukraine, show business.

*Надійшла до редколегії 20.04.2017 р.*

#### ■ УДК 792. 077 (477)

**І. М. Ян**, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

#### **ДЕКОРАЦІЙНЕ ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (ОСТАННЯ ТРЕТИНА ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)**

Проаналізовано соціокультурні умови, що впливали на процес становлення та розвитку українського музично-драматичного театру останньої третини ХІХ — початку ХХ ст. Досліджено специфіку декоративного оформлення вистав на національній театральній професійній сцені. Виявлено, що національне сценічне декоративне оформлення, невід'ємна органічна складова драматургічної палітри українського музично-драматичного театру, виконувало функцію потужного націєтворчого, етнозберігаючого, етноконсолідуючого чинника, що сприяв усвідомленню та збереженню власної національно-культурної ідентичності.

**Ключові слова:** українська театральна культура, національно-культурне відродження, традиції, український музично-драматичний театр, декоративне оформлення, репертуар.

**И. Н. Ян**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

#### **ДЕКОРАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЕЙ В УКРАИНСКОМ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (ПОСЛЕДНЯЯ ЧЕТВЕРТЬ ХІХ — НАЧАЛО ХХ В.)**

Проанализированы социокультурные условия, которые влияли на процесс становления и развития украинского музыкально-драматического театра последней трети ХІХ — начала ХХ в. Исследована специфика декорационного оформления спектаклей на национальной театрально-профессиональной сцене. Виявлено, что национальное сценическое декорационное оформление, неотъемлемая органическая составляющая драматургической палитры украинского музыкально-драматического театра, выступало как мощный этноконсолидирующий фактор, который способствовал осознанию и сохранению собственной национально-культурной идентичности.

**Ключевые слова:** украинская театральная культура, национально-культурное возрождение, традиции, украинский музыкально-драматический театр, декорационное оформление, репертуар.

**I. N. Yan**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, postdoctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Kiev

**DECORATIVE DESIGN OF PERFORMANCES IN THE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE AS A FACTOR OF PRESERVATION OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY (LAST THIRD OF THE XIX CEN. – THE EARLY XX CEN.)**

The article analyses the sociocultural conditions that influenced the formation and development of the Ukrainian music and drama theater of the last third of the XIX century — the early XX century. The author explores the specific character of the decoration of performances on the national theatre-professional stage. It is revealed that the national stage decoration, being an integral organic component of the dramatic palette of the Ukrainian music and drama theater, acted as a powerful ethno-consolidating factor that promoted the ethnographic foundations and traditions of the Ukrainian nation, contributed to the awareness and preservation of its own national and cultural identity.

**Keywords:** Ukrainian theater culture, national cultural revival, traditions, Ukrainian music and drama theater, decoration design, repertoire.

**Постановка проблеми.** У процесі національної самоідентифікації питання вивчення та збереження національної культурної спадщини в її ретроспективному контексті є вельми актуальними. Дослідження становлення та розвитку українського музично-драматичного театру, важливої складової національно-культурного відродження українства, яскравого прояву національної ідентичності в аспекті національної культурної традиції та в історичній ретроспективі є однією з важливих передумов осмислення й аналізу здобутків культурно-мистецької еліти попередніх поколінь.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Тенденції та напрями розвитку українського театрального мистецтва висвітлено в працях Д. Антоновича, Н. Андріанової, В. Василько, В. Шейка, Л. Тишевської, О. Красильникової, Б. Романицького та ін. Особливості інтерпретації режисерської й виконавської майстерності розкриваються в дослідженнях Ю. Станішевського, Є. Горовича, Д. Дмитрієва, І. Єршова, В. Москаленка, А. Попова та ін. Проте, попри значимість доробку вчених, історико-культурний аспект становлення та розвитку українського музично-драматичного театру в контексті національної культурної традиції та в проекції європейських мистецьких тенденцій потребує історичного й мистецтвознавчого аналізу, чим і зумовлена актуальність запропонованої наукової розвідки.

**Мета статті** — висвітлити й проаналізувати специфіку національного декоративного оформлення вистав українського музично-драматичного театру та обґрунтувати його роль у збереженні

національно-культурної ідентичності української нації в останній третині XIX — на початку XX ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В останній третині XIX ст. розвиток української художньої культури та її складової — української театральної культури — відбувався на хвилі поширення національно-культурного руху. Такі діячі української інтелігенції, як В. Антонович, М. Грушевський, М. Драгоманов, С. Подолинський, Ф. Вовк, П. Чубинський, М. Михальчук, О. Русов, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, І. Франко, М. Лисенко та ін., були учасниками українського культуротворення. Вони були переконані в тому, що українська нація рівноправна серед інших народностей, оскільки має свої історію, мову, культуру та яскравий, неповторний народний характер. Саме освітню, культурницьку працю вони вважали основою національного відродження, формування національної самосвідомості, патріотизму, почуття національної гідності, збереження власної національно-культурної ідентичності української спільноти.

Результатом їхньої діяльності стала ліквідація неписьменності, проведення організаційної роботи (започаткування філій, створення бібліотек, музеїв, читалень, бурс, етнографічні виставки, народні свята), розгортання освітньої діяльності (проведення курсів, публічних лекцій, що стосувалися різних аспектів українського життя, літературно-музичних вечорів, сімейних україномовних вечорів), створення закладів культури, які відіграли визначну роль у поширенні просвітництва, збереженні документальної та мистецької спадщини українського народу [12, с. 29–30].

Звісно, українська інтелігенція, яка проголошувала ідею націєтворення, розвиток власної культури, своєю діяльністю формувала «позаросійську ментальність», яка обмежувала вплив державної російської монополії щодо національного та соціального вибору української спільноти та суперечила офіційній імперській ідеологемі. Культурницька діяльність патріотично налаштованої української еліти зазнавала неприхованого опору як зі сторони імперської верхівки, так і шовіністично налаштованих кіл громадськості, які ігнорували етнічну специфіку та вважали, що розвиток української культури сприятиме відродженню української нації, самостійного суспільно-політичного, культурного життя, наслідком чого стане руйнація державно-політичної єдності імперії.

З метою забезпечення постійного державного контролю над суспільно-політичним, культурно-мистецьким життям імперії засновано наглядово-контролююче відомство — Головне управління цензури з комітетами в окремих великих містах імперії, яке водночас поділялося на внутрішню, іноземну та відомчу (духовну, театральну,



військову) цензуру. Будучи інструментом політичної системи, цензура упереджено ставилася не тільки до україномовних творів, але й до всієї української культури загалом.

Отримати цензурний дозвіл на видання україномовних творів діячам української інтелігенції було надзвичайно складно. Для них, відповідно до цензурних положень, розроблено особливий метод розгляду. Місцеві цензори після розгляду повинні були подати своє резюме до Головного управління цензури у справах друку, яке надсилало його до Петербурзького цензурного комітету, останній після перегляду повертав їх знов до Головного управління зі своїм висновком. Після ознайомлення з усіма попередніми висновками начальник Головного управління у справах цензури друку вирішував їх подальшу долю [19, с. 9–10].

Окрім того, в аналізований період здійснення імперської політики уніфікації забезпечували нормативно-правові акти, які регламентували діяльність та розкривали компетенцію органів губернського жандармсько-поліцейського управління.

Так, положенням від 1 березня 1882 р. встановлено таємний нагляд за особами «сумнівної політичної благонадійності». До всіх жандармських управлінь надіслано спеціальну форму, яка містила відомості про соціальну приналежність, сімейний стан, майнове становище, місце постійного проживання, обставини життя, реєстраційний номер Департаменту поліції, про встановлення нагляду за особою, за якою передбачалося стеження. Результати таємного нагляду, у разі отримання поліцією компрометуючих матеріалів, могли використовувати як маніпуляційний засіб морально-психологічного тиску та контролю політичних поглядів української інтелігенції. Отже, саме в такий спосіб діючий бюрократично-репресивний, цензурний апарат здійснював уніфікацію політичної свідомості української інтелігенції та асиміляцію української нації як такої. Проте, попри всі намагання уніфікації імперської влади в останній третині XIX ст., українська нація реально існувала, ознаками ідентифікації якої були українська мова та культура [9, с. 137–138].

В аналізований період, з поширенням культурницького етапу національно-визвольного руху, в українському суспільстві було поширене ставлення до українського театрального мистецтва як до головної культурно-національної справи й водночас як до найяскравішої демонстрації своєї національної ідентичності, мови та культури.

Видатні театральні митці — М. Кропивницький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, М. Заньковецька, П. Саксаганський — спрямували свої зусилля на виведення української театральної культури з колоніального стану на європейський шлях розвитку, утвердження національного стилю у власній творчості, популяризацію

української художньої спадщини засобами театрального мистецтва серед широкого громадського загалу [8]. Завдяки самовідданим творчій праці національних театральних митців українська театральна культура в аналізований період репрезентує себе суспільству як яскравий етнокультурний феномен.

Національна специфіка стала надійною основою художньо-естетичної системи українського музично-драматичного театру, на базі якої поступово формувалися національний репертуар, багатоманітна жанрово-стильова тематика, художня форма спектаклю, принципи режисури, виконавства, сценографії, типи декорацій та костюмів. З метою збереження власної національної ідентичності, відродження національної народнописенної, фольклорної традиції корифеї української сцени застосували весь творчий інструментарій — музично-драматичну, етнографічно-побутову специфіку репертуару, етнографічний характер декорацій, костюмів, хореографічне оформлення вистав.

Національна специфіка театральних постановок вирізнялася майстерним долученням до драматургічної дії музично-фольклорних номерів. Першочерговим було застосування принципу збереження фольклорного першоджерела з лише незначною художньою обробкою й зорієнтованістю на дотримання достовірності художнього тексту композиції, манери виконання та костюмів. У побутових типах, створених художньо-сценічним образом, зображувалися представники різних класів та соціальних верств, з їх характерами, внутрішніми переживаннями, суперечливим духовним світом [11, с. 229].

Декораційне оформлення — важлива органічна складова драматургічної палітри українського музично-драматичного театру, синкретичного за своєю суттю. В умовах безперервних імперських утисків, що спрямовувалися на знищення українського етносу та української культури, поєднуючись із акторською грою, музикою, хореографією, національні декорації пропагували етнографічні особливості, звичаї українців, сприяли усвідомленню власної національної ідентичності. Національне декораційне оформлення в українських музично-драматичних виставах було важливим засобом удосконалення психологічної типізації дійових осіб, відтворювало етнографічно-побутову атмосферу сценічної дії, сприяло достовірному, глибокому розкриттю художнього змісту твору та безпосередньо впливало на глядача.

Режисура корифеїв української сцени характеризувалася ефектним вирішенням сценічного простору, мальовничими мізансценами. Режисерські роботи М. Кропивницького «при дотриманні етнографічних деталей і загального національного характеру вирізнялися поглибленим розкриттям внутрішнього змісту сценічних образів» [18, с. 41]. За свідченням І. Мар'яненка, процес роботи над п'єсою відбувався

таким чином: «<...> перш за все читали п'єсу, обмірковували, що хотів сказати автор цією п'єсою і як вона мусить вплинути на глядача. Відшукували в п'єсі сторони, що борються між собою і рухають дію: потім Марко Лукич давав характеристику кожному сценічному образу і визначав його місце в п'єсі і далі розподіляв ролі, після чого була розводка по мізансценам» [10, с. 101].

Українські вистави М. Кропивницького здійснювали незабутнє враження на глядачів. І. Мар'яненко відзначав з цього приводу: «М. Кропивницький чудово знав секрети впливу на глядача, який заповнював його театр: він математично точно враховував кожен сценічний ефект і умів задовольнити потреби найвитонченіших знавців театрального мистецтва. Кожна дія й навіть ціла п'єса в нього побудовані так, щоб тримати глядача в поступовому емоційному наростанні» [10, с. 100]. Також І. Мар'яненко у своїй праці зауважує: «Марко Лукич зачаровував глядачів українськими краєвидами з вербами і вітряками, темними ночами з вогниками в маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора» [10, с. 31].

Режисура корифея національної сцени М. Старицького була етнографічною за своєю суттю. Для постановки яскравих музично-драматичних вистав режисер вводив до сценічної дії як масові фольклорно-етнографічні сцени, так і окремі хореографічні дуети та тріо. М. Старицький, зберігаючи національний колорит, майстерно застосовував динаміку музики та танцю для посилення впливовості драматичної дії, змістово-акцентованих сцен, окремих пластичних мізансцен, ретельно обмірковував декораційне оформлення українських вистав. М. Старицький зазначав: «Люблю і свято шаную майстерність актора, бо талант — велика річ! Але потрібно той талант оправити в художні рамці, так як вправляється дорогоцінне каміння. Тільки тло прекрасних декорацій та іншого художнього оформлення може на всю свою красу розгорнути талант актора» [15, с. 43]. Найяскравішими в постановках М. Старицького були масові сцени, учасники яких являли собою органічне сценічне полотно, що справляло на глядача велике враження [14, с. 159].

Національна етнографічно-побутова спрямованість музично-драматичного театру окреслювала й основні критерії виконавської майстерності: природність та художню досконалість акторської гри, створення цілісного національного психологічного характеру персонажа, відповідність сценічного образу літературному. У ретельній, копійчій праці формувався новий, універсальний тип українського актора, справжнього майстра психологічно правдивих сценічних образів.

Основу репертуару тогочасного театру становили п'єси: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм»

С. Гулака-Артемівського, «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Невольник», «Зайди голова», «Дві сім'ї», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Вуси», «Дай серцю волю, заведе в неволю...», «Розгардіяш», «Скрутна доба», «Перед волею», «Страчена сила», «Конон Блискавиченко» М. Кропивницького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Сава Чалий», «Мартин Боруля», «Паливода», «Лиха іскра», «Суєта», «Понад Дніпром», «Житейське море», «Наймичка», «Бурлака», «Безталанна», «Бондарівна», «Чабан» І. Карпенка-Карого, «Не так склалося як бажалося», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «У темряві», «Маруся Богуславка», «Оборона Буші», «Юрко Довбуш» М. Старицького та ін. [11, с. 231].

**Висновки.** Таким чином, національне декораційне оформлення було невід'ємною органічною складовою драматургічної палітри українського музично-драматичного театру, синкретичного за своєю суттю. Майстерно поєднуючись із акторською грою, музикою та хореографією, національні декорації відігравали роль потужного націєтворчого, етнозберігаючого, етноконсолідуючого чинника, сприяв усвідомленню та збереженню власної національно-культурної ідентичності.

Перспективами подальших досліджень є аналіз специфіки розвитку українського музично-драматичного театру в контексті національної культурної традиції та в проекції європейських мистецьких тенденцій.

#### Список використаних джерел

1. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру / Н. Андріанова. — Київ : Знання, 1960. — 40 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 / Д. Антонович. — Прага, 1925. — 272 с.
3. Грицак Я. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст. / Я. Грицак. — Київ : Генеза, 2000. — 356 с.
4. Драк А. Українське театральне-декораційне мистецтво. Короткий нарис / А. Драк. — Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1961. — 65 с.
5. Єкельчик С. Пробудження нації: до концепції історії українського національного руху II пол. XIX ст. / С. Єкельчик. — Мельбурн: ун-т Монаша, Відділ славістики, 1994. — 126 с.
6. Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя / О. Красильникова. — Київ : Либідь, 1999. — 208 с.
7. Коляда І. Суспільно-політична діяльність української інтелігенції в Російській імперії у другій половині XIX — на початку XX ст. : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.01 / І. Коляда. — Переяслав-Хмельницький, 2010. — 49 с.
8. Кропивницький М. Твори : в 6 т. / М. Кропивницький. — Київ : Держлітвидав. УРСР, 1960. — Т. 6. — 672 с.

9. Лиса О. Політичні настрої інтелігенції Наддніпрянської України другої половини XIX — початку XX ст. : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / О. Лиса. — Переяслав-Хмельницький : Б. в., 2010. — 215 с.
10. Мар'яненко І. Минуле українського театру / І. Мар'яненко. — Київ : Мистецтво, 1953. — 180 с.
11. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст. : монографія/ А. Новиков. — Харків : Основа, 2011. — 408 с.
12. Побірченко Н. Педагогічна й науково-просвітницька діяльність Громад у контексті суспільного руху Наддніпрянської України (друга половина XIX — початок XX століття) : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / Н. Побірченко. — Київ, 2001. — 39 с.
13. Романицький Б. Український театр в минулому і тепер / Б. Романицький. — Київ : Держполітвидав УРСР, 1950. — 130 с.
14. Старицький М. Твори : у 8 т. / М. Старицький. — Київ : Дніпро, 1965. — Т. 8. Листи. — 751 с.
15. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / С. Тобілевич. — Київ : Держ. вид-во образот. мистец. і муз. літ. УРСР, 1957. — 475 с.
16. Черничко І. Культура і держава: тенденції, проблеми та перспективи розвитку взаємовідносин владних і театральних-мистецьких структур в Україні / І. Черничко. — Київ : РВПС України, 1998. — 68 с.
17. Шейко В., Тишевська Л. Історія української культури : навч. посібник / Наук. ред. В. Шейко. — Київ : Кондор, 2006. — 264 с.
18. Шурапов В. Театру Марка Кропивницького 120 років / В. Шурапов. — Кіровоград : «Код», 2002. — 40 с.
19. Юрченко В. Матеріали цензурних установ у м. Києві як історичне джерело (1838–1917 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06 / В. Юрченко ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ, 2010. — 15 с.

#### References

1. Andrianova N. Shliakhy rozvytku ukraïnskoho teatru / N. Andrianova. — Kyiv: Znannia, 1960. — 40 s.
2. Antonovych D. Trysta rokiv ukraïnskoho teatru, 1619-1919 / D. Antonovych. — Praha, 1925. — 272 s.
3. Hrytsak Ya. Narys istorii Ukrainy: Formuvannia modernoi ukraïnskoi natsii XIX–XX st. / Ya. Hrytsak. — Kyiv : Heneza, 2000. — 356 s.
4. Drak A. Ukraïnske teatralno-dekoratsiine mystetstvo. Korotkyi narys / A. Drak. — K. : Derzh. vyd-vo obrazotv. mystets. i muz. lit. URSR, 1961. — 65 s.
5. Iekelchik S. Probudzhennia natsii: do kontseptsii istorii ukraïnskoho natsionalnogo rukhu II pol. XIX st./ S. Yekelchik. — Melburn: un-t Monasha, Viddil slavistiki, 1994. — 126 s.
6. Krasylnykova O. Istorii ukraïnskoho teatru XX storichchia / O. Krasylnykova. — Kyiv : Lybid, 1999. — 208 s.
7. Koliada I. Suspilno-politychna diialnist ukraïnskoi inteli-hentsii v Rosiiskii imperii u druhii polovyni XIX — na pochatku XX st.: avtoref. dys... d-ra ist. nauk: 07.00.01 / I. Koliada. — Pereiaslav-Khmelnitskyi, 2010. — 49 s.

8. Kropyvnytskyi M. Tvory v 6-ty tomakh / M. Kropyvnytskyi. — Kyiv: Derzhlitvydav. URSR, 1960. — Т. 6. — 672 s.
9. Lysa O. Politychni nastroi intelihentsii Naddniprianskoi Ukrainy druhoi polovyny XIX - pochatku XX st. : dys ... kand. ist. nauk: 07.00.01 / O. Lysa. — Pereiaslav-Khmelnitskyi : B.v., 2010 . — 215 s.
10. Marianenko I. Mynule ukraïnskoho teatru / I. Marianenko. — Kyiv: Mystetstvo, 1953. — 180 s.
11. Novykov A. Ukraïnska dramaturhiia y teatr: vid naidavnishykh chasiv i do pochatku KhKh st. : monohrafiia/ A. Novikov. — Kharkiv: Osнова. — 2011 r. — 408 s.
12. Pobirchenko N. Pedahohichna y naukovoprosvitnytska diialnist Hromad u konteksti suspilnogo rukhu Naddniprianskoi Ukrainy (druha polovyna XIX- pochatok XX stolittia) : avtoref. dys... d-ra ped. nauk: 13.00.01 / N. Pobirchenko. — Kyiv, 2001. — 39 ark.
13. Romanytskyi B. Ukraïnskyi teatr v mynulomu i teper / B. Romanytskyi. — Kyiv: Derzhpolityvydav URSR, 1950. — 130 s.
14. Starytskyi M. Tvory : V 8 t./ M. Starytskyi. — K.: Dnipro, 1965. — Т. 8. Lysty. — 751 s.
15. Tobilevych S. Moi stezhky i zustrichi/ S. Tobilevych.—K. : Derzh. vyd-vo obrazot. mystets. i muz. lit. URSR, 1957. — 475 s.
16. Chernychko I. Kultura i derzhava: tendentsii, problemy ta perspektyvy rozvytku vzaiemovidnosyn vladnykh i teatralno-mystetskykh struktur v Ukraini. — Kyiv : RVPS Ukrainy, 1998. — 68 s.
17. Sheiko V., Tyshevska L. Istorii ukraïnskoi kultury: Navch. posibnyk / Nauk. red. V. Sheiko. — Kyiv: Kondor, 2006. — 264 s.
18. Shurapov V. Teatru Marka Kropyvnytskoho 120 rokiv / V. Shurapov. — Kirovohrad: «Kod», 2002. — 40 s.
19. Yurchenko V. Materialy tsenzurnykh ustanov u m. Kyievi yak istorychne dzherelo (1838 - 1917 rr.): avtoref. dys. ... kand. ist. nauk : 07.00.06 / V. Yurchenko; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. — Kyiv, 2010. — 15 s.

#### ■ UDC 792. 077 (477)

**Yan I. N.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, postdoctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Kyiv [iniko2004@ukr.net](mailto:iniko2004@ukr.net)  
[orcid.org/0000-0003-0416-6625](https://orcid.org/0000-0003-0416-6625)

#### **DECORATIVE DESIGN OF PERFORMANCES IN THE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE AS A FACTOR OF PRESERVATION OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY (LAST THIRD OF THE XIX CEN. — THE EARLY XX CEN.)**

**The aim of the article** is to consider the specific character of the decoration of performances of the Ukrainian music and drama theater and define its role as a factor in preserving national cultural identity of the Ukrainian nation.

**Research methodology.** The study is based on the use of the historical and cultural, comparative art methods and approaches.

**Results.** The leading theatrical personalities M. Kropyvnytskyi, M. Zankovetska, M. Starytskyi, P. Saksahanskyi, I. Karpenko-Karyi, M. Sadovskyi aimed at realizing the social, nation-creating and ethnic-preserving, and consolidating role of theatre art. The prominent figures saw the purpose of their activity in the withdrawal of Ukrainian theatre culture from colonial status to the European way of development, strengthening national style in their own creative work, the popularization of Ukrainian art heritage among the general public.

The article analyses the sociocultural conditions that influenced the formation and development of the Ukrainian music and drama theater of the last third of the 19th century — the early twentieth century. It is revealed that the national stage decoration, being an integral organic component of the dramatic palette of the Ukrainian music and drama theater, acted as a powerful ethno-consolidating factor that promoted the ethnographic foundations and traditions of the Ukrainian nation, contributed to the awareness and preservation of its own national and cultural identity. The national features of a theatre performance were specified by vivid means of expression: vocal and music (music pictures, folk songs) and dance (divertimento, folk dance, choreographic composition). The national decorations in Ukrainian music and drama theater performances served as an important means of improving the psychological typification of actors, reproduced the ethnographic and everyday atmosphere of scenic action, contributed to the authentic, profound elucidation of the artistic content of the work and had a direct impact on the viewer.

**Novelty.** The author carries out a systematic analysis of the specific features of the national decoration of the performances of the Ukrainian music and drama theater and substantiates their role as a factor in preserving the national and cultural identity of the Ukrainian nation of the last third of the 19th century — the early twentieth century.

**The practical significance.** The obtained scientific results can be used in the course of further research of culture and art processes of the last third of the 19th century — the early twentieth century. The study will contribute to a broad understanding of the national music and theatre culture, the dynamic involvement of Ukrainian art culture to the world art process.

**Key words:** Ukrainian theater culture, national cultural revival, traditions, Ukrainian music and drama theater, decoration design, repertoire.

*Надійшла до редколегії 14.05.2017 р.*

#### ■ УДК 792.2.091.8(477.54-25) "1908" Мейерхольд

**А. Е. Пашкевич**, аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ

#### **ВИСТАВИ ТРУПИ ВС. МЕЙЄРХОЛЬДА 1908 Р. ЯК НОВИЙ ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД ХАРКІВСЬКОГО ГЛЯДАЧА**

Проаналізована мистецька ситуація в Харкові на початку ХХ ст. Досліджено гастрольну діяльність Вс. Мейєрхольда і його трупи в Харкові 1908 р. До наукового обігу долучено тексти рецензій харківських критиків, присвячених приїзду Вс. Мейєрхольда до міста, які досі не публікувалися. Досліджено Харків як культурний осередок. Виявлено, що вистави в стилі «нової драми» і критики та глядачі сприйняли неоднозначно, однак вони стали цінним естетичним досвідом для харків'ян.

**Ключові слова:** гастролі Вс. Мейєрхольда, театри Харкова, мистецтво Харкова, Харків — культурний центр.

**А. Э. Пашкевич**, аспирант, Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины, г. Киев

#### **СПЕКТАКЛИ ТРУППЫ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА 1908 Г. КАК НОВЫЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ХАРЬКОВСКОГО ЗРИТЕЛЯ**

Проанализирована художественная ситуация в Харькове в начале ХХ в. Исследована гастрольная деятельность Вс. Мейерхольда и его труппы в Харькове 1908 г. В научный оборот введены тексты рецензий харьковских критиков, посвященных приезду Вс. Мейерхольда в город, которые до сих пор не публиковались. Исследован Харьков как культурный центр. Вывявлено, что спектакли в стиле «новой драмы» критики и зрители восприняли неоднозначно, тем не менее, они стали ценным эстетическим опытом для харьковчан.

**Ключевые слова:** гастролі Вс. Мейєрхольда, театры Харькова, искусство Харькова, Харьков — культурный центр.

**A. E. Pashkevich**, Post-Graduate Student, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

#### **PERFORMANCES OF V. MEYERHOLD'S REPERTORY THEATRE IN 1908 AS A NEW AESTHETIC EXPERIENCE OF KHARKIV AUDIENCE**

The author analyzes the artistic situation in Kharkiv in the early 20th century. The paper examines the four performances of V. Meyerhold and his repertory theatre in Kharkiv in 1908. Scientific circulation includes the reviews of Kharkiv theatre critics concerning the arrival of V. Meyerhold to the city, which have not yet been published. The study identifies Kharkiv as a cultural centre. The author concludes that critics and viewers took the plays in the style of "the new drama" ambivalently but they had become a valuable aesthetic experience for Kharkiv audience.

**Keywords:** V. Meyerhold' tour performances, Kharkiv theatres, the art of Kharkiv, Kharkiv is a cultural centre.



**Постановка проблеми.** Вс. Мейерхольдові присвячено немало досліджень і публікацій. Утім, понині його діяльність не вивчена повністю, зокрема це стосується гастрольної діяльності в провінційних містах дореволюційного та пореволюційного періодів. Серед таких міст наявний і Харків, який режисер відвідав неодноразово і який у столичний період відігравав значну роль у формуванні культурно-мистецького осередку першої третини ХХ ст. Більшість дослідників згадували Харків лише побіжно, під час переліку міст, де відбувалися гастролі. Навіть найвизначніші приїзди митця майже не досліджені. Це певною мірою зумовлено тим, що основну увагу зосереджують на російських газетах. Прагнучи зменшити кількість білих плям у творчій біографії режисера, необхідно дослідити його діяльність у Харкові в період першої третини ХХ ст.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** доводить, що діяльність Вс. Мейерхольда в Харкові досі не вивчена, оскільки навіть у більшості академічних видань про режисера немає жодного посилання на харківські газети. Незрозуміле і ставлення критиків та глядачів до вистав режисера.

**Мета статті** — реконструювати театральну афішу гастролерів у Харкові; відстежити реакції місцевих газет на їх виступи в цей період; порівняти харківські рецензії з російськими (знайти спільне та відмінне в них); зрозуміти, чи впливали приїзди труп за участі та під керівництвом Вс. Мейерхольда на харківські театри; відстежити, чи позначалося це на загальному рівні театральної культури міста.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На початку ХХ ст. театр у Харкові переживав не найкращі часи. Упродовж багатьох років його розвиток у місті визначала родина харківських антрепренерів Дюкових. Але спроба перебудови театру наприкінці 1890 рр. призвела майже до фінансового краху та змусила О. Дюкову в 1905 р. продати театр міській владі [5]. Приміщення театру орендували різні антрепренери, однак мало кому з них вдалося затриматися більше одного-двох сезонів. Постановки цих труп не завжди вдовольняли смаки доволі вимогливої харківської публіки. Глядач постійно вимагав нових вражень, що не могло не позначитися на репертуарі, який постійно оновлювався. Суттєві зміни в репертуарі зумовили процеси, котрі виникли після революції 1905–07 рр. та призвели до загальної пригніченості й розгубленості інтелігенції. Дослідник Ю. Полякова, аналізуючи репертуар місцевих театрів цього періоду, відзначає, що зникають зі сцени п'єси М. Горького, їх змінили містико-символічні твори Л. Андрєєва та драми менш відомих авторів — Є. Чирікова, С. Юшкевича, О. Димова [17]. Видатний грузинський режисер К. Марджанов, котрий працював у Харкові в сезон 1906–1907 рр., згадував: «Розчарованість поразкою революції призвела частину суспільства

до самозвинувачення, самозаглиблення (імпресіонізм, декаданс) або до містики (символізм)» [8, с. 21]. Для залучення публіки ставилися хвилинні «касові» п'єси, які не мали жодної художньої цінності. Цей строкатий репертуар контрастував з серйознішими якісними постановками. Утім, до приїзду М. Синельникова, котрий упорядкував театральну справу, таких було небагато.

На той час активну конкуренцію стаціонарним драматичним театрам становили театри малих форм, які набували неабиякої популярності на початку ХХ ст. Дослідник О. Галонська зазначає: «Новий вид видовища дуже швидко став конкурентом для великих театрів морально-виховної спрямованості, забираючи в них глядача та переманюючи акторів. Спроможність до швидкого реагування на події, що відбувалися в суспільстві, — важлива обставина, завдяки якій театри малих форм взяли на себе функції великого мистецтва в переломні і кризові роки» [7, с. 15–16]. Саме для подібних колективів і був побудований у 1902 р. за проектом архітектора Ю. Цауне Малий театр, який згодом, у 1912 р., дістане (за іменем господаря) назву «Вілла Жаткіна». У цій будівлі й виступатиме труп Вс. Мейерхольда під час візиту до Харкова в 1908 р.

Аналізуючи цей період, варто відзначити ще один аспект: ці роки позначені активною гастрольною діяльністю російських, українських та зарубіжних труп. Нерідко приїздили самі «зірки» сцени, котрі привозили свій постійний набір ролей і виступали з місцевими акторами. Усе це, звичайно, впливало й на роботу харківських артистів, і на смаки тогочасної публіки. Водночас важливо зазначити: наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. розвивається принципово новий — режисерський — тип театру, де поступово формується розуміння необхідності нерозривної єдності всіх компонентів вистави, підпорядкування окремих її елементів загальній ідеї. Тому в такому типі театру цілком очевидне сприйняття всіх учасників творчого процесу як єдиного організму. Однак гастролей подібних труп у цей період відбувається не так багато. Найпошлюбніші втілювалися в цей час такі ідеї в практиці МХТ. До Харкова колектив приїздив лише в 1916 р. Значно мобільнішим у цьому сенсі виявився Вс. Мейерхольд, котрий звик до гастрольного життя. Ще за часів його спільної роботи з К. Станіславським у 1905 р., у студії на Поварській, митці обговорювали ідею створення пересувної трупи МХТ, спеціально орієнтованої на гастролі й поширення різними містами Російської імперії принципів нового театру. Але ця ідея так і не була реалізована.

Відомо, що незадовго до початку своєї роботи в Імператорських театрах, з лютого до квітня (за іншими джерелами — травня [6, с. 220]) 1908 р., Вс. Мейерхольд, котрий був автором доволі резонансних

вистав (зокрема «Сестра Беатриса» М. Метерлінка, «Балаганчик» О. Блока, «Життя людини» Л. Андреева), організував гастрольні поїздки колишніх акторів «Товариства нової драми» по західних і південних губерніях. Отже, спробуємо відтворити перебування Вс. Мейерхольда на Слобожанщині, базуючись на матеріалах харківських газет та мемуарній літературі, де висвітлювалися гастролі в квітні 1908 р.

Через конфлікт Вс. Мейерхольда та однієї з найвідоміших актрис початку ХХ ст. В. Комісаржевської режисер залишив створений нею театр, у якому працював трохи більше сезону. Для своєї подальшої творчості ці безумовно яскраві особистості обрали абсолютно різні шляхи. В. Комісаржевська визнала за необхідне відмовитися від радикальних театральних експериментів і вирушила на гастролі зі своїм старим, перевіреним «домейерхольдівським» репертуаром, який колись приніс їй найбільшу славу й визнання серед глядачів. А Вс. Мейерхольд, навпаки, — вирішив пропагувати «нове мистецтво», «закріпити взяті в бою творчі позиції» [6, с. 220]. Театральний режисер та актор О. Мгебров пізніше так написав про ці гастролі, очевидцем яких став у Києві: «Мейерхольд із захватом розповідав про успіх, який, головним чином, полягав у тому, що в театрі щодня відбувалися найграндіозніші скандали, причому одна частина публіки несамовито аплодувала, інша — так само шикала, свистіла й навіть ламала стільці... Саме це й викликало у Мейерхольда захват. Він, наче в клітку з левами, кидався в бій за модерністське мистецтво — і перемагав» [9, с. 155].

Як і режисер, труппа відчувала свою належність до цього нового театру. У мемуарах актриси В. Веригіної, також учасниці гастролей, знаходимо спогади про цю поїздку: «Була чудовою в усіх аспектах. Окрім ролей, які грали, всі мали нову цікаву роботу. Робота з блискучим режисером, компанія близько знайомих людей, веселий, піднесений настрій, дотепність, пригоди, яких не боїться молодість, радість спілкування з доброзичливо налаштованою публікою — усе це залишило чудові спогади» [4, с. 144–145]. Спостерігаючи безпосередню реакцію публіки на вистави, один з учасників труппи В. Подгорний зазначав: «<...> ставлення публіки до вистав було неоднозначним. Та публіка, яка заповнювала яруси та галерею, надзвичайно захоплено нас приймала за новий репертуар і нові форми, які стверджував Мейерхольд на театрі, а партер зустрічав нас шиканням і навіть свистком. Ми дуже гордилися цим. І вважали, що ми — піонери нового театального мистецтва, і Мейерхольд був для нас гаслом» [16, с. 33]. Саме такою, рішуче налаштованою, зустрів Харків труппу «Товариства нової драми» на чолі із Вс. Мейерхольдом.

Попередньої інформації про гастролі в харківських газетах знайти не вдалося. Можливо, Харків заплановано було відвідати після визначення основного гастрольного маршруту «Товариства», а можливо, воно просто не мало коштів на широку рекламу своїх вистав. Так чи інакше, інформація про приїзд труппи подається в харківській пресі безпосередньо в день спектаклю. Більше того, репертуар не вказаний, міститься лише невелике повідомлення про приїзд «Товариства нової драми» під керівництвом Вс. Мейерхольда. Також до складу труппи входили прем'єри Санкт-Петербурзького драматичного театру В. Ф. Комісаржевської: А. Аркадьєв, Н. Будкевич, В. Веригіна, Н. Волохова, К. Гібшман, А. Голубєв, К. Давидовський, А. Зонов, Е. Мунт, Б. Неволін, В. Подгорний, А. Юшкевич (Ада Корвін). Крім того, другий режисер Рудольф Унгерн [1] декоратори М. Михайлов (він був і розпорядником) та К. Костін [6, с. 222–223]. Цікаво, що саме в цій гастрольній поїздки дебютувала у виставах Вс. Мейерхольда дружина О. Блока Любов Блок.

Оскільки анонсів вистав труппи Вс. Мейерхольда не знаходимо, лише з рецензій можна з'ясувати дати та репертуар гастролей. Особливо зацікавлюють дві розгорнуті статті та замітки харківських критиків, у яких висловлюється їхнє ставлення до режисури Вс. Мейерхольда. Рецензії розміщено в розділі «Театр і музика» газети «Южный край». Варто зазначити, що інформація про культурні події міста подається в цей час в газети постійно, загалом без затримок, проте анонсів вистав труппи Вс. Мейерхольда не знаходимо.

Отже, Вс. Мейерхольд перебував у Харкові з 18 до 21 квітня і за цей час показав зі своєю труппою п'ять вистав: «Перемога Смерті» Ф. Сологуба (18.04.1908 р.), «Біля царської брами» К. Гамсуна (19.04.1908 р.), «Балаганчик» О. Блока, «Електра» Г. Гофманстала (20.04.1908 р.) та «Будівник Сольнес» Г. Ібсена (21.04.1908 р.). Орієнтуючись на рецензії місцевої й російської преси, можна відтворити повнішу картину того, що побачили харківські глядачі, хоча, ймовірно, не всі оригінальні декорації та костюми могли бути представлені під час гастролей.

Перша замітка, яку знаходимо в газеті «Южный край», не підписана. Однак, судячи з того, що автор обіцяв продовження, а в наступній рецензії стоять ініціали Ф. М., можна констатувати, що вона належить Федорові Мельникову, відомому критикові, котрий упродовж 30 років (до початку 1920 рр.) плідно працював у театральній журналістиці. Власне, рецензент, коментуючи 19 квітня, на другий день після приїзду труппи Вс. Мейерхольда, першу її виставу «Перемога Смерті», обмежив загальними зауваженнями про початок гастролей. Він зазначав, що деяка частина публіки аплодувала акторам і викликала режисера, чия постановка, ймовірно, сподобалася. Та навіть запрошуючи прихильників «нового» мистецтва відвідати наступні

спектаклі, Ф. Мельников, радше за все, ще не мав власної позиції щодо оцінки настільки неординарного явища. Тому рецензент обіцяв детально проаналізувати вистави Вс. Мейерхольда в подальших номерах газети [19].

Грунтовну рецензію знаходимо в тій самій газеті за 20 квітня. Утім, більша її частина присвячена переважно роздумам автора про сутність «нового» мистецтва, зокрема стилізації вистав, аніж про самі постановки Вс. Мейерхольда. Так рецензент зазначив, що «нова драма», «товариство якої <...> під керівництвом п. Мейерхольда, за своїми принципами не має нічого спільного з прийомами ні натуралістичними, ні символічними, ні театру настроїв. У світі сценічного мистецтва вона посідає зовсім особливий статус». Автор наголосив, що саме стилізація є відмінною ознакою «нової драми» і як приклад наводить постановку Вс. Мейерхольда «Перемога Смерті».

«Перемогу Смерті» дослідники (починаючи з Н. Волкова, першого біографа Вс. Мейерхольда) вважали знаковою для режисера, адже вона на практиці підтвердила відхід майстра від «умовного декоративного театру»: «Мейерхольд переходив на нові позиції, що невдовзі визначились як програма театрального традиціоналізму» [10]. Прихильники традиційного театру вважали, що в цьому спектаклі режисер «схаменувся», а символісти (зокрема Г. Чулков) — що він припинив ухилитися від свого призначення. Проаналізуємо докладніше відгуки критиків.

Успіх цієї вистави визнавали навіть опоненти Вс. Мейерхольда. Так, петербурзький журналіст, перекладач і театральний критик В. Ашкіназі, відомий під псевдонімом «Влад. Азов», зазначав: «Театр Комісаржевської здобув нарешті перемогу. Це була справжня перемога, і констатувати її не завадять ті пани, котрі перетворили на музичні інструменти навіть ключі від своїх скринь» [2, с. 325]. Після вистави критик визнавав: «Як опера починається з увертюри, так рецензія про театр пані Комісаржевської починається з осуду п. Мейерхольда. Це стало ознакою хорошого тону та захопленої любові до мистецтва — вішати собак на Мейерхольда. Мейерхольд не може бути правим в очах петербурзького рецензента, як не може еретик мати рацію перед римською курією. Я дозволю собі, однак, цього разу відступити від правил хорошого тону і позбавити п. Мейерхольда порції докорів на його адресу <...>. Мейерхольд переміг — і хай буде йому незатьмарений тріумф» [2, с. 325–326].

Розглядаючи ескіз декорації О. Любимова до «Перемоги Смерті», помічаємо, що основу візуального образу вистави становила велика арочна конструкція, за якою виднілися сходи на всю ширину сцени, що вели до масивних дверей посередині. Дія відбувалася здебільшого на сходах і частково на авансцені [3, с. 168]. Що стосується

акторського виконання, то сам режисер відзначав — саме в «Перемозі Смерті» «фігуру актора, висунуту на просценіум, поставлено в один план зі скульптурою» [11, с. 252].

Так, на думку мистецтвознавця О. Галонської, у виставах Вс. Мейерхольда, зокрема в «Перемозі Смерті», «глядач побачив невідомі раніше декорації, новизна яких виражалася в умовності побудови; нову пластику акторської гри, перебивки ритму й інтонації: виконавець безпосередньо передавав слова тексту, не надавав їм художнього забарвлення, ніби відточуючи кожне слово» [7, с. 27].

Здебільшого, усі критики поставилися до постановки схвально, особливо відзначаючи добре розроблені головні сцени [3, с. 168]. Варто зазначити, що більшість рецензій у цей час тяжіють не до критичності, а до описовості, значною мірою аналізуючи сюжет п'єси, а не дію вистави.

Повертаючись до статей харківських авторів, відзначимо, що однією з характерних особливостей вистави рецензент Ф. Мельников вважає схильність режисера до передачі сутності речей, яка має «утворювати між сценою і публікою певну інтимність», оскільки глядач повинен сам збагнути задум автора та актора, доповнюючи все недомовлене своєю увагою. А це, з точки зору рецензента, навряд чи доступно розумінню та смаку середньостатистичної людини. Також критик дотримував думки, що формулювати висновки на основі однієї лише постановки неможливо, тому він з нетерпінням чекатиме на знаменитий «Балаганчик» О. Блока, у якому «стилізація» проявляється в усій повноті [12].

Наприкінці рецензії автор побіжно торкається ще однієї постановки Вс. Мейерхольда «Біля царської брами» К. Гамсуна, яку оцінив доволі позитивно. Адже експериментальна стихія в ній панувала тільки в декораціях, сама гра відбувалася у звичнішому для глядачів реалістичному тоні і, як зазначалося, «мала великий художній успіх». Щодо акторів, то рецензент особливо відзначає лише п. Богучарову, яка «в ролі Олени Калино була позитивно прекрасна», а про інших говорить, що всі виконавці грали бездоганно. Вочевидь, глядачам також сподобалася вистава, адже публіка «після кожного акту нагороджувала артистів шумними та одностайними оплесками» [12].

Ще одну велику рецензію, під ініціалами Н. А. (точне ім'я автора не вдалося встановити), знаходимо в газеті «Южный край» за 22 квітня. Автор розпочав з повідомлення, що гастролі трупи Мейерхольда сколихнули все театральне середовище та викликали масу суперечок і розмов — як про театр загалом, так і про складові його елементи: драматичні твори, акторів і постановку в сенсі значення та ролі режисера. Усе це зумовлено виникненням нового умовного театру, який починає рішуче боротися за своє існування. Окрім того,

рецензент зазначав, що глядачам належить «судити» Вс. Мейерхольда як одного з провідних представників нової мистецької течії. Утім, уточнює, що «вирок» режисерові не може вважатися вирокком усієї течії взагалі, оскільки Вс. Мейерхольд є лише одним з лідерів її, до того ж найнепримиреннішим, найрадикальнішим. Автор статті доволі критично ставився до режисера. Водночас зазначав: якщо основні його погляди можна поділяти, то «тактика» не заслуговує на схвалення, тому що «своїми крайнощами він втрачає основну ідею щодо необхідності вдосконалення і театру, як і всього іншого». Рецензент розмірковував про значення театру класичного й зазначав, що такі нові віяння, як умовний театр, відповідають вимогам, які висуваються до театру, так само, як і «старий». Автор рецензії закидав Вс. Мейерхольдові звинувачення, що той «світла, простору і краси нової дороги надає нам менше, ніж хто-небудь інший, захоплюється крайнощами і доводить їх інколи до абсурду». На підтвердження своєї думки навів виставу «Електра», яку оцінив доволі критично [15].

Порівняв рецензент і постановку «Електри» Вс. Мейерхольда з постановкою цієї ж п'єси режисером петербурзького «нового» театру Олександром Саніним, зазначивши, наскільки досконалою є порівняно з мейерхольдівською: «Високохудожня Санінська постановка, стильні декорації — все це зумовлювало таку суму вражень, яких взагалі не може бути від Мейерхольдівських полотен і від його спрощеності до крайності» [15]. Очевидно, що харківський критик надавав перевагу культурним і творчим принципам МХТ, нехай частково й переосмисленим О. Саніним, а не новаціям Вс. Мейерхольда, які рецензент визнав ледь не примітивними. Утім, історія доводить обмеженість подібних тверджень, оскільки нині творчий доробок Вс. Мейерхольда ґрунтовно вивчають дослідники, а його театральні експерименти визнані надзвичайно важливими для розвитку театру початку ХХ ст. Саме мейерхольдівські принципи в організації театральної діяльності стали основою всього руху «нового» театру.

Аналізуючи виставу далі, оглядач газети «Южный край» назвав помилкою режисера і танок Електри у фінальній сцені. Однак назвав чудовим виконання головної ролі актрисою Наталією Волоховою, чия гра, на думку рецензента, буквально врятувала виставу [15]. Також автор статті побіжно рецензує виставу «Балаганчик» О. Блока, вщент розкритикувавши «найбездарнішого» автора та режисера, котрий замислив ставити «подібні, даруйте, літературні твори» [15]. Таким чином, не тільки новації Мейерхольда, але й твір О. Блока, який не відповідав традиційним літературним канонам, не були сприйняті автором рецензії.

У газеті «Утро» також знаходимо стислі відомості про «Електру», де відзначається, що центральна сцена Клітемнестри (Л. Блок) та

Електри (Н. Волохова) «справила велике враження наявністю того, що називається містичним трепетом, поступовим наростанням жаху, передчуттям грізної катастрофи» [14]. «Балаганчик» в автора рецензії викликав «одне непорозуміння й почуття розчарування» [14].

Остання коротенька замітка розміщена на шпальтах газети «Южный край» 23 квітня — справжній критичний аналіз того, що відбувалося на сцені. Йдеться про п'єсу Г. Ібсена «Будівник Сольнес». На думку харківського критика Ф. Мельникова, п'єса була витримана в реалістичних тонах з основною концентрацією на діалогах, що найдоречніше. Дещо зазначимо і про акторів. Так, «п. Аркадьєв у ролі Сольнеса надав ясну, виразну фігуру, повну природності і внутрішньої визначеності»; Валентина Веригіна в ролі Гільди створила «привабливий, поетичний образ, позначений натхненням, вірою, силою та свіжістю <...>, була втіленням ідеалів юності Сольнеса, і символічне значення її було чітким до очевидності» [13].

Про Н. Волохову (фру Сольнес), А. Корвін (Кайя Фослі), А. Зонна (Кнут Боровік) та К. Давидовського (син Боровіка) сказано лише те, що вони непогано виконали свої ролі. Публіки, відповідно до рецензії, на виставі було небагато, але вона із захватом сприйняла нову постановку [13].

Підсумовуючи, рецензент зазначив: якби Вс. Мейерхольд не ввів до репертуару «Балаганчик» та «Перемогу Смерті», а сам не мав слави Герострата, то гастролі були б успішними, особливо зважаючи на прекрасний акторський склад трупи [13].

Цікавим фактом гастрольної поїздки став принцип оформлення вистав Вс. Мейерхольдом. Учасниця гастрольної поїздки актриса В. Веригіна згадувала: «У нас не було своїх декорацій, доводилося прилаштовувати те, що знаходилося в тому чи іншому театрі. Мейерхольд виявляв при цьому незвичайну винахідливість. Глядач ніколи не бачив знайомих декорацій. Усе перегорталося, пересувалося, змінювалося до невпізнання» [6, с. 229]. Про це зазначав у спогадах В. Подгорний: «Мейерхольд вирушав зранку в театр: декорацій своїх не було, тому він пересував декорації, які були навиворіт, і таким чином облаштував сцену» [6, с. 229]. З відгуків газет можна зрозуміти, що Вс. Мейерхольд послідовно використовував цей принцип під час усіх гастролей [6, с. 229].

**Висновки.** Отже, вистави в стилі «нової драми» критика сприймала обережно, рецензенти схилилися радше до критики, утім, не дуже суворой. Не всі глядачі з готовністю сприйняли режисуру Вс. Мейерхольда, і зали не завжди були повні. Однак, для експериментальних вистав це було не рідкістю. Зрештою гастролі 1908 р. урізноманітнили театральне середовище міста, а в режисера знайшлися і прихильники, і супротивники. Але цілком очевидно, що вистави трупи



Вс. Мейерхольда стали цінним здобутком для харківського глядача, збагативши його естетичний досвід новими для того часу принципами умовного театру.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням та аналізом гастрольної діяльності Вс. Мейерхольда в Харкові в період першої третини ХХ ст.

#### Список використаних джерел

1. [Анонс] // Южный край. — 1908. — 18 апр. (1 мая).
2. Ашкинази В. А. «Победа смерти». Трагедия Ф. Сологуба / Влад. Азов // Речь. — 1907. — 8 нояб. // О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревской. — СПб.: Шиповник, 1911. — 356 с.
3. Бенуа А. Дневник художника / Александр Бенуа // Московский еженедельник. — М., 1907. — № 48 // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — С. 167–169.
4. Веригина В. П. Воспоминания / В. П. Веригина. — Л., 1974. — 248 с.
5. Визуальный словарь. Дюковы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: // <http://cult.vslovar.org.ru/2137.html>. — Загл. с экрана.
6. Галанина Ю. Л. Д. Блок в гастрольной поездке труппы В. Е. Мейерхольда (1908) / Ю. Галанина // Вопросы театра / Prosaenium. 3–4. — М.: Государственный институт искусствознания, 2008. — С. 220–239.
7. Галонська О. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ століття / Галонська Оксана Ігорівна. — Харків: ХДАК, 2010. — 200 с.
8. Марджанишвили К. А. Воспоминания / К. А. Марджанишвили // Константин Александрович Марджанишвили: Воспоминания, статьи и доклады. Статьи о Марджанишвили. — Т. 1. — Тбилиси, 1958. — С. 8–68.
9. Мгебров А. А. Жизнь в театре: в 2 т. / А. А. Мгебров. — М.; Л.: Academia, 1932. — Т. 2. — 512 с., 155 с.
10. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918 / сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 527 с.
11. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. Ч. 1. (1891–1917) / В. Э. Мейерхольд; ком. А. В. Февральского. — М.: Искусство, 1968. — 350 с.
12. Мельников Ф. Театр и музыка. Малый театр / Ф. М. // Южный край. — 1908. — 20 апр. (3 мая).
13. Мельников Ф. Театр и музыка. Малый театр / Ф. М. // Южный край. — 1908. — 23 апр. (6 мая).
14. Н-н. Малый театр / Н-н. // Утро. — 1908. — 22 апр. (5 мая).
15. Н. А. Театр и музыка. Малый театр / Н. А. // Южный край. — 1908. — 22 апр. (5 мая).

16. Подгорный В. А. Творческий путь / В. А. Подгорный // Творчество в театре. — Харьков, 1937.
17. Полякова Ю. Харківський сезон Костянтина Марджанова (1906–1907) / Ю. Полякова // Вісн. Харк. нац. ун-ту. — 2009. — № 871. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки. — Вип. 12. — С. 83–93.
18. Рудницький К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницький. — М.: Наука, 1969. — 527 с.
19. Театр и музыка // Южный край. — 1908. — 19 апр. (2 мая).

#### References

1. [Anons] // Yuzhnyy kray. — 1908. — 18 apr. (1 maya)
2. Ashkenazi V. A. «Pobeda smerti». Tragediya F. Sologuba / Vlad. Azov // Rech. — 1907. — 8 noyab. // O Fedore Sologube. Kritika. stati i zametki / Sost. A. Chebotarevskoy. — SPb.: Shipovnik. 1911. — 356 s.
3. Benois A. Dnevnik khudozhnika / Aleksandr Benois // Moskovskiy ezhenedelnik. — M.. 1907. — №48 // Meyerhold v russkoy teatralnoy kritike: 1920 — 1938 / sost. i komment. T. V. Laninoy. — M.: Artist. Rezhisser. Teatr. 2000. — S. 167–169.
4. Verigina V. P. Vospominaniya / V. P. Verigina. — L. 1974. — 248 s.
5. Vizualnyy slovarik. Dyukovy [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: // <http://cult.vslovar.org.ru/2137.html>. — Zagl. s ekrana.
6. Galanina Yu. L. D. Blok v gastrolnoy poyezdke truppy V. E. Meyerholda (1908) / Yu. Galanina // Voprosy teatra / Prosaenium. 3-4. — M.: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya. 2008. — S. 220–239.
7. Halonska O. Teatry malykh form u kulturnomu konteksti Kharkova pershoi tretyny XX stolittya / Halonska Oksana Ihorivna. — Kharkiv : KhDAK. 2010. — 200 s.
8. Mardzhanishvili K. A. Vospominaniya / K. A. Mardzhanishvili // Konstantin Aleksandrovich Mardzhanishvili: Vospominaniya, stati i doklady. Stati o Mardzhanishvili. — T. 1. — Tbilisi. 1958. — S. 8–68.
9. Mgebrov A. A. Zhizn v teatre. V 2 t. / A.A. Mgebrov. — M.; L.: Academia. 1932. T. 2. — 512 s. 155 s.
10. Meyerhold v russkoy teatralnoy kritike: 1898 — 1918 / sost. i komment. N. V. Pesochinskogo. E. A. Kukhty. N. A. Tarshis. — M.: Artist. Rezhisser. Teatr. 1997. — 527 s.
11. Meyerhold V. E. Stati, pisma, rechi, besedy V 2 ch. Ch. 1. (1891 — 1917) / V. E. Meyerhold; kom. A. V. Fevral'skogo. — M.: Iskusstvo. 1968. — 350 s.
12. Melnikov F. Teatr i muzyka. Malyy teatr / F. M. // Yuzhnyy kray. — 1908. — 20 apr. (3 maya).
13. Melnikov F. Teatr i muzyka. Malyy teatr / F. M. // Yuzhnyy kray. — 1908. — 23 apr. (6 maya).
14. N-n. Malyy teatr / N-n. // Utro. — 1908. — 22 apr. (5 maya)
15. N. A. Teatr i muzyka. Malyy teatr / N. A. // Yuzhnyy kray. — 1908. — 22 apr. (5 maya)

16. Podgornyy V. A. Tvorcheskiy put / V. A. Podgornyy // Tvorchestvo v teatre. — Kharkov. 1937.
17. Poliakova Yu. Kharkivskiy sezon Kostiantyna Mardzhanova (1906–1907) / Yu. Poliakova // Visn. Khark. nats. un-tu. — 2009. — № 871: Seriya: Istoriia Ukrainy. Ukrainoznavstvo: istorychni ta filosofski nauky. — Vyp. 12. — S. 83–93.
18. Rudnitskiy K. L. Rezhisser Meyerhold / K. L. Rudnitskiy. — M. : Nauka. 1969. — 527 s.
19. Teatr i muzyka // Yuzhnyy kray. — 1908. — 19 apr. (2 maya)

■ UDC 792.2.091.8(477.54-25) "1908" Мейерхольд

**Pashkevich A. E.**, Post-Graduate Student, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

**PERFORMANCES OF V. MEYERHOLD'S REPERTORY THEATRE IN 1908 AS A NEW AESTHETIC EXPERIENCE OF KHARKIV AUDIENCE**

**The aim of this paper** to study the tour performances of V. Meyerhold and his repertory theatre in Kharkiv in 1908, identify the features of this tour by analyzing the local press and the reviews of critics, examine the cultural situation in the city.

**Research methodology.** The author proves that V. Meyerhold's performances in Kharkiv have not yet been studied because most of the academic publications about the director have no reference to the Kharkiv newspapers. The attitude of the critics and audience to Meyerhold's performances is unclear.

**Results.** The critics took the performances in the style of "the new drama" cautiously, the reviewers tended rather to criticism, however, not very strict. Not all viewers took Meyerhold's performances willingly, the theatre halls were full not always. Finally, the tour in 1908 made the theatrical environment of the city more diverse, the director had both supporters and opponents.

**Novelty.** The author has made an attempt to examine and analyze the tour performances of V. Meyerhold and his repertory theatre in Kharkiv in 1908. Scientific circulation includes the reviews of Kharkiv theatre critics, which have not yet been published.

**The practical significance.** The information contained in this paper may be particularly useful for the researchers of Kharkiv culture as well as V. Meyerhold's performances. This paper can be used by the lecturers and students of the institutions of higher education.

**Keywords:** V. Meyerhold' tour performances, Kharkiv theatres, the art of Kharkiv, Kharkiv is a cultural centre.

*Надійшла до редколегії 25.04.2017 р.*

## РОЗДІЛ 3

### ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

#### PART 3

### THEORY AND HISTORY OF ARTS

## ■ УДК [7.05:004.5]

**О. В. Вакуленко**, викладач, Черкаський державний бізнес-коледж, аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків

### КОЛІРНІ ТРЕНДИ В СУЧАСНОМУ ВЕБ-ДИЗАЙНІ

Досліджено джерела, на основі яких виявлено останні тенденції та тренди в кольорі у веб-дизайні, вивчено вплив кольорових схем. Обговорено значення різних колірних схем, класифіковано їх за групами й наведено приклади використання цих кольорів у сучасних веб-сайтах. Проаналізовано, як відтінок, насиченість, тони впливають на сприймання користувачами кольорів у віртуальному середовищі інтернету. Надано рекомендації щодо створення ефективних колірних палітр, які можуть використовуватися в сучасних веб-сайтах. Після визначення основного кольору рекомендується відповідна колірна палітра для гармонійного поєднання.

**Ключові слова:** колір, кольорова схема, колірний тренд, колірна палітра, кольорознавство.

**О. В. Вакуленко**, преподаватель, Черкасский государственный бизнес-коледж, аспирант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г. Харьков

### ЦВЕТОВЫЕ ТРЕНДЫ В СОВРЕМЕННОМ ВЕБ-ДИЗАЙНЕ

Исследованы источники, на основе которых выявлены последние тенденции и тренды в цвете в веб-дизайне, изучено влияние цветовых схем в веб-дизайне. Обсуждено значение различных цветовых схем, классифицировано по группам, приведены примеры использования этих цветов. Проанализировано, как оттенок, насыщенность, тона влияют на восприятие цвета в виртуальной среде интернета. Даются рекомендации по созданию эффективных цветовых палитр, которые могут использоваться в современных веб-сайтах. После определения основного цвета рекомендуется соответствующая цветовая палитра для гармоничного сочетания.

**Ключевые слова:** цвет, цветовая схема, цветовой тренд, цветовая палитра, цветоведение.

**O. V. Vakulenko**, teacher, Cherkasy State Business College, Cherkasy, postgraduate, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

### COLOUR TRENDS IN MODERN WEB DESIGN

The article analyses the sources on the basis of which the latest trends in colour of web design have been revealed, the influence of colour schemes in web design has been studied. The author discusses the importance of different colour schemes, classifies their groups, and gives examples of the use of these colours. The author analyzes the

way tincture, saturation, tones affect the perception of colour palette in the virtual environment of the Internet. Recommendations are given for creating effective colour palettes that can be used in modern websites. After identifying the main colour, the appropriate colour palette is recommended for a harmonious combination.

**Постановка проблеми.** У дизайні веб-сайтів існують тенденції, що змінюються в результаті впливу трендів. Останніми роками, починаючи з 2000 р., веб-дизайн розвивається й еволюціонує надзвичайно стрімко, тому й колірні тренди змінюються швидко. Їх дослідження є актуальним, оскільки репліки від моди та дизайну інтер'єру найсильніше впливають на вибір кольорової схеми у веб-дизайні й на колірні тенденції загалом. Колірна гама є індивідуальною для кожного сайту. Як спосіб приваблення користувачів, дизайнери іноді використовують різкі контрасти кольорів, які ґрунтуються на сучасних тенденціях у дизайні. Це дослідження надає розуміння, як сприймається візуальне оформлення сторінок сайту багатьма користувачами, як впливає на зовнішнє сприйняття.

Розвідка є частиною держбюджетної теми «Феномен цифрового мистецтва в художньо-комунікативному просторі посткласичної культури». Матеріали статті можна використовувати для подальших досліджень веб-дизайну, а також під час лекційних занять з веб-дизайну для студентів дизайнерських спеціальностей.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У дослідженні використано одну з найважливіших праць із кольорознавства — відомого французького вченого Ж. Агостона «Теорія кольору та її застосування в мистецтві і дизайні», у якій подані кольорові характеристики світла, методи визначення кольору та основні кольорові системи [1]. Особливий інтерес з точки зору дослідження проблеми становить праця одного із засновників Баухауза І. Іттена. Він створив свою теорію, об'єднавши в ній знайдені раніше закономірності, модернізувавши інструмент колірного кола — розширив уявлення про функції додаткових кольорів і колірних контрастів [2]. На основі багатолітніх досліджень сприйняття кольору й форми відомого російського дослідника-експериментатора у сфері психофізіології сприйняття мистецтва М. В. Матюшина виявлено кольорову систему, на основі якої проаналізовано останні тренди у веб-дизайні [3]. Розділи з психології кольору та прогнозування вибору кольорової гама знаходимо в розвідці відомих дизайнерів Тіни Саттон та Брайд Вілен [4]. Спільна праця Сіна Адамса, Террі Лі Стоуна й Тіни Моріюки виявила, що колір — це елемент, який максимально близький людині та визначає ідентифікацію об'єкта

аудиторією [6]. Л. А. Сухорукова, кандидат мистецтвознавства, зауважує, що будь-який предмет дизайну має характеристики (колір, ритм, пластика тощо), що є інструментами для різних емоцій та образів, які визначають світосприйняття людини [5].

У статті колективу сайта Awwwards та UXPin наведено візуальні приклади кольорових схем і палітр сучасних трендів веб-дизайну [7, 8].

**Мета статті** — проаналізувати стан наукової літератури та прикладних досліджень, які стосуються сучасних кольорних трендів; на основі даних досліджень виокремити й класифікувати окремі кольорні схеми веб-сайтів для кращого розуміння їх впливу на увагу користувача в інтернет-середовищі та методи побудови ієрархічної структури веб-сторінок за допомогою кольору.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вибір кольірної гами для проектування сторінок веб-сайта — надзвичайно важливий крок під час розробки дизайну сайта. Подальший успіх ресурсу багато в чому залежить від того, наскільки правильно підібрана палітра та наскільки добре вона поєднується з контекстом. Колірна гама є індивідуальною для кожного сайта. Як спосіб приваблення користувачів на сайт дизайнери використовують різкі зміни кольорів, що ґрунтуються на сучасних тенденціях у дизайні. Веб-сайт є складовою візуальної комунікації, особливістю якої є те, що наш зір надає нам найбільший обсяг інформації, а в масовому виробництві передача повідомлення за допомогою зорових, візуальних засобів є дуже ефективною [5, с. 130]. Одним із цих засобів є колір.

Червоний, оранжевий, рожевий та яскраво-зелений, синій і фіолетовий переважно використовуються під час дизайну веб-проектів для різних галузей промисловості. Дизайнери вибирають яскраві кольори, які були майже табу кілька років тому, навіть порушують кольорні варіанти в сайті, що диктуються брендингом компанії. У результаті отримується яскравий і енергійний колір, який забезпечує емоційну складову для проектування та візуально підкреслює на екрані текст і графіку. Ця тенденція є досить універсальною, оскільки практично будь-який розробник може використовувати яскравий колір.

Колір використовують дизайнери у фізичному та цифровому світах. Мета всієї конструкції сайта — взаємодія з користувачем. Колірні тенденції в реальному світі та цифрових проектах пов'язані: поки колір є популярною тенденцією загалом, він існуватиме протягом усього періоду роботи веб-сайта.

Дві великі події ознаменували поширення яскравих кольорів у дизайні веб-інтерфейсу — поява дисплеїв з високою роздільною

здатністю та популярністю плаского дизайну. Водночас плаский дизайн, імовірно, відіграв головну роль у розширенні використання яскравого кольору, технологія зробила багату палітру відтінків можливою для використання. Плаский дизайн сайта не обмежується тільки чистими кольорами, також у великій кількості наявні відтінки.

Завдяки збільшенню розподільної здатності пікселів на дюйм на екранах цифрове розмаїття кольорів значно розширилося, і зросли можливості задовольнити потреби користувачів естетикою дизайну. Монітори різного розміру, від настільних дисплеїв до iPhone, можуть надати всі варіанти кольору, які дизайнери сьогодні використовують.

Дизайнери намагаються використовувати веб-безпечні кольори (їх 216). Тому концепція веб-безпечних кольорів виявилася неідеальною після того, як представники концерну W3Schools провели опитування користувачів у 2014 р. і виявили, що більше 98% з-поміж них мали пристрої, здатні відображати мільйони кольорів. Це спричинило відхід технології в минуле, яка гальмувала розвиток кольорних тенденцій. У цей же час Retina-дисплеї та інші пристрої високої чіткості набули популярності, як і пласка конструкція (тенденція, що нині існує і успішно розвивається). Остання прийнята не для всіх сайтів, багатий вибір кольору й емоцій користувачі відчують у процесі взаємодії з відтінками у пласкій конструкції, що було основною метою дизайнерів, і можна вважати — вона успішно досягнута.

Кольори плаского дизайну розвивалися й пом'якшувалися, а також адаптувалися до різних інших проектів. Ці яскраві, насичені, глибокі відтінки часто можна спостерігати в кольорних палітрах, що містять 2:59 кольору (які безпосередніше, ніж експансивні палітри, пов'язані з пласкою конструкцією), щоб створити сильний акцент, протиставляючи елемент або центральну точку.

У дослідженні простежено та проаналізовано останні тенденції веб-дизайну на таких ресурсах, як AWWWARDS, TheFwa, Dribbble та ін. Виявлено 10 трендових кольорових схем сучасних сайтів, які розподілено на три основні групи, а саме: монохроматична, багатокольорна та група сайтів із використанням градієнтів.

Перша група монохроматичних схем:

1. Однокольорні хроматичні схеми. У таких схемах використовують один хроматичний колір, який поєднується з іншими мінімалістичними елементами сайта, такими як білий шрифт і білі кнопки. Фон взаємодіє з головним об'єктом (Рис. 1).



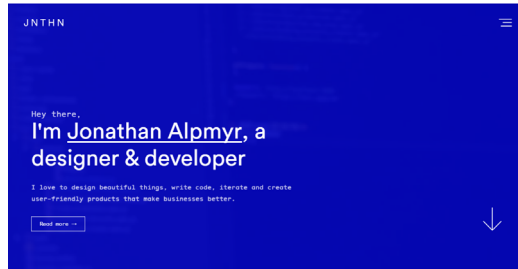


Рис. 1. Сайт із використанням одноколірних схем <https://www.jnthn.se/>.

2. Одноколірні ахроматичні схеми. Використовуються білі, чорні, сірі кольори. Основним кольором може бути чорний або сірий колір і його відтінки, що поєднуються з білим (Рис. 2).

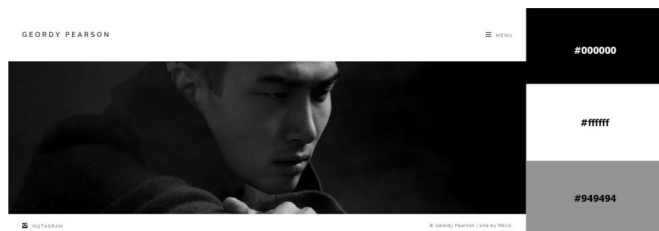


Рис. 2. Приклад використання одноколірної ахроматичної схеми на сайті <http://geordypearson.com/>.

Друга група багатоколірних схем:

3. Ахроматична схема з контрастом окремих елементів. Використовуються білі, чорні, сірі кольори та в незначній кількості яскравий хроматичний колір, наприклад, червоний. Сайт виглядатиме графічним, стильним з різким контрастом (Рис. 3, 4).

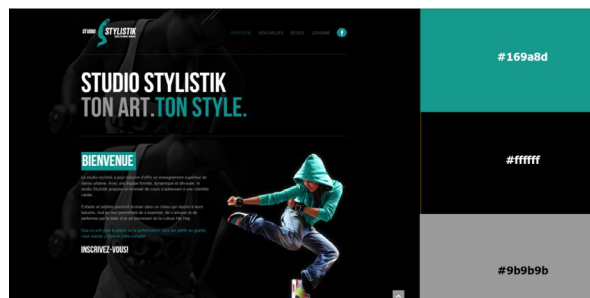


Рис. 3. Приклад використання ахроматичної схеми з контрастом окремих елементів на сайті <http://www.studiostylistik.ca/>.



Рис. 4. Приклад використання ахроматичної схеми з контрастом окремих елементів на сайті <http://www.heartkids.co.nz>.

4. Нейтральна схема. Використовується гама, що була приглушена або нейтралізована додаванням, доповненням чорного кольору. Приглушені, скромні тони, такі як кремові й сірі, утворюють спокійне тло для сучасного веб-сайта. У нейтральній схемі на перший план поміщаються зображення та фотографії, що допомагає концентрувати увагу користувача на головному (Рис. 5).

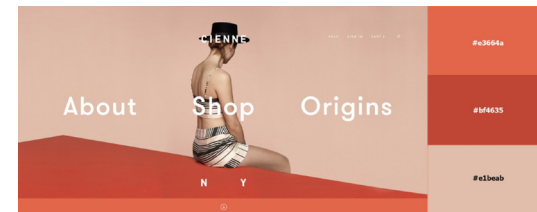


Рис. 5. Приклад використання нейтральної схеми на сайті <http://www.cienneny.com>.

5. Аналогова схема. Використовується будь-яка із послідовних гам, будь-які її тони та відтінки. В аналоговій колірній схемі використовуються два кольори, розташовані поруч. Зазвичай один колір — домінуючий, водночас інші — допоміжні. Аналогова колірна схема подібна до монохроматичної, але пропонує більше нюансів (Рис. 6).

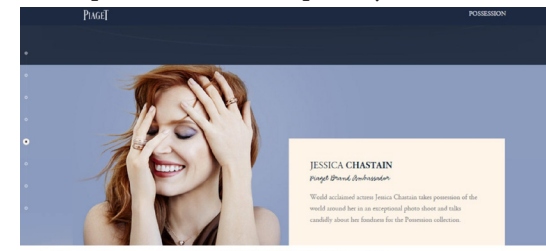


Рис. 6. Приклад використання аналогової схеми на сайті <http://www.piaget.com>.

6. Контрастна схема. Поєднання контрастних кольорів створює своєрідну вібрацію, живий драматичний ефект. Яскравими та насиченими виглядають королівський червоний і синій на сайті Fivefootsix, «розбавлені» білими елементами, щоб композиція веб-сторінки не була занадто яскравою (Рис. 7).



Рис. 7. Приклад використання контрастної схеми на сайті <http://www.fivefootsix.co.uk>.

7. Схема із додаткових кольорів. Застосовуються діаметрально протилежні кольори спектра. Використання додаткових кольорів створює високу контрастність у проєктах, особливо коли для кожного застосовується чистий відтінок (Рис. 8).

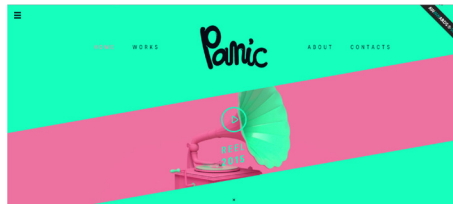


Рис. 8. Приклад використання схеми із додаткових кольорів на сайті <http://www.panic.lven>.

8. Роздільно-додаткова схема кольорів. Складається з однієї гами та двох гам з обох сторін її доповнення. У ній наявні гармонійні колірні поєднання і приємні для ока контрасти.



Рис. 9. Приклад використання схеми із додаткових кольорів на сайті <http://www.sprojectschoolkrant.nl>.

9. Третична тріадна кольорова схема. Третичною тріадою слугує одна з двох комбінацій: червоно-помаранчева, жовто-зелена та синьо-фіолетова або синьо-зелена, жовто-помаранчева й червоно-фіолетова; у спектрі всі вони рівновіддалені. Тріадні колірні схеми створюють відчуття рівності та безпеки через використання різних відтінків.

Третя група — з використанням градієнтів.

Створюється дедалі більше сайтів, де градієнт є одним із головних елементів дизайну. Деякі із цих сайтів виглядають респектабельно, використовуючи градієнт як фонове зображення. Градієнти набувають поширення у веб-дизайні, але не зовсім у тому вигляді, у якому вони були представлені за часів панування Веб 2.0. Вони витонченіші, прекрасно поєднуються з елементами плоского й матеріального дизайну, а також із векторними ілюстраціями. У деяких сайтах можна спостерігати накладання градієнта поверх фотографії, що робить її ефектнішою. Не має значення, яким буде градієнт (лінійним або радіальним), оскільки плавні колірні переходи дозволяють використовувати різні відтінки та їх комбінації для того, щоб привернути увагу користувача (Рис. 10).

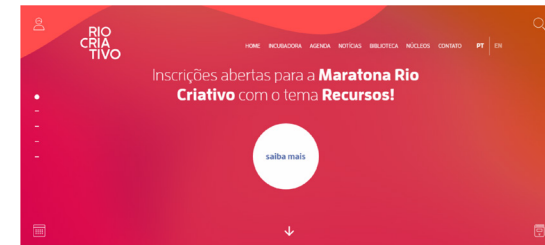


Рис. 10. Застосування градієнта як фону на прикладі сайта <http://riocriativo.com/>.

Яскраві кольорові тенденції 2015–2017 рр. відрізняються їхньою здатністю до балансування між задоволенням і професіоналізмом.

Бренди нині використовують кольори стратегічним чином: не відмовляючись від своєї індивідуальності, просто створюють модний сайт, тому що дизайнери використовують сучасні кольорові тренди спільно з існуючими елементами.

**Висновки.** Отже, на формування колірних трендів впливають стилі графічного дизайну минулого століття, такі як мінімалізм та Міжнародний типографічний стиль, оскільки мають спільні ознаки. Спостерігається розділення кольорових схем на спокійніші й обмеженіші в кількості кольорів гами та ті, які містять багатий спектр кольорів і мають яскраве емоційне забарвлення. Колірна схема повинна відповідати призначенню сайта, щоб він був гармонійним.

Під час дослідження сучасних веб-сайтів 2014–2017 рр. виявлено 10 колірних трендів і розподілено їх на 3 групи кольорових схем: монохроматична, багатоколірна та група сайтів з використанням градієнтів. А це означає, що сучасні колірні тренди значно еволюціонували за останні роки. Вони стали гармонійними та мають велику кількість відтінків у колірній палітрі. Дедалі рідше використовуються яскраві та контрастні палітри. Замість чистих кольорів застосовуються складніші, приглушеніші кольори та градієнти з плавними переходами.

Перспективи подальших досліджень. Перспективним для подальших розвідок є дослідження еволюції і появи трендів кольорових схем, їх впливу на користувача.

#### Список використаних джерел

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне: Пер. с англ. / Ж. Агостон. — М. : Мир, 1982. — 184 с.
2. Иттен Иоханнес. Искусство цвета / Иоханнес Иттен. — М. : Издатель Д. Аронов, 2000. — 95 с.
3. Матюшин М. В. Справочник по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. / М. В. Матюшин. — М. : Издатель Д. Аронов, 2007. — 72 с.
4. Саттон Тина. Гармония цвета: Полное руководство по созданию цветовых комбинаций / Т. Саттон, Б. Вилен. — М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство «АСТ», 2004. — 215 с.
5. Сухорукова Л. А. Дизайн візуальних комунікацій: основні поняття та особливості / Л. А. Сухорукова // Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти України : зб. матеріалів міжнар. наук.-метод. конф. проф.-викл. складу і молодих учених в рамках V міжнар. форуму «Дизайн-освіта 2009», 27–29 квіт. 2009 р., м. Харків / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2009. — Ч. 1. — С. 128–131.
6. Терри Ли Стоун, Син Адамс, Норин Мориока. Дизайн цвета. Практикум: Практическое руководство по применению цвета в графическом дизайне / Терри Ли Стоун, Син Адамс, Норин Мориока. — М. : Издательский дом РИП-холдинг, 2006. — 240 с.
7. Trendy Web Color Palettes and Material Design Color Schemes & Tools. By awwards-team [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.awwwards.com/trendy-web-color-palettes-and-material-design-color-schemes-tools.html>. — Назва з екрана.
8. Web Design Book of Trends 2015-2016: 2015 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://studio.uxpin.com/ebooks/web-ui-design-trends-2015-2016/>. — Назва з екрана.

#### References

1. Agoston G. Teoriya tsveta i eye primeneniye v iskusstve i dizayne: Per. s angl. / G. Agoston. — M. : Mir, 1982. — 184 s.

2. Itten Johannes. Iskusstvo tsveta / Johannes Itten. — M. : Izdatel D. Aronov, 2000. — 95 s.
3. Matyushin M. V. Spravochnik po tsvetu. Zakonomernost izmenyayemosti tsvetovoykh sochetaniy. / M. V. Matyushin. — M. : Izdatel D. Aronov, 2007. — 72 s.
4. Sutton Tina. Garmoniya tsveta: Polnoye rukovodstvo po sozdaniyu tsvetovoykh kombinatsiy / Tina Sutton, Bride M. Whelan. — M. : ООО «Izdatelstvo Astrel»: ООО «Izdatelstvo «AST», 2004. — 215 s.
5. Sukhorukova L. A. Dyzaain vizualnykh komunikatsii: osnovni poniattia ta osoblyvosti / L. A. Sukhorukova // Dyzaain-osvita 2009: suchasna kontseptsiiia dyzaain-osvity Ukrainy: zb. materialiv mizhnar. nauk.-metod. konf. prof.-vykl. skladu i molodykh uchenykh v ramkakh V mizhnar. forumu «Dyzain-osvita 2009», 27– 29 kvit. 2009 r., m. Kharkiv / Kharkiv. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. — Kharkiv, 2009. — Ch. 1. — S. 128–131.
6. Terry Lee Stone, Sean Adams, Noreen Morioka. Dizayn tsveta. Praktikum: Prakticheskoye rukovodstvo po primeneniyu tsveta v graficheskoye dizayne / Terry Lee Stone, Sean Adams, Noreen Morioka. — M. : Izdatelskiy dom RIP-kholding, 2006. — 240 s.
7. Trendy Web Color Palettes and Material Design Color Schemes & Tools. By awwards-team. — Rezhym dostupu : <http://www.awwwards.com/trendy-web-color-palettes-and-material-design-color-schemes-tools.html>
8. Web Design Book of Trends 2015-2016: [Електронний ресурс]. 2015. — Rezhym dostupu : <http://studio.uxpin.com/ebooks/web-ui-design-trends-2015-2016/>.

#### ■ UDC [7.05:004.5]

**Vakulenko O. V.**, Cherkasy State Business College, teacher, postgraduate of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv  
[vakulenkoo@ukr.net](mailto:vakulenkoo@ukr.net)  
[orcid.org/0000-0002-2036-1976](http://orcid.org/0000-0002-2036-1976)

#### COLOUR TRENDS IN MODERN WEB DESIGN

**The aim of the article** is to analyze the research literature and apply the studies related to current colour trends. The author identifies and classifies certain website colour schemes to understand better their impact on the user's attention in the Internet environment, and find the methods for hierarchical structure of web sites with the help of colour.

**Research methodology.** The study is based on the methods of classification. They were used to identify the specific type of colour patterns and their combining into the group.

**Results.** There are tendencies in web design that are changed under the appearance of the new trends. In the recent years, since 2000, Web Design has been developing and intergrading very rapidly, that's why the colour trends are changing very quickly.

Web design is perceived as a visual design pages by the numerous users. But in reality it is a work on the optimal structure, usability, the most convenient location of content and colour of internal space. The choice of colour palette for web design is an important moment in the creation of the site design. The success of the site is connected with the properly selected palette and how well it fits with the context. The article examines and analyzes the latest trends in web design. The author has found 9 colour schemes trends of the modern sites, they are the following:

1. Monochrome chromatic schemes.
2. Monochrome achromatic scheme.
3. Achromatic scheme with contrast of the separate elements.
4. Neutral scheme.
5. Analogue scheme.
6. Contrast scheme.
7. Scheme of complementary colours.
8. Separate-and-additional colour scheme.
9. Tertiary triadic colour scheme.

**Novelty.** The main aspects of the colour trends in modern web design have been specified. The article analyses the sources on the basis of which the latest trends in colour of web design have been revealed, the influence of colour schemes in web design has been studied.

**The practical significance.** Recommendations are given for creating effective colour palettes that can be used in modern websites. After identifying the main colour, the appropriate colour palette is recommended for a harmonious combination.

**Keywords:** colour, colour scheme, colour trend, colour palette, colour science.

*Надійшла до редколегії 02.04.2017 р.*

## ■ УДК 78.082.1(091)(477)

**О. Г. Рощенко**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної та творчо-виконавської роботи, Харківська державна академія культури, м. Харків

### УКРАЇНЬСЬКА СИМФОНІЯ ПАМ'ЯТІ МУЧЕНИКІВ БАБИНОГО ЯРУ: ДОЛЯ АВТОРА ТА ЙОГО ТВОРУ

Досліджено долю I Симфонії Д. Л. Клебанова «Пам'яті мучеників Бабиного Яру» (1945) — першого в історії музики меморіалу, присвяченого трагедії 1941 р. Зазначено, що від присвяти Симфонія успадкувала мученицьку долю, а її автора засудив радянський режим за «викривлене» висвітлення трагедії Бабиного Яру. Виявлено паралелі між I Симфонією українського композитора і XII Симфонією Д. Шостаковича, що присвячені спільній темі. Розкрито значення I Симфонії Клебанова в історії української музики. Поєднавши традиції героїко-трагічного й лірико-епічного типів симфонізму, композитор підвищив Симфонію пам'яті мучеників Бабиного Яру до рівня загальнолюдського — шекспірівського — осмислення.

**Ключові слова:** симфонія-меморіал, героїко-трагічний і лірико-епічний типи симфонізму, авторський монолог, тема плачу, відродження.

**Е. Г. Рощенко**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научно-педагогической и творческо-исполнительской работе, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### УКРАИНСКАЯ СИМФОНИЯ ПАМЯТИ МУЧЕНИКОВ БАБЬЕГО ЯРА: СУДЬБА АВТОРА И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Исследована судьба I Симфонии Д. Л. Клебанова «Памяти мучеников Бабьего Яра» (1945) — первого в истории музыки мемориала, посвященного трагедии 1941 г. Отмечено, что от посвящения Симфония унаследовала мученическую судьбу, а ее автор был осужден за «неверное» освещение трагедии Бабьего Яра. Выявлены параллели между I Симфонией украинского композитора и XIII Симфонией Д. Шостаковича, которые посвящены общей теме. Раскрыто значение I Симфонии Клебанова в истории украинской музыки. Объединив традиции героико-трагического и лирико-эпического типов симфонизма, композитор поднял Симфонию памяти мучеников Бабьего Яра до уровня общечеловеческого — шекспировского — осмысления трагедии.

**Ключевые слова:** симфония-мемориал, героико-трагический и лирико-эпический типы симфонизма, авторский монолог, тема плача, возрождение.



**O. H. Roshchenko**, Doctor of Art Criticism, Professor, Vice Rector for the Academic and Creative and Performance Affairs of KhSAC

### UKRAINIAN SYMPHONY IN MEMORY OF THE MARTYRS OF BABI YAR: THE DESTINY OF THE AUTHOR AND HIS WORK

The study is concerned with the destiny of D. Klebanov's 1st Symphony "In Memory of the Martyrs of Babi Yar" (1945) — the first memorial in the music history dedicated to the tragedy of 1941. From its dedication the Symphony inherited the martyr's fate; its author was condemned by the Soviet regime for the "false" coverage of the tragedy. The author establishes the parallels between the works of the Ukrainian composer and Shostakovich's 13th Symphony, devoted to the shared theme. The paper reveals the meaning of D. Klebanov's "repressed" Symphony in the history of Ukrainian music. Combining the traditions of heroic and tragic and lyrical and epic symphonic style types, the composer raised the Symphony in memory of the martyrs of Babi Yar to the level common to all mankind — Shakespearian insight of the tragedy.

**Keywords:** Memorial Symphony, heroic and tragic and lyrical and epic symphonic style types, author's monologue, the theme of cry, revival.

**Постановка проблеми.** Відповідно до закону мистецтва, кожен видатний твір має власну долю. Так було і з I Симфонією Дмитра Клебанова. Створена 1945 р., вона стала першим в історії музики меморіалом, присвяченим трагедії Бабиного Яру. На титулі авторського рукопису Симфонії, що зберігається в бібліотеці Харківського відділення Національної Спілки композиторів України, чорніє надпис — «Пам'яті мучеників Бабиного Яру присвячую», який лаконічно передає і гранично конкретизує композиторський задум Симфонії-трагедії. Важливість Симфонії для її автора засвідчує той факт, що композитор «небезпечно» присвяту не прибрав навіть у часи гонінь, зазнавши мучеництва разом зі своїм твором. Від присвяти Симфонія успадкувала період заборон тривалістю в 70 років. Із проблемами Шостаковича, Прокоф'єва й Лятошинського стикався й Дмитро Клебанов, котрий насмілився сповістити про трагедію, істинну сутність якої партійне керівництво «найщасливішої країни» приховувало.

Відтак, мета статті — дослідити I Симфонію Д. Клебанова, присвячену трагедії Бабиного Яру.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Незважаючи на те, що музичний монумент Д. Клебанова з'явився після появи офіційного документа про вшанування трагедії — Постанови Ради народних комісарів УРСР № 378 «Про споруду монументального пам'ятника на місці Бабиного Яру». Симфонію було заборонено, як свідчить Ірма Фрумїна, 1946 р., одразу після генеральної репетиції: інтонаційний зміст твору, оснований на єврейському мелосі, суперечив «тій офіційній версії,

згідно з якою в Бабиному Ярі загинули не євреї, а просто люди» [2]. А 20 квітня 1948 р., на Першому всесоюзному з'їзді композиторів, Симфонія зазнала нищівної офіційної критики. Андрій Штогаренко — заступник голови правління Спілки композиторів України — указав на «значні недоліки» Симфонії, у якій «спотворено трагедію Бабиного Яру як пасивне сприйняття смерті», викривлено «історичну правду про радянських людей, котрі вмирали, як борці, за справу свободи й незалежності свого народу». Генія української музики, котрому судилося стати засновником нової композиторської школи, у класі якого досягли майстерності відомі композитори сучасності — Б. Яровинський, В. Бібік, Б. Буєвський, М. Кармінський, В. Губаренко, В. Золотухін — позбавили посади голови ХВСКУ.

Незважаючи на всі негаразди, які спіткали автора Симфонії, Дмитро Клебанов присвяту з твору «не зірвав» (на кшталт того, як у ті часи зривалися нагороди з мундирів колишніх героїв, оголошених «ворогами народу»), викликавши на засіданнях Спілки композиторів у 1948 р. осуд. Його твір, навіяний трагедією Другої світової війни, мав право на виконання та схвальну критику в пресі.

На сорок років вилучено з офіційних документів (зокрема й тих, що належать самому Дмитру Львовичу, як свідчать архіви ХВНСКУ) присвяту Симфонії: згадка назви визнаного хибним твору не мала міститися у звітах й оглядах про радянську музику. Лише через сорок п'ять років (1990), коли композитора не було серед живих (помер 1987 р.), відбулася прем'єра I-ї Симфонії Д. Клебанова. Але відродження Симфонії, яке схвалювала Олена Зінкевич у статті 1990 р. [2], коли симфонічний оркестр Національної філармонії України під керівництвом Ігоря Блажкова виконав I-у Симфонію Клебанова, на жаль, не відбулося. Крім того, відтоді проблеми із Симфонією тривали: унаслідок руйнування будівлі Національної філармонії України наприкінці 1980 — на початку 1990-х рр., за свідченням її художнього керівника — народного артиста України В. А. Лукашева, найбільше постраждав перший поверх, де розміщувалася бібліотека. Це призвело до втрати багатьох безцінних партитур, серед яких — I Симфонія Д. Клебанова разом із голосами. Ця культурна катастрофа стала для Симфонії своєрідним Бабиным Яром, трагедії якого вона присвячена: виникла загроза, що проголошений у ній *De profundis*, не почути ніколи.

Авторський примірник партитури Симфонії зберігся в бібліотеці ХВНСКУ попри те, що саме в залі Харківської спілки 1948 р. відбулося врочисте, показове «побиття» композитора і його твору.

Не відбулося відродження Симфонії й через п'ятдесят років після горезвісної Постанови, коли в грудні 1998 р. музикознавці О. Костюк,

М. Загайкевич, А Терещенко [5], М. Копиця [4] згадували цей твір, поруч з іншими зразками української музики із трагічною долею.

Наприкінці статті до 95-річчя Дмитра Львовича І. Л. Золотовицька (на той час — професор Тель-Авівського університету) пригадує: «Під час однієї з наших зустрічей, уже незадовго до його відходу з життя, він сказав мені, що йому захотілося повернутися до Першої симфонії, щось у ній переробити, підправити. <...> Може бути, його страждання, хворе серце щось підказувало йому і він передчував, передбачував, вірив, що настануть нові часи, що все, що було пройдено і пережито, було не даремно?» [3]. Але більше десяти років минуло після статті, майже двадцять — після того передсмертного пророчого передчуття, сімдесят — як написано Симфонію «пам'яті мучеників Бабиного Яру», сто — від дня народження її автора (2012), 2017 р. відбудеться його 105 річниця, а очікувані ним «нові часи» й досі не настали.

Значення І Симфонії Дмитра Клебанова не обмежується лише історичною роллю в історії української (світової) музики. Художнє значення твору полягає в тому, що трагедійну тему вирішено на шекспірівському рівні, інтонаційну драматургію характеризує суворая краса страждання того масштабу, що вирізняє найзначніші твори світової музики. Поєднавши традиції героїко-трагічного й лірико-епічного типів європейського симфонізму, Дмитро Клебанов надав Симфонії пам'яті мучеників Бабиного Яру загальнолюдського осмислення. Геній Клебанова-симфоніста розкрився із властивою йому трагічною силою.

Симфонічному вислову Д. Л. Клебанова притаманні оповідальність, поемний монологізм. Твір пронизують теми авторських монологів. Основані на принципі суворого відсторонення від трагічної події, теми авторських монологів засвідчують, що Д. Л. Клебанов мав духовні сили піднятися над симфонічною дією, охоплюючи внутрішнім зором усю нескінченність властивого їй змісту з метою об'єктивності й узагальнення. Подолання емоційного заради втілення об'єктивного, що долає межі індивідуального, як і запобігання повсякчасному зверненню до національного колориту й «локального» хронотопу, надає Симфонії ознак поеми гомерівської доби, вічної вселюдської трагедії.

Поруч з об'єктивністю трагедії, у Симфонії надано і її емоційне осмислення. У численних плачах, що належать до художнього світу Симфонії-меморіалу, національна музична традиція містить насичені хроматизмами-риданнями інтонації відчаю. Саме в цих темах переживання подій у Бабиному Яру набуває значення особистісної трагедії, яку відчуває композитор. Але й тут автор тяжіє до узагальнення, унаслідок чого національне стає виявом уселюдського, подібно до

того, як теми «кривавого», «вогняного» фрейлехсу у творах сучасника Д. Л. Клебанова — Д. Д. Шостаковича — стають символом апокаліпсису, обпалюючого і водночас остуджуючого, крижаного дихання. Однак у Симфонії-меморіалі Д. Л. Клебанова національні за своїм походженням теми не містять того «сміху крізь сльози», характерного фрейлехсу в інтерпретації Д. Д. Шостаковича. Лише невимовні й невичерпні скорбота, страждання та жаль властиві тим темам Симфонії Д. Л. Клебанова, котрі мають національне походження.

У темі Вступу до Симфонії (*Allegro moderato*) поєднуються два образи, що втілюють авторське ставлення до трагедії Бабиного Яру — ораторське відсторонення й гіркий плач-відчай. Тема першого авторського монологу є багатоскладовою, її розвиток — поліетапним. Три інтонаційні складові, які також підлягають певній структурній організації, утворюють тему Вступу.

Як і в «Незавершеній» Ф. Шуберта, початковий інтонаційний фрагмент теми Вступу виконують віолончелі й контрабаси, що звучать в октаву на рр. Але якщо шубертівська тема постає як питання, яке проривається із глибин душі ліричного героя твору, її клеванівська спадкоємиця немовби підносить людський дух над реаліями й конкретикою трагічної дії. Вихідною й організуючою розвиток інтонацією першого смислового фрагменту (4 т. + 4 т.) є низхідна чиста кварта з опорою на нижньому тоні. Кожне її введення звучить, як «падіння» в ту безодню, з якої немає вороття. Зануренню до глибин страждання, навіки похованого в прірві Бабиного Яру, сприяє звучанню початкового інтонаційного фрагменту на півтона нижче (від *cis*).

Якщо перший мелодійний фрагмент теми Вступу зумовлений інтонаційною логікою падіння в безодню, то її другий інтонаційний сегмент (також 4 т. + 4 т.) — утіленням образу складного, мученицького руху вгору. Долучення акордів валторн (*f*) надають другому інтонаційному фрагментові Вступу траурності. Як зворотне віддзеркалення напряму руху першої інтонаційної ідеї, розвиток другого фрагменту також налічує два етапи (друге проведення його тематичного комплексу відбувається на тон вище першого — від *e*). Так самотній людський погляд, занурившись у безодню горя, підіймається вгору, де в безкрай висоті небес сподівається знайти відповідь на запитання.

Третя інтонаційна складова теми Вступу як утілення невгамовного страждання, «вторгнення» нестримного, несамовитого плачу (чотиритактове хроматизоване «падіння» на *ff*, що пронизує всі голоси струнного квінтету) завершує перше проведення теми Вступу.

Двічі звучить у Вступі тема авторського монологу в повному обсязі. Двічі ораторські репліки переривають інтонації плачу. Водночас, композитор не має на меті точно повторити тему Вступу. Залучення

до її повторного проведення tutti, відтінків f й ff, масштабне розширення завершального інтонаційного фрагменту (плачу) й долучення до його викладу виразних підголосків, за допомогою яких надалі відбудеться виокремлення самостійних тем, — усі ці ознаки оновлення інтонаційної драматургії засвідчують, що Клебанов, окрім створення меморіальної симфонічної концепції, тяжів не стільки до створення «закам'янілого страждання», скільки до його показу в розмаїтті відтінків, набуття ним нових змістів.

Проведення теми Вступу на завершення I частини надає їй ознак арочної драматургії, графіки того, завдяки якому вможливлено підсумувати симфонічний розвиток.

Тема Вступу та її складові відіграють роль інтонаційної матриці, на якій базується інтонаційний світ I частини Симфонії.

Якщо конструкція I-ї частини твору має колоподібну будову, то структура всієї Симфонії тяжіє до розімкненої форми. Створена в Симфонії концепція пам'яті, долаючи умовності часу й простору, консолідує звернення композитора.

Структурна чіткість щодо формоутворення в межах Симфонії як художнього цілого й кожного етапу формування її художнього змісту засвідчують: тридцятидвохлітній композитор набув такого рівня професіоналізму, що розкриття трагічної теми не вплинуло на досконалість її структури та конструкції.

Виявлення паралелей між творчими особистостями Шостаковича та Клебанова, між долями цих геніїв і їхніми симфоніями, присвяченими темі Бабиного Яру, охоплює настільки широкий спектр проблем, що має бути темою спеціального наукового дослідження. Однак у межах статті слід підкреслити, що, як і Д. Л. Клебанов, Д. Д. Шостакович звернувся до художньо-філософського узагальнення трагедії Бабиного Яру. На написану, здавалось би, у спокійніші часи «відлиги» (1962 р.) XVIII Симфонію Д. Д. Шостаковича (на вірші Є. Євтушенка) також очікували проблеми: після московської прем'єри (відбулася через 9 місяців після написання) її виконання призупинено, партитуру й оркестрові партії (за свідченням диригента її мінської прем'єри, яка відбулася в березні 1963 р., Віталія Катаєва) заборонено видавати, а деякі строфи поетичного тексту I-ї частини («Бабин Яр») Є. Євтушенко мав переписати. Після мінської прем'єри XVIII-ї Симфонії Шостаковича, що відбулася попри всі негаразди, у рецензії, надрукованій у газеті «Советская Белоруссия» за 2 квітня 1963 р., зокрема, зазначалося, що композитор «возводит мелкий жизненный случай в ранг чуть ли не народной трагедии, тогда неизбежно возникает мысль о фальши и в душе неотвратимо зреет чувство внутреннего

протеста»...<sup>1</sup> Чи не нагадують звинувачення, висунені проти Д. Шостаковича (і Є. Євтушенка), ті, які за 18 років до того отримав Д. Клебанов?

Щодо продовження пошуку паралелей між концепціями I Симфонії Клебанова й XVIII Симфонії Шостаковича, присвячених темі Бабиного Яру, слід підкреслити: різниця композиторських інтерпретацій трагічної події стосується оформлення, музичних стилів і мови, виконавського складу, водночас аспекти її філософського тлумачення як уселенської трагедії засвідчують їх близькість.

Якщо в Симфонії Шостаковича лише I частина («Бабин Яр») безпосередньо присвячена осмисленню трагедії, а інші чотири розкривають її опосередковано, завдяки наскрізним музичним темам, то в I Симфонії Д. Л. Клебанова всі 3 частини (II — Scherzo, яке належить до «злих»; III — Marcia Funebre), є втіленням меморіального змісту.

Симфонія Клебанова — безпосередній відгук композитора на трагічну подію, яка нещодавно відбулася. Симфонія Шостаковича, написана «20 років потому», як твір іншої епохи містить, поруч із зануренням в незабуте (зокрема йдеться про розділи першої частини, основані на самоідентифікації авторів симфонічної концепції із героями катастрофи, що відбулася, наприклад, «Мне кажется, я — это Анна Франк»), і роздуми-звернення до «русского народа». У пізнішій Симфонії Шостаковича тема критичного осудження антисемітських настроїв поєднується із темою каяття; у симфонічній концепції Клебанова подібної «ноти» немає.

В обох симфонічних концепціях ідеальне пов'язане з утіленням гетевського Вічножіночого (Ewihweibliche), чиє земне перебування виявилось надто швидкоплинним.

Згадані композитори, вирішуючи творче завдання осмислення трагедії, використали в симфонічній партитурі людський голос. Але якщо в Клебанова вокальне начало (вокаліз для альты) звучить лише наприкінці Фіналу як плач-сповідь душі, розлученої з тілом, то в Шостаковича, котрий звернувся до поезії Є. Євтушенка, соло баса і хоровий спів басів сприяли визначенню жанрових ознак Симфонії-ораторії.

В. Співаков зазначав, що Д. Д. Шостакович став «Голосом усіх безголосих» [6], звернувшись до заборонених тем, перетворивши їх на художні. Подібно до Шостаковича, Клебанов в умовах культури «безмолвствующего большинства» (визначена А. Я. Гуревичем сутність середньовічного світу [1] цілком відповідає змісту сталінської доби) мав мужність уголос сповістити про «заборонену трагедію» і тримати удар, що випав на долю художника та його твору.

<sup>1</sup> Інформацію подано зі статті В. Катаєва libelli.narod.ru/music/shostakovich/symf13.html



Однак за ці вісімнадцять років, що розділяють симфонії, часи змінилися: хоча «двор торжествующей лжи» продовжував підтримувати «страхи», проти яких повстали митці, XVIII Симфонії Шостаковича пощастило не зникнути.

На Першому всесоюзному з'їзді композиторів Симфонія Дмитра Клебанова зазнала критики як позначена «почуттям безвихідної приреченості». Але чи можна без глибокої скорботи звертатися до художнього втілення трагедії? І хіба не відчули «високоідейні» критики, скільки світла, попри трагічну присвяту й концепцію, сяє в музиці Симфонії? Це світло випромінюють напрочуд чудові образи-спогади, які є в кожній частині циклу: ірреальна тема челести з I частини, лірико-ідилічні теми trio зі скерцо (II частина); теми Фіналу — ніжного, замріяного вальсу, що створює тендітний дівочий образ, мужнього бадьорого маршу, який, можливо, символізує одвічну хлопчачу гру «в солдатики». Ці теми — музичні силуети, прозорі, видіння — відтворюють красу життя, що тільки-но розквітло, життя, сповнене надій. Усі ці теми не помітили, не почули «горе-критики», котрі дотримували радянської ідеології, стали бранцями тих «тортур», які старанно готували композиторові, котрий насмілювався відобразити трагедію без «хрестоматійного глянцеу», ухваленого засновниками естетики «соціалістичного реалізму».

Але просвітлені теми недовго освітлюють «небосхил» інтонаційно-тембрової драматургії твору. Під впливом розвитку концепції Симфонії-трагедії вони деформуються, перетворюючись на тему *Fatum*, *Dance macabre*, *Marsha funebre*. Нарешті, фінальна фанфара міді ff (*Meno mosso, pesante*), яка втілює мужній злет незламного духу, що рветься з безодні до світла, завершує твір, надаючи йому ознак катарсису, необхідного для вирішення трагічного конфлікту.

Оскільки Симфонія й досі є *terra incognita* в історії української симфонічної музики, необхідне дослідження її — як художнє, так і наукове. «Примарне буття» I Симфонії Д. Л. Клебанова зумовлене парадоксальною взаємодією непокерованого. Про її існування відомо спеціалістам, котрих завжди обмаль; згадка про неї майже загальноприйнята в курсі лекцій з української музики. Але на цих обов'язкових умовностях, шанобливій данині пам'яті увага до історії Симфонії, на жаль, припиняється. Адже твір, за винятком запису, здійсненого в 1990 рр. Ігорем Блажковим, й донині не має виконавської традиції.

Що має відбутися, щоб «опальна Симфонія» (за визначенням О. С. Зінкевич [2]), справді відновилася, щоб цей перший у музичній історії меморіал «пам'яті мучеників Бабиного Яру» посів гідне

місце серед тих монументів, що увіковічують трагедію, яка не знає терміну давності?

**Висновки.** Відродження уваги до Симфонії Д. Л. Клебанова передбачає друк партитури та партій державним видавництвом, долучення її до концертних програм симфонічних оркестрів України, надання їй головного місця в історії українського симфонізму й трактування як обов'язкового твору для вивчення в програмах музичних училищ і консерваторій. Але, як свідчить історія, немає нічого складнішого й недосяжнішого, ніж прості речі й закономірні дії: на жаль, і нині ніщо не свідчить про активну увагу до Симфонії.

Сучасники мають формувати долю Симфонії Дмитра Клебанова. Але чи почують вони той *De profundis* (латинське «Із глибини благаю» відповідає надпису на кам'яній глибі монумента «Голос крові брата твого волає до мене з землі»), що лине зі сторінок дивом збереженої партитури Дмитра Клебанова?

#### Список використаних джерел

1. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1990. — 396 с.
2. Зинькевич Е. С. Опальная симфония / Е. С. Зинькевич // Зинькевич Е. С. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. — Киев : Нора-принт, 2005. — С. 73–76.
3. Золотовицкая И. Л. Этот «неудный», но талантливый Клебанов / И. Л. Золотовицкая // Слобода. — 2002. — 26 июня.
4. Копица М. Правда факту чи фальсифікація історії: до 50-річчя постанови ЦК ВКП(б) про оперу «Великая дружба» В. Мураделі / М. Копица // Культура і життя. — 1998. — 9 грудня.
5. Костюк О., Загайкевич М., Терещенко А. Тенденційно / До 50-річчя постанови ЦК ВКП(б) про оперу «Великая дружба» В. Мураделі / О. Костюк, М. Загайкевич, А. Терещенко // Культура і життя. — 1998. — 9 грудня.
6. Спиваков В. Голос всех безголосых / В. Спиваков // Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. — М. : ЭКСМО, 2006. — С. 8–29.

#### References

1. Gurevich A. Ya. Srednevekovyy mir: kultura bezmolstvuyushchego bolshinstva / A. Ya. Gurevich. — M. : Iskusstvo, 1990. — 396 s.
2. Zinkevich E. S. Opalnaya simfoniya / E. S. Zinkevich // Zinkevich E. S. Pamyat ob ischezayushchem vremeni. Stranitsy muzykalnoy letopisi. — Kyiv : Nora-print, 2005. — S. 73–76.
3. Zolotovitskaya I. L. Etot «neugodnyy», no talantlivyy Klebanov / I. L. Zolotovitskaya // Sloboda. — 2002. — 26 iyunya.
4. Kopytsia M. Pravda faktu chy falsyfikatsiia istorii: do 50-richchia postanovy TsK VKP(b) pro operu «Velykaia druzhba» V. Muradeli / M. Kopytsia // Kultura i zhyttia. — 1998. — 9 hrudnia.



5. Kostiuk O., Zahaikivych M., Tereshchenko A. Tendentsiino / Do 50-richchia postanovy TsK VKP(b) pro operu «Velykaia družhba» V. Muradeli / O. Kostiuk, M. Zahaikivych, A. Tereshchenko // Kultura i zhyttia. — 1998. — 9 hrudnia.
6. Spivakov V. Golos vsekhn bezgolosnykh / V. Spivakov // Volkov S. Shostakovich i Stalin: khudozhnik i tsar. — M. : EKSMO, 2006. — S. 8–29.

#### ■ UDC 78.082.1(091)(477)

**Roshchenko O. H.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Vice Rector for the Academic and Creative and Performance Affairs of KhSAC, Kharkiv

#### **UKRAINIAN SYMPHONY IN MEMORY OF THE MARTYRS OF BABI YAR: THE DESTINY OF THE AUTHOR AND HIS WORK**

**The aim of the article** is to reveal the essence of historical and artistic value of D. Klebanov's 1st Symphony "In Memory of the Martyrs of Babi Yar". Research Methodology is based on the interaction of the principle of historicism, axiological approach, comparative analysis, the analysis of intonational drama.

**Results.** The study is concerned with the destiny of D. Klebanov's 1st Symphony "In Memory of the Martyrs of Babi Yar" (1945) — the first memorial in the music history dedicated to the tragedy of 1941. From its dedication the Symphony inherited the martyr's fate; its author was condemned by the Soviet regime for the "false" coverage of the tragedy. The author establishes the parallels between the works of the Ukrainian composer and Shostakovich's 13th Symphony, devoted to the shared theme. The paper reveals the meaning of D. Klebanov's "repressed" Symphony in the history of Ukrainian music. Combining the traditions of heroic and tragic and lyrical and epic symphonic style types, the composer raised the Symphony in memory of the martyrs of Babi Yar to the level common to all mankind — Shakespearian insight of the tragedy.

**Novelty.** A new analysis of intonational drama to identify D. Klebanov's 1st Symphony with the traditions of Shakespearian insight of tragic themes is suggested. The comparative study of Shostakovich's and Klebanov's symphonies dedicated to commemorate the victims of Babi Yar is conducted.

**The practical significance.** The research has important implications for the revival of D. Klebanov's 1st Symphony, including the publication of the score of the work, its introduction into concert programs, giving a prominent place in the history of Ukrainian symphonic style, the programs of the course "Ukrainian Music" of art higher educational institutions aimed at overcoming the illusory existence of the Symphony.

**Keywords:** Memorial Symphony, heroic and tragic and lyrical and epic symphonic style types, author's monologue, the theme of cry, revival.

*Надійшла до редколегії 11.05.2017 р.*

#### ■ УДК 94 (477):323.27]«18/19»

**В. М. Шейко**, доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

#### **ІНТЕЛІГЕНЦІЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ В УКРАЇНІ (КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)**

Розглянуто питання ролі інтелігенції в розвитку суспільства, проаналізовано процес взаємин інтелігенції й влади в Україні кінця ХІХ — початку ХХ ст. Висвітлено трансформацію політичних поглядів різних прошарків інтелігенції в той час. Особливу увагу приділено висвітленню процесів формування світоглядних, професійних і політичних позицій найчисельнішого прошарку старої інтелігенції — учительства. Проаналізовано соціальне, матеріальне й політичне становище інтелігенції під час революційних подій, різноманітні концепції ставлення до інтелігенції та її ролі в суспільстві України в кінці ХІХ — початку ХХ ст.  
**Ключові слова:** інтелігенція, революція, влада, Україна, культура, мистецтво, профспілкові організації інтелігенції, трансформація політичної позиції інтелігенції.

**В. Н. Шейко**, доктор исторических наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

#### **ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ В УКРАИНЕ (КОНЕЦ ХІХ — НАЧАЛО ХХ В.)**

Рассмотрен вопрос роли интеллигенции в развитии общества, проанализирован процесс взаимоотношений интеллигенции власти в Украине конца ХІХ — начала ХХ в. Освещается трансформация политических взглядов разных слоев интеллигенции того времени. Особенное внимание уделено освещению процессов формирования мировоззренческих, профессиональных и политических позиций наиболее численной части старой интеллигенции — учительства. Проанализировано социальное, материальное и политическое состояние интеллигенции во время революционных событий, разные концепции отношения к интеллигенции и ее роли в обществе Украины в конце ХІХ — начале ХХ в.

**Ключевые слова:** интеллигенция, революция, власть, Украина, культура, искусство, профсоюзные организации интеллигенции, трансформация политической позиции интеллигенции.

**V. M. Sheyko**, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

#### **THE INTELLIGENTSIA AND REVOLUTION IN UKRAINE (LATE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES)**

The article is concerned with the issue of the role of the intelligentsia in the development of society as well as with the interrelations between

the intelligentsia and the authorities in Ukraine in the late 19th — early 20th centuries. The transformation of the political views of different strata of the intelligentsia of that time is examined. Special attention is paid to the description of the formation of ideological, professional and political views of teachers, the most numerous group of the old intelligentsia. The author analyzes the social, material and political conditions of the intelligentsia during the revolution, various concepts of the attitude to the intelligentsia and its role in the society of Ukraine in the late 19th — early 20th centuries.

**Keywords:** intelligentsia, revolution, the authorities, Ukraine, culture, art, trade union organizations of the intelligentsia, transformation of the the intelligentsia's political views.

Проблема взаємин інтелігенції та влади під час революційних подій у Росії й Україні завжди була та є актуальною. Адже саме тоді фундаментальні принципи, світоглядні, професійні й соціальні підвалини формування інтелігенції в умовах диктатури пролетаріату, формування та функціонування тоталітаризму. Ці підвалини, безсумнівно, вплинули й понині впливають на процеси трансформації соціального портрета сучасної інтелігенції незалежної України. Це питання актуалізується й у зв'язку зі 100-річчям з часу початку Української революції та дня утворення Української Центральної Ради. Верховна Рада України, як відомо, у грудні 2016 р. прийняла Постанову «Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році» [5]. І дійсно — події березня 1917 р. надали змоги відродити українську державність, розпочати Українську національно-демократичну революцію, створити вищий представницький орган народу — Українську Центральну Раду. Певним «детонатором» указаних подій слугувала Лютнева революція в Російській імперії в 1917 р. До речі, автор статті «Українські виміри Лютневої революції 1917 року в Російській імперії» Кирил Галушко, надрукованої в «Дзеркалі тижня», аналізуючи вплив Лютневої революції в Росії на революційно-демократичні події в Україні в 1917–1921 рр., закликає під час 100-ї річниці української революції не забувати трагічних уроків тих далеких і сумних подій, які призвели до загибелі української революції та втрати української державності [6].

Слід зауважити, що це питання, незважаючи на певні успіхи в його висвітленні [1-50], досліджено недостатньо. Окрім того, переважна кількість праць написана на основі застарілих марксистсько-ленінських догм, а специфіка вказаної проблематики полягає не стільки у висвітленні процесу політичної орієнтації самої інтелігенції, що в цілому вже має певну концептуальну наукову визначеність, скільки у виявленні деталей цих процесів, людських доль у карколомному вирі української революції та світових подій тих часів. Саме в цьому

і полягає мета серії статей, які передбачається найближчим часом видати друком, присвятивши їх 100-річчю Української революції. І головне — показати сумні події тих часів, які мають певні аналоги із сучасними процесами в Україні й упереджують трагічність їх повторів сьогодні. Тобто аналіз подій Української революції 1917–1921 рр. має на меті й сприяти запобіганню подібних помилок у сьогоднішній Україні.

Водночас слід наголосити, що дослідження проблеми динаміки взаємозв'язків влади та інтелігенції, формування інтелігенції, її політичних, професійних і світоглядних позицій на різних історичних етапах, як і характер еволюції суспільства в Україні в цілому, неможливо вивчити поза аналізом марксистсько-ленінських концепцій щодо інтелігенції.

Як відомо, Маркс і Енгельс порушували питання про необхідність залучення старої інтелігенції до соціалістичної революції та виробничих процесів побудови нового суспільства. Однак ці питання розглядались переважно в умоглядному аспекті, оскільки про практичне втілення подібних ідей не йшлося й була надія на можливе активне позитивне сприйняття соціалістичної революції старою інтелігенцією, тому що на той час ідеї марксизму набули серед значної маси інтелігенції популярності. З іншого боку, для Леніна подібні питання ставали не стільки в теоретичній, скільки в практичній площині. Щоправда, до вивчення цих питань Ленін звернувся задовго до Жовтневого перевороту 1917 р. Характеризуючи соціальний статус інтелігенції, він наголошував, що вона «не є самостійним економічним класом і не становить через це ніякої самостійної політичної сили...» [18, с. 177]. «Інтелігенція, — вказував Ленін, — тому називається інтелігенцією, що найсвідоміше, найрішучіше і найточніше відбиває і виражає розвиток класових інтересів і політичних угруповань в усьому суспільстві» [19, с. 326]. Ленін і партія більшовиків приділяли велике значення залученню старої інтелігенції до своїх лав та революційних подій. Уже тоді Ленін планував формування інтелігенції з освічених революціонерів із робочих і селян — «робочої інтелігенції». «В Росії, — підкреслював Ленін ще в 1899 р., — вже є ця «робітничая інтелігенція», і ми повинні докласти всіх зусиль до того, щоб її лави постійно збільшувалися <...>, щоб з її лав виходили керівники російської соціал-демократичної робітничої партії» [23, с. 257]. Водночас Ленін аналізував і питання ставлення до інтелігенції буржуазного суспільства в цілому, як і окремих її законів. Так, у проекті Програми більшовицької партії (1899 р.) серед однієї із суттєвих проблем революційного руху було питання про залучення до нього народних учителів, «<...> які перебувають у такому приниженому, і матеріально, і духовно, становищі, які так

близько спостерігають і на собі особисто відчувають безправність і пригноблення народу, що поширення серед них співчуття соціал-демократизмові не підлягає (при дальшому зростанні руху) ніякому сумніву» [25, с. 228–229]. Ленін розумів, що стара інтелігенція у своїй основній масі політично несформована, хоча й може стати потужною силою в боротьбі з царизмом. Тому він мав на меті завдання «прагнути виділити елементи революційної демократії, щоб з ними разом ударити по самодержавству» [17, с. 190]. З іншого боку, Ленін чітко розумів, що «російська інтелігенція і російське селянство, як соціальні верстви, зіставлювані з пролетаріатом, можуть бути опорою тільки буржуазно-демократичного руху» [26, с. 351]. Слід зауважити, що події революції 1905–1907 рр. підтвердили подібну поведінку основної маси інтелігенції. Вона дійсно брала участь у першій російській революції [7]. Однак після її поразки, — як і писав Ленін, — «<...> маса буржуазної інтелігенції, яка була недавно демократичною і навіть революційною, повернула тепер назад від демократії і від революції» [21, с. 92]. Щоправда, ми не можемо звинувачувати огульно всю інтелігенцію в зраді соціал-демократії. Адже найбільші демократичні представники інтелігенції продовжували боротьбу із царизмом у складі революційного руху.

Стосовно тогочасної інтелігенції України можна з упевненістю стверджувати про подібну Росії ситуацію з одним суттєвим вирізняючим моментом — національним — та дещо іншими розстановкою і співвідношенням політичних сил. Так, в Україні, де більше, ніж у центральній Росії, переважало селянство, значно сильніше відчувався вплив дрібнобуржуазної ідеології та націоналістичних ідей. Про це, до речі, йшлося в резолюції VIII Всеросійської конференції РКП(б) «Про радянську владу на Україні» [9, с. 36].

Зауважимо, що кращі представники української інтелігенції постійно боролися із царизмом за своє національне визволення, за розвиток національної культури, мови та літератури. Показово, що до Жовтневого перевороту Ленін і більшовики адекватно і позитивно оцінювали національний рух інтелігенції України. Ленін підкреслював, що «для українців і білорусів, наприклад, тільки людина, яка в мріях живе на Марсі, могла б заперечувати, що тут немає ще завершення національного руху, що пробудження мас до володіння рідною мовою та її літературою тут ще відбувається» [24, с. 86]. Слід зауважити: вже в ті роки Ленін фундував теорію панування класового підходу до оцінки інтелігенції, він шукав джерела для майбутнього формування соціалістичної, пролетарської інтелігенції. «В кожній національній культурі є, хоча б не розвинуті, елементи демократичної і соціалістичної культури, бо в кожній нації є трудяща і експлуатована маса,

умови життя якої неминуче породжують ідеологію демократичну і соціалістичну» [22, с. 118].

Царизм, як відомо, жорстко пригнічував українську культуру, прагнув тримати народ України в жебрацтві і темряві. Рівень письменності українців на той час був навіть нижчим, ніж в інших народів Росії. Так, згідно з переписом 1897 р., серед росіян, українців і білорусів було 23,3 % грамотних, водночас цей відсоток в Україні в губерніях з перевагою українського населення (Волинь, Чернігів) ледь сягав відповідно 9 і 16% — 25 млн українців і 7 млн білорусів були фактично позбавлені як школи, так і друку рідною мовою. Під забороною залишались і література та театр [8, с. 37].

Слід зауважити, що більшовики значно поширили агітаційну роботу серед різних верств інтелігенції, набуваючи досвіду із залучення її на свою сторону в боротьбі з царизмом. Активізувалася й робота більшовиків серед українського студентства. Як наслідок, у Київському університеті, наприклад, охранка в листопаді 1907 р. зафіксувала масову роботу студентських революційних гуртків. Під час революції студентство Одеси взяло участь у страйках, створивши революційний орган «Коаліційний комітет». До речі, у тій же Одесі в страйках брали участь різноманітні загони інтелігенції, до яких долучились аптекарі, митрополичі співаки та учасники імператорського балету [30, с. 42, 49].

Під час першої російської революції більшість демократично налаштованої інтелігенції України активно долучилася до протестів проти царизму та його антинародної політики. Серед них були письменники М. Коцюбинський, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, В. Самойленко, В. Стефанік, професор з європейським ім'ям — А. Кримський, художники М. Бурачек, Ф. Красницький та ін. Більшість активної інтелігенції групувалася у своїй протестній діяльності навколо журналу гумору та сатири «Шершень», який проіснував з лютого по липень 1906 р. [8, с. 40, 44]. Особливо активно підтримував революцію професорсько-викладацький склад вищої школи України. Наприклад, фігурування у відомій записці 343 учених, у якій вони наполягали на наданні навчальним закладам конституційних прав і відмовлялися без зміни існуючих умов продовжувати заняття [30, с. 49, 50]. Незважаючи на складність ситуації, продовжували свою патріотичну роботу, базуючись на народній творчості, М. В. Лисенко, К. Г. Стеценко, Я. С. Степовий, М. Д. Леонтович та ін., завдячуючи яким українська музична культура набула рівня світової класики. До розвитку педагогічної думки внесли свою лепту й київські педагоги-професори М. Д. Даденков і А. М. Астряб та ін. [30, с. 49, 50].



І навіть після поразки революції під час реакційної політики царизму професура вищої школи України продовжувала в складних фінансових і моральних умовах свою роботу з метою розвитку національної науки і освіти [30, с. 83]. У цьому напрямі особливо цікавий досвід діяльності інтелігенції України в революційну і пореволюційну добу, досвід, пов'язаний із різними, хоча й нечисельними, науково-творчими товариствами. Одним із таких було, наприклад, Харківське історико-філологічне товариство, яке виникло ще в 1877 р. на базі Харківського університету. До його складу входили вчені зі світовим ім'ям, іноземні представники та деякі вчені з інших університетів України, зокрема: зі сфери літературознавства — академік О. І. Білецький, професор І. Я. Айзеншток, академік В. П. Безескул, медієвіст професор А. П. Ковалевський, з історії права — професори М. О. Максименко, Д. І. Яворницький, С. А. Таранушенко, історик Д. І. Багалій та ін. [41]. Подібне товариство існувало і при Київському університеті — історичне товариство Нестора Літописця, у Львові — Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка та ін. [4]. Показово, що в діяльності подібних товариств інтелігенції України постійно був наявним національний аспект, підкреслювалась національно-патріотична тематика української культури на противагу великодержавній політиці російського царизму.

У наступні роки Перша світова війна призвела ще до більших репресій проти національно-визвольного руху українського народу та його прогресивної інтелігенції. Однак це не припинило діяльність кращих представників демократичної культури України — І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Лисенка, М. Заньковецької та ін.

Слід зауважити, що успіх боротьби інтелігенції України за національну культуру та національну незалежність залежав від рівня загальної культури населення, який на той час в Україні, як і Росії, був украй низьким. Так, у 1914–1915 рр. в Україні (у межах 1939 р.) налічувалося лише 15568 початкових і середніх шкіл, у яких навчалося 1678128 учнів і працювало 46739 учителів. За рівнем освіти Україна на той час посідала одне із останніх місць в Європі [8, с. 69]. Про антинародну політику царизму в галузі народної освіти яскраво свідчить той факт, що царизм на утримання адміністративно-поліцейського апарату, суду та тюрми витрачав у півтора рази більше фінансів, ніж на потреби народної освіти [34, с. 198]. Окрім того, самодержавство утримувало 52869 церков, 573 монастирі і 235 тисяч церковнослужителів [29, с. 13].

Нагадаємо, що царизм уважав школи і вищі навчальні заклади засадами вільнодумства, свободи слова і свідомо гальмував розвиток

вищої освіти, особливо в національних околицях, до яких належала й Україна. На початку 1914–1915 навчального року на території України, яка, як відомо, входила до складу Росії, функціонувало 19 вищих навчальних закладів, у яких навчалося 26695 студентів [16, с. 40]. Дві третини вищих навчальних закладів [внз] були розташовані в Харкові й Києві, де концентрувалася основна маса студентства. Показово, що в трьох університетах України — Харківському, Київському й Одеському — 40% студентів навчалися на юридичних факультетах, які зазвичай виховували відданих царизмові чиновників [4, с. 15, 16]. Про це, до речі, свідчать і факти про соціальний склад студентів дореволюційної України. У трьох вказаних університетах України, наприклад, навчалися: діти чиновників і дворян — 36%, духовенства — 7,5%, заможних громадян і купців — 12,2%, міщан і ремісників — 24,3%, представники заможних верств сільського населення — 14,5%, інші — 4% [13, с. 1]. Подібна ситуація була типовою для всієї України того часу. А вже в 1914 р., наприклад, тільки дворяни і вихідці із буржуазних верств населення становили 64% студентів внз [42]. Зауважимо, що в дореволюційній Росії, як, до речі, й в Україні, середня і дрібна буржуазія, як найчисельніші верстви міського населення, прагнули використати у своїх інтересах школу, зокрема й вищу [2, с. 63, 69]. Стосовно дітей робітників та бідних селян, то їм в умовах самодержавної Росії здобути освіту було практично неможливо. Це пояснювалось головно прагненням царизму не допустити дітей робітників і бідних селян до вищої освіти, яку царизм уважав, як вже наголошувалося, своєрідною цитаделлю вільнодумства. Однак на противагу вказаному діти робітників і бідних селян становили в Росії до 5%, в Україні в 1914 р. — приблизно 4% студентства [12, с. 61; 4, с. 16–18]. Слід зазначити, що для студентів — дітей робітників і бідних селян — створювалися надзвичайно несприятливі побутові і морально-політичні умови, що призводило до їх самогубства. Тільки з жовтня 1909 р. по березень 1910 р. серед студентів і учнів Києва зареєстровано 9 самогубств, 18 їх спроб [4, с. 16–18]. Нелегким було й життя пересічних викладачів внз. Так, у Росії на 1916 р. налічувалося всього 6655 викладачів внз, серед яких в університетах працювало 1877 (28,1%) професорсько-викладацького складу, у вищих жіночих курсах і загальноосвітніх внз — 1568 (22,8%), технічних внз — 1417 (21,4%), медичних — 373 (5,3%), педагогічних — 193 (2,9%) і та ін. [36, с. 35]. В Україні ситуація була ще невтішнішою.

Після поразки Першої російської революції царизм посилював утиски демократичної інтелігенції, особливо у вищій школі. Так, тільки в Київському політехнічному інституті в 1911 р. вимушено залишили роботу 11 найкваліфікованіших демократично орієнтованих професорів.



Водночас важелі поновлення лав інтелігенції, особливо через так званий інститут професорських стипендіатів, отримали найреакційніші верстви інтелігенції. Унаслідок указанного поновлення лав учених вназничено гальмувалося, при цьому потреба в таких кадрах постійно збільшувалася. Так, в Україні в 1913 р., наприклад, у трьох університетах налічувалося лише 448 викладачів, зокрема 173 ординарних і 58 екстраординарних професорів, 240 приват-доцентів і 13 викладачів [4, с. 16–18].

Слід зауважити, що основна маса професорсько-викладацького складу, за незначним винятком, мала майже принизливий юридичний статус. Протягом тривалого часу до Жовтневого перевороту 1917 р. професорів призначали на посаду царські міністри, а їх діяльність перебувала під постійним контролем влади. Особливо принизливим було становище приват-доцентів. Їх праця часто оплачувалася нижче, ніж університетських службовців. Вони, зазвичай, були позбавлені права екзаменувати студентів за курсами, які вони читали тощо. У принизливішому безправ'ї й на жebraцькій заробітній платі перебували асистенти й лаборанти вназничено. І хоча в стінах закладу точилася боротьба між прогресивними й віроповіданими владним структурам викладачами, за допомогою реакційно налаштованої професури вдавалося утримувати вищу школу у сфері свого впливу і в інтересах пануючих верств населення країни [4, с. 20, 21].

Окрім того, система підбору та атестації кадрів вищої школи передбачала поряд із іншими реакційними й принизливими процедурами необхідність подання документів про політичну благонадійність. Останнє мало бути бар'єром проти долучення неугодних владі до системи вищої школи [27, с. 11, 12].

Реакційна, віддана царизмові інтелігенція обіймала владні позиції і в Київському університеті, де працювали професор, відомий психіатр І. А. Сікорський, професор славістики Т. Д. Фларинський та ін. Вони відверто зневажливо ставилися до української культури. З іншого боку, в Одеському університеті, професура якого ще в 1905 р. виступила із закликом убезпечити університети від політичної боротьби, теж спостерігалися антиукраїнські настрої [4, с. 21].

Водночас у вищій школі дореволюційної України всупереч антинародному курсу самодержавної влади і її прихильників серед інтелігенції в скарбницю історії української культури і науки зробили значний внесок такі відомі вчені, як професор Київського університету зоолог О. О. Коротнев, ботанік С. Г. Івашин, математик Д. О. Граве, геолог П. А. Тутковський, терапевт Ф. Г. Яновський, хірург М. М. Волкович, історик М. В. Довнер-Запольський, філософ А. М. Гіляров та ін. У Харківському університеті подібну роботу здійснювали такі

відомі вчені, як лінгвіст О. О. Потебня, математики І. М. Ляпунов, В. А. Стеклов, Д. М. Сінцов, фізики А. П. Грузінцев і Д. А. Рожанський. В Одеському університеті на початку ХХ ст. працювали такі вчені: історик Є. М. Щепкін, математик С. П. Ярошенко, фізіолог Б. Ф. Веріго, психолог М. М. Ланге та ін.

Суттєвим є внесок у розвиток технічної думки та освіти в Україні професорів Київського політехнічного інституту — В. Л. Кірпічова, М. І. Коновалова, С. А. Іванова, М. М. Тихвінського, М. А. Артам'єва, Е. А. Патона та ін. [4, с. 28].

У дореволюційну добу розвитку української культури, мистецтва сприяли фундатор української класичної музики М. В. Лисенко, відомий піаніст і педагог В. В. Пухальський, композитор Р. М. Глієр та ін. [4, с. 28].

Таким чином, у процесі демократичного руху в Україні поступово формувалися прогресивні традиції вищої школи. Щоправда, участь інтелігенції в революційній боротьбі проти царизму була непослідовною й суперечливою. І в цьому випадку складно не погодитися з висновком Леніна про те, що «<...> матеріальні інтереси цієї інтелігенції прив'язують її до абсолютизму, до буржуазії, змушують її бути непослідовною, укладати компроміси, продавати свій революційний і опозиційний запал за казенну оплату або за участь у прибутках чи дивідендах» [20, с. 434].

Зауважимо, що Ленін вже тоді долучав до пролетаріату інтелігенцію, надаючи важливого значення необхідності працювати в найширших колах інтелігенції, особливо — студентства [4, с. 31, 32]. Зауважимо, що демократично налаштоване студентство і викладачі вищої школи України активно підтримували повалення царизму, а потім підтримували тимчасовий уряд, хоча останній нічого суттєвого не змінив у сенсі культури українського народу, відмовивши Україні навіть в обмеженій автономії [31].

Особливий інтерес у контексті цього дослідження становить прошарок учителів. У Росії на початок 1917 р. налічувалося 280 тис. учителів, із котрих майже 60 тис. працювало в Україні. При цьому зазначимо, що дореволюційне вчительство було неоднорідним і з точки зору соціального походження, і матеріального становища, і умов праці, особливо — міста і села, і політичної орієнтації тощо [3, с. 10].

Становище вчителя в національних околицях Росії, зокрема в Україні, було ще гіршим і складнішим. Адже воно загострювалося у зв'язку з русифікаторською політикою, політикою національного гноблення зі сторони царизму. Однак, як підкреслював голова ЦК Профспілки працівників освіти УСРР О. Мізерницький, існувало

немало вчителів, і передусім сільських, які активно не підтримували політику царизму [28, с. 2].

Необхідно підкреслити, що наймасовіший прошарок учительства працював у початковій школі, яка існувала в жалюгідному становищі, особливо в роки Першої світової війни, коли значну частину прогресивно налаштованого учительства мобілізували на фронт. Хвиля великодержавного шовінізму на той час захопила і значну частину інтелігенції. Навіть такі відомі діячі, як Г. В. Плеханов, В. Г. Короленко підтримували ідеї «захисту вітчизни». А поети-футуристи взагалі заявили, що поезія бажає їздити «на вістрі гармати у шляпі із помаранчевого пір'я пожежі» [40, с. 30]. Щоправда, в Україні існували представники передових кіл інтелігенції, котрі публічно не підтримували публічний розгул шовінізму. Так, професор М. Ф. Сумцов мав мужність виступити в пресі проти чорносотенця, співробітника «Російської думки», який надрукував есе під назвою «Етюдник націоналізму». М. Ф. Сумцов визначив їх як «Етюди з людиноненавистництва». «Великий націоналізм німецький і великий націоналізм великоросійський, — підкреслював М. Ф. Сумцов, — два чоботи пара і народам від них — чи то будуть німці, чи то росіяни, — одна біда: війна, насильство (гвалтування), сльози і кров» [37]. Такі погляди підтримувала й значна частина демократично налаштованої інтелігенції України, наприклад, члени відомого в Україні Харківського філологічного товариства [41, с. 64].

Зауважимо, що ВУС, який заснував своє відділення в Україні (ВВУС), і ВУУС постійно ворогували. І зрозуміло. Адже ВВУС об'єднував головним чином російське (або російськомовне) вчительство, більшість якого була вірнопідданою владним структурам і здійснювала русифікаторську політику. З іншого боку, ВУУС об'єднав переважно сільську інтелігенцію, яка плекала ідею національного визволення. Оскільки в кількісному сенсі переважало сільське вчительство, яке було демократично налаштованішим, ніж міське, то і ВУУС був чисельнішим і демократичнішим, порівняно із ВВУС. Щоправда, вказану різницю не слід абсолютувати, адже обидві організації тяжіли до дрібнобуржуазних кіл українського суспільства тієї доби [28, с. 2].

На хвилі революційних подій після лютого 1917 р. виникали різноманітні професійні об'єднання інтелігенції, особливо чисельні серед учительства, наприклад, у Катеринославській губернії: Союз залізничних учителів (360 осіб), Союз учителів вищих навчальних училищ, Союз учителів-євреїв, Союз учителів-українців, Катеринославське відділення ВУС і Союз народних учителів Катеринославського повіту. Найвпливовішим був Союз народних учителів м. Катеринослав,

який налічував близько 400 педагогів міських навчальних шкіл [43]. Учителство Катеринославщини тяжіло в цілому до дрібнобуржуазної ідеології. І як пізніше визнавали самі ж учителі Катеринославщини на своєму з'їзді в 1925 р., «<...> ми тоді були під сильним зачаруванням Тимчасового уряду Керенського, більшості із нас були незрозумілі глибокі ідеї вже тоді наростаючих прихованих соціальних зрушень» [44].

Загалом Ленін і більшовицька партія особливо активно вели агітаційно-пропагандистську роботу серед наймасовіших прошарків інтелігенції, особливо вчительства. Однак настрої учителів і, передусім, — сільських, були на стороні Тимчасового уряду і Центральної ради. Так, у квітні 1917 р. учителі Звенигородського повіту Київської губернії на з'їзді ухвалили постанову із проханням до міста і земства називати усі школи «народними школами», прийняти їх у своє підпорядкування і забезпечити їх випускникам можливість подальшого навчання. Окрім того, у резолюції з'їзду зазначалося, що лише навчання рідною мовою вможливить створити вільну українську школу [33, с. 90]. Подібні з'їзди відбулися і в інших губерніях. Питання української школи обговорювалося, наприклад, і на другому з'їзді учителів Лебединського повіту Харківської губернії в травні 1917 р.

Ситуація в країні, активність учителів, мобілізованих на військову службу, примусили Тимчасовий уряд, який відчував небезпеку у зв'язку з революційними настроями учителів, звільнити вчителів від служби, незалежно від стану їх здоров'я [3, с. 14].

Таким чином, аналізуючи проблему трансформаційних процесів політичних поглядів та еволюції соціального становлення інтелігенції України під час революційних подій початку ХХ ст., можна переконатися, що інтелігенція на той час продовжувала відігравати значну роль у культурних, соціально-політичних, освітньо-наукових та революційних подіях. Фактичний матеріал свідчить, що в умовах, коли культурний рівень основної маси населення залишався одним із найнижчих серед європейських країн, роль інтелігенції в духовному житті України подовжувала бути системоутворюючою. При цьому основна маса інтелігенції, особливо сільської, існувала в жебрацькому складному стані та перебувала у безправ'ї, під утиском царизму. Для України ці труднощі множилися у зв'язку з національним питанням. Адже прогресивна українська інтелігенція постійно боролася за національне визволення народу, національну культуру, рідну мову. Незважаючи на складне становище, основна маса інтелігенції України з початку ХХ ст. і до Жовтневого перевороту була своєрідним пастирем у боротьбі народу за національну незалежність, українську культуру. При цьому вона демонструвала героїчні масові приклади служіння народу,

підтвердила реальне прагнення зберегти і примножити духовні надбаня українського суспільства. І хоча вказаний період свідчить про неоднорідність різних верств інтелігенції із економічної, політичної, соціальної, культурної та національної складових, загалом вона істотно впливала на соціально-політичні процеси, які відбувалися під час таких складних цивілізаційних подій, як дві революції, Перша світова війна, Тимчасовий уряд, Жовтневий переворот 1917 р., виникнення Центральної Ради тощо.

Підсумовуючи, зазначимо, що формування інтелігенції, її ідеологічна «обробка» в дусі відданості владі, морально-етичний зміст, правова основа, матеріальний стан, умови праці тощо, — усе це перебувало та здійснювалось під постійним наглядом чиновників царизму, які робили все можливе для підкорення інтелігенції пануючим верствам, своїм самодержавним антинародним інтересам. Подібні процеси проаналізовано в цій статті на матеріалах різних прошарків інтелігенції України.

Національне питання було одним із тих, яке актуалізувало проблему формування інтелігенції, її політичного й морально-етичного «обличчя», матеріального, правового, соціального стану тощо.

#### Список використаних джерел

1. Безугла Р. І. Феномен культурної еліти в період Радянського Союзу та пострадянської України (XX століття) : історіографія проблеми / Руслана Іванівна Безугла // Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — 2011. — № 1. — С. 46–51.
2. Бейлин А. Е. Кадры специалистов СССР, их формирование и рост / А. Е. Бейлин ; под ред. и с предисл. И. А. Краваля. — М. : Союзоргучет, 1935. — 419 с.
3. Буравченков А. О. Вчительство України напередодні Жовтневої революції / А. О. Буравченков, В. І. Полохало // Радян. шк. — 1976. — № 12. — С. 10–15.
4. Вища школа Української РСР за 50 років. У 2 ч. Ч. 1. (1917–1945 рр.) / відп. ред., кер. авт. кол. В. І. Пітов. — Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1967. — 395 с.
5. Власенко С. «Могутньою рукою твори своє нове вільне життя» : 100-річчя Української революції / Світлана Власенко // Голос України. — 2017. — 4 берез. — С. 1, 14.
6. Галушко К. Українські виміри Лютневої революції 1917 року в Російській імперії / Кирило Галушко // Дзеркало тижня. — 2017. — 25 лют. — С. 13.
7. Ерман Л. К. Интеллигенция в первой русской революции / Л. К. Ерман. — М. : Наука, 1966. — 373 с.
8. Золотоверхий І. Д. Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.) / І. Д. Золотоверхий ; ред. М. В. Коваль. — Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. — 424 с.
9. Із резолюції VIII Всеросійської конференції РКП(б) «Про радянську владу на Україні» про сприяння розвитку української культури від 3 грудня 1919 р. // Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927 : зб. док. і матеріалів / Голов. архів. упр. при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. — Київ, 1979. — С. 36.
10. Касьянов Г. В. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років / Г. В. Касьянов. — Київ : Либідь, 1995. — 223 с.
11. Касьянов Г. В. Українська інтелігенція 1920–30-х років: соціальний портрет та історична доля / Г. В. Касьянов. — Київ : Глобус : Вік ; Едмонт : Канад. ін-т укр. студій Альберт. ун-ту, 1992. — 175 с.
12. Ким М. П. 40 лет советской культуры / М. П. Ким. — М. : Госполитиздат, 1957. — 388 с.
13. Комуніст. — 1935. — 17 січ. (№ 15). — С. 1.
14. Крупская Н. К. К учителям социал-демократам / Н. К. Крупская // Правда. — 1917. — 28 апр.
15. Кузьменко М. М. Науково-педагогічна інтелігенція УСРР 20–30-х рр. XX ст.: еволюція соціально-історичного типу : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» / Кузьменко Михайло Миколайович ; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2005. — 25 с.
16. Культурне будівництво Української РСР : статист. довід. — Київ : Радян. шк., 1940. — 203 с.
17. Ленін В. І. В хвості у монархічної буржуазії чи на чолі революційного пролетаріату і селянства? / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1970. — Т. 11. — С. 185–196.
18. Ленін В. І. З приводу однієї статті в органі Бунду / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1971. — Т. 14. — С. 173–179.
19. Ленін В. І. Завдання революційної молоді: лист перший / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1970. — Т. 7. — С. 324–337.
20. Ленін В. І. Завдання російських соціал-демократів / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1969. — Т. 2. — С. 413–449.
21. Ленін В. І. Кар'єра російського терориста / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1971. — Т. 20. — С. 91–93.
22. Ленін В. І. Критичні замітки з національного питання / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1972. — Т. 24. — С. 111–145.
23. Ленін В. І. Назадній напрям у російській соціал-демократії / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1969. — Т. 4. — С. 230–262.
24. Ленін В. І. Про карикатуру на марксизм і про «імперіалістичний економізм» / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1972. — Т. 30. — С. 72–124.

25. Ленін В. І. Проект програми нашої партії / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1969. — Т. 4. — С. 203–229.
26. Ленін В. І. Чому соціал-демократія повинна оголосити рішучу і нещадну війну соціалістам-революціонерам? / В. І. Ленін // Повне збір. тв. : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1969. — Т. 6. — С. 349–352.
27. Морозов В. А. Володимир Петрович Затонський / Василь Андрійович Морозов. — Київ : Політвидав України, 1967. — 243 с.
28. Народній учитель. — 1927. — 7 листоп. (№ 45). — С. 2.
29. Ніколаєнко В. Ю. Жовтнева революція і докорінна перебудова народної освіти на Україні (1917–1921 рр.) / В. Ю. Ніколаєнко // Наук. пр. з історії КПРС : міжвід. наук. зб. — Київ, 1965. — Вип. 5. — С. 13–29.
30. Пицьк Н. Е. Александр Александрович Богомолец / Н. Е. Пицьк. — М. : Наука, 1970. — 303 с.
31. Правда. — 1917. — 9 апр.
32. Примаченко Я. Л. Українська художня інтелігенція 1920-х рр. як історіографічне явище: проблеми методології дослідження / Я. Л. Примаченко // Укр. іст. журн. — 2013. — № 3. — С. 184–197.
33. Решение съезда учителей Звенигородского уезда, Киевской губернии, добиваться создания украинских народных школ от 23–24 апреля 1917 г. // Великая Октябрьская социалистическая революция на Украине : сб. док. и материалов : в 3 т. / Центр. гос. архив Октябрьской революции и социалистического строительства УССР. — Киев : Госполитиздат, 1957. — Т. 1 : февраль — октябрь 1917. — С. 90.
34. Ровинский Н. Советские финансы и культурная революция / Н. Ровинский // Финансы СССР за XXX лет, 1917–1947. — М., 1947. — С. 195–230.
35. Сверстюк Є. Народження української інтелігенції / Євген Сверстюк // Психологія і суспільство. — 2015. — № 2. — С. 7–12.
36. Синецкий А. Я. Профессорско-преподавательские кадры высшей школы СССР / А. Я. Синецкий. — М. : Совет. наука, 1950. — 235 с.
37. Сумцов Н. Ф. Этюды по человеконенавистничеству : [отклик на ст. Д. Муретова «Этюды о национализме» в журн. «Рус. мысль»] / Н. Ф. Сумцов // Южный край. — 1916. — 10 февр.
38. Телячий Ю. В. Українська літературно-мистецька інтелігенція в національно-культурному відродженні (1917–1921 рр.) : монографія / Юрій Телячий. — Тернопіль : Терно-граф, 2014. — 599 с.
39. Ткачова Я. І. Інтелігенція Радянської України в період побудови основ соціалізму / Я. І. Ткачова. — Київ : Наук. думка, 1985. — 190 с.
40. Федюкин С. А. Великий Октябрь и интеллигенция : из истории вовлечения старой интеллигенции в строительство социализма / С. А. Федюкин ; АН СССР, Ин-т истории СССР. — М. : Наука, 1972. — 471 с.
41. Фрадкін В. З. Науково-освітня діяльність Харківського історико-філологічного товариства (1877–1919 рр.) / В. З. Фрадкін, В. М. Шейко // Вісн. Харків. ун-ту. — Харків, 1979. — № 182 : Історія, вип. 11. — С. 58–65.

42. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф. 2717, оп. 1, од. зб. 177, арк. 251.
43. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф. 2717, оп. 1, од. зб. 177, арк. 29, 31.
44. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф. 2717, оп. 1, од. зб. 177, арк. 34.
45. Шейко В. Н. Великий Октябрь и культурно-просветительная деятельность научной интеллигенции Украинской ССР (1921–1925) / В. Н. Шейко // Вопр. истории СССР : респ. межвед. науч. сб. / Харьк. гос. ун-т им. А. М. Горького. — Харьков, 1979. — Вып. 24. — С. 58–64. — Библиогр.: 16 назв.
46. Шейко В. М. Інтелігенція України під час голодомору на початку 20-х рр. / В. М. Шейко // Культура України : зб. ст. / М-во культури України, Харків. держ. ін-т культури. — Харків, 1993. — [Вип. 1]. — С. 33–44.
47. Шейко В. М. Культура, інтелігенція та влада в Україні (20–30-ті роки ХХ ст.) / Шейко В. М. // Інтелігенція та влада : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф.-семінару кер. вищ. навч. закл., учених-дослідників і представників владних структур із проблем сучас. інтелігенції, 14 берез. 2008 р. / М-во освіти і науки України, Нар. укр. акад. [та ін.]. — Харків, 2008. — С. 11–15.
48. Шейко В. М. Культура України, інтелігенція та революція (1917–1920 рр.) / В. М. Шейко // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2005. — Вип. 16 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 20–34.
49. Шейко В. Н. [Рецензия] / В. Н. Шейко // Вопр. истории. — 1970. — № 8. — С. 146–150. — Рец. на кн.: Советская интеллигенция (история формирования и роста, 1917–1955 гг.) : [монография]. — М. : Мысль, 1968. — 432 с.
50. Шейко В. М. Українська культура та інтелігенція в умовах кризового суспільства / Шейко В. М. // Вчені зап. Харків. гуманітар. ін-ту «Нар. укр. акад.». — Харків, 2001. — Т. 6–2 : Громадянськість інтелігенції: шляхи формування у кризовому суспільстві. — С. 86–89.

#### References

1. Bezuhla R. I. Fenomen kulturnoi elity v period Radianskoho Soiuza ta post-radianskoi Ukrainy (XX stolittia) : istoriohrafia problema / Ruslana Ivanivna Bezuhla // Visn. Derzh. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv. — 2011. — № 1. — С. 46–51.
2. Beylin A. E. Kadry spetsialistov SSSR, ikh formirovaniye i rost / A. E. Beylin ; pod red. i s predisl. I. A. Kravalya. — M. : Soyuzorguchet. 1935. — 419 s.
3. Buravchenkov A. O. Vchytelstvo Ukrainy naperedodni Zhovtnevoi revoliutsii / A. O. Buravchenkov, V. I. Polokhalo // Radian. shk. — 1976. — № 12. — S. 10–15.



4. Vyshcha shkola Ukrainskoi RSR za 50 rokov. U 2 ch. Ch. 1. (1917–1945 rr.) / vidp. red., ker. avt. kol. V. I. Pitov. — Kyiv : Vyd-vo Kyiv. un-tu, 1967. — 395 s.
5. Vlasenko S. «Mohutnoiu rukoiu tvory svoie nove vilne zhyttia» : 100-richchia Ukrainskoi revoliutsii / Svitlana Vlasenko // Holos Ukrainy. — 2017. — 4 berez. — S. 1, 14.
6. Halushko K. Ukrainski vymiry Liutnevoi revoliutsii 1917 roku v Rosiiskii imperii / Kyrylo Halushko // Dzerkalo tyzhnia. — 2017. — 25 liut. — S. 13.
7. Erman L. K. Intelligentsiya v pervoy russkoy revolyutsii / L. K. Erman. — M. : Nauka. 1966. — 373 s.
8. Zolotoverkhyi I. D. Stanovlennia ukrainskoi radianskoi kultury (1917–1920 rr.) / I. D. Zolotoverkhyi ; red. M. V. Koval. — Kyiv : Vyd-vo AN URSSR, 1961. — 424 s.
9. Iz rezoliutsii VIII Vserosiiskoi konferentsii RKP(b) «Pro radiansku vladu na Ukraini» pro spriannia rozvytku ukrainskoi kultury vid 3 hrudnia 1919 r. // Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR, 1917–1927 : zb. dok. i materialiv / Holov. arkhiv. upr. pry Radi Ministriv URSSR [ta in.]. — Kyiv, 1979. — S. 36.
10. Kasianov H. V. Nezghodni: ukrainska intelihentsiia v rusi oporu 1960–80-kh rokov / H. V. Kasianov. — Kyiv : Lybid, 1995. — 223 s.
11. Kasianov H. V. Ukrainska intelihentsiia 1920–30-kh rokov: sotsialnyi portret ta istorychna dolia / H. V. Kasianov. — Kyiv : Hlobus : Vik ; Edmont : Kanad. in-t ukr. studii Albert. un-tu, 1992. — 175 s.
12. Kim M. P. 40 let sovetskoy kultury / M. P. Kim. — M. : Gospolizdat. 1957. — 388 s.
13. Komunist. — 1935. — 17 sich. (№ 15). — S. 1.
14. Krupskaya N. K. K uchiteyam sotsial-demokratam / N. K. Krupskaya // Pravda. — 1917. — 28 apr.
15. Kuzmenko M. M. Naukovo-pedahohichna intelihentsiia USRR 20–30-kh rr. XX st.: evoliutsiia sotsialno-istorichnogo typu : avtoref. dys. ... d-ra ist. nauk : spets. 07.00.01 «Istoriia Ukrainy» / Kuzmenko Mykhailo Mykolaiovych ; Kharkiv. nats. un-t im. V. N. Karazina. — Kharkiv, 2005. — 25 s.
16. Kulturne budivnytstvo Ukrainskoi RSR : statyst. dovid. — Kyiv : Radian. shk., 1940. — 203 s.
17. Lenin V. I. V khvosti u monarkhichnoi burzhuazii chy na choli revoliutsiinoho proletariatu i selianstva? / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1970. — T. 11. — S. 185–196.
18. Lenin V. I. Z pryvodu odniiei statti v orhani Bundu / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1971. — T. 14. — S. 173–179.
19. Lenin V. I. Zavdannia revoliutsiinnoi molodi: lyst pershyi / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1970. — T. 7. — S. 324–337.
20. Lenin V. I. Zavdannia rosiiskykh sotsial-demokrativ / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1969. — T. 2. — S. 413–449.
21. Lenin V. I. Kariera rosiiskoho terorysta / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1971. — T. 20. — S. 91–93.

22. Lenin V. I. Krytychni zamitky z natsionalnogo pytannia / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1972. — T. 24. — S. 111–145.
23. Lenin V. I. Nazadnii napriam u rosiiskii sotsial-demokratii / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1969. — T. 4. — S. 230–262.
24. Lenin V. I. Pro karykaturu na marksyzm i pro «imperialistychnyi ekonomizm» / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1972. — T. 30. — S. 72–124.
25. Lenin V. I. Proekt prohramy nashoi partii / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1969. — T. 4. — S. 203–229.
26. Lenin V. I. Chomu sotsial-demokratii povynna oholosyty rishuchu i neshchadnu viinu sotsialistam-revoliutsioneram? / V. I. Lenin // Povne zibr. tv. : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1969. — T. 6. — S. 349–352.
27. Morozov V. A. Volodymyr Petrovych Zatonyskyi / Vasyl Andriiovych Morozov. — Kyiv : Polityvdav Ukrainy, 1967. — 243 s.
28. Narodnii uchitel. — 1927. — 7 lystop. (№ 45). — S. 2.
29. Nikolaienko V. Yu. Zhovtneva revoliutsiia i dokorinna perebudova narodnoi osvity na Ukraini (1917–1921 rr.) / V. Yu. Nikolaienko // Nauk. pr. z istorii KPRS : mizhvid. nauk. zb. — Kyiv, 1965. — Vyp. 5. — S. 13–29.
30. Pitsyk N.E. Aleksandr Aleksandrovich Bogomolets / N. E. Pitsyk. — M. : Nauka. 1970. — 303 s.
31. Pravda. — 1917. — 9 apr.
32. Prymachenko Ya. L. Ukrainska khudozhnia intelihentsiia 1920-kh rr. yak istoriohrafichne yavyshe: problemy metodolohii doslidzhennia / Ya. L. Prymachenko // Ukr. ist. zhurn. — 2013. — № 3. — C. 184–197.
33. Resheniye syezda uchiteley Zvenigorodskogo uyezda. Kiyevskoy gubernii. dobivatsya sozdaniya ukrainskikh narodnykh shkol ot 23–24 aprelya 1917 g. // Velikaya Oktyabrskaya sotsialisticheskaya revolyutsiia na Ukraine : sb. dok. i materialov : v 3 t. / Tsentr. gos. arkhiv Oktyabrskoy revolyutsii i sotsialisticheskogo stroitelstva USSR. — Kiyev : Gospolizdat. 1957. — T. 1 : fevral — oktyabr 1917. — S. 90.
34. Rovinskiy N. Sovetskiye finansy i kulturnaya revolyutsiia / N. Rovinskiy // Finansy SSSR za XXX let. 1917–1947. — M., 1947. — S. 195–230.
35. Sverstiuk Ye. Narodzhennia ukrainskoi intelihentsii / Yevhen Sverstiuk // Psykholohiia i suspilstvo. — 2015. — № 2. — S. 7–12.
36. Sinetskiy A. Ya. Professorsko-prepodavatskiye kadry vyshey shkoly SSSR / A. Ya. Sinetskiy. — M. : Sovet. nauka. 1950. — 235 s.
37. Sumtsov N. F. Etyudy po chelovekonenavistnichestvu : [otklik na st. D. Muretova «Etyudy o natsionalizme» v zhurn. «Rus. mysl»] / N. F. Sumtsov // Yuzhnyy kray. — 1916. — 10 fevr.
38. Teliachyi Yu. V. Ukrainska literaturno-mystetska intelihentsiia v natsionalno-kulturnomu vidrodzhenni (1917–1921 rr.) : monohrafiia / Yurii Teliachyi. — Ternopil : Terno-hraf, 2014. — 599 s.
39. Tkachova Ya. I. Intelihentsiia Radianskoi Ukrainy v period pobudovy osnov sotsializmu / Ya. I. Tkachova. — Kyiv : Nauk. dumka, 1985. — 190 s.

40. Feduykin S. A. Velikiy Oktyabr i intelligentsiya : iz istorii вовlecheniya staroy intelligentsii v stroitelstvo sotsializma / S. A. Feduykin ; AN SSSR. In-t istorii SSSR. — M. : Nauka. 1972. — 471 s.
41. Fradkin V. Z. Naukovo-osvitnia diialnist Kharkivskoho istoriko-filolohich-noho tovarystva (1877–1919 pp.) / V. Z. Fradkin, V. M. Sheiko // Visn. Kharkiv. un-tu. — Kharkiv, 1979. — № 182 : Istorii, vyp. 11. — S. 58–65.
42. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO Ukrainy), f. 2717, op. 1, od. zb. 177, ark. 251.
43. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO Ukrainy), f. 2717, op. 1, od. zb. 177, ark. 29, 31.
44. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO Ukrainy), f. 2717, op. 1, od. zb. 177, ark. 34.
45. Sheyko V. N. Velikiy Oktyabr i kulturno-prosvetitel'naya deyatelnost nauchnoy intelligentsii Ukrainskoy SSR (1921–1925) / V. N. Sheyko // Vopr. istorii SSSR : resp. mezhd. nauch. sb. / Khark. gos. un-t im. A. M. Gorkogo. — Kharkov. 1979. — Vyp. 24. — S. 58–64. — Bibliogr.: 16 nazv.
46. Sheiko V. M. Intelihentsiia Ukrainy pid chas holodomoru na pochatku 20-kh rp. / V. M. Sheiko // Kultura Ukrainy : zb. st. / M-vo kultury Ukrainy, Kharkiv. derzh. in-t kultury. — Kharkiv, 1993. — [Vyp. 1]. — S. 33–44.
47. Sheiko V. M. Kultura, intelihentsiia ta vlada v Ukraini (20–30-ti roky XX st.) / Sheiko V. M. // Intelihentsiia ta vlada : materialy VI Mizhnar. nauk.-prakt. konf.-seminaru ker. vyshch. navch. zakl., uchenykh-doslidnykiv i predstavnykiv vladnykh struktur iz problem suchas. intelihentsii, 14 berez. 2008 r. / M-vo osvity i nauky Ukrainy, Nar. ukr. akad. [ta in.]. — Kharkiv, 2008. — S. 11–15.
48. Sheiko V. M. Kultura Ukrainy, intelihentsiia ta revoliutsiia (1917–1920 rr.) / V. M. Sheiko // Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. kultury. — Kharkiv, 2005. — Vyp. 16 : Mystetstvoznavstvo. Filosofii. — S. 20–34.
49. Sheyko V. N. [Retsenziya] / V. N. Sheyko // Vopr. istorii. — 1970. — № 8. — S. 146–150. — Rets. na kn.: Sovetskaya intelligentsiya (istoriya formirovaniya i rosta. 1917–1955 gg.) : [monografiya]. — M. : Mysl. 1968. — 432 s.
50. Sheiko V. M. Ukrainska kultura ta intelihentsiia v umovakh kryzovoho suspilstva / Sheiko V. M. // Vcheni zap. Kharkiv. humanitar. in-tu «Nar. ukr. akad.». — Kharkiv, 2001. — T. 6–2 : Hromadianskist intelihentsii: shliakhy formuvannia u kryzovomu suspilstvi. — S. 86–89.

■ УДК 94 (477):323.27]«18/19»

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

#### THE INTELLIGENTSIA AND REVOLUTION IN UKRAINE (LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES)

The article is concerned with the issue of the role of the intelligentsia in the development of society as well as with the interrelations between the intelligentsia and the authorities in Ukraine in the late 19th — early 20th centuries. The transformation of the political views of different strata of the intelligentsia of that time is examined. Special attention is paid to the description of the formation of ideological, professional and political views of teachers, the most numerous group of the old intelligentsia. The author analyzes the social, material and political conditions of the intelligentsia during the revolution, various concepts of the attitude to the intelligentsia and its role in the society of Ukraine in the late 19th — early 20th centuries.

**Keywords:** intelligentsia, revolution, the authorities, Ukraine, culture, art, trade union organizations of the intelligentsia, transformation of the the intelligentsia's political views.

The aim of the study is to explore the relationship of the intelligentsia and authorities at the time of the revolutionary events in Russia and Ukraine in the early 20th century. The issue is particularly relevant today in connection with the 100th anniversary of the beginning of the Ukrainian revolution.

**Research methodology.** In this paper the author used descriptive and analytical methods with special emphasis on the Marxist-Leninist approach.

**Results.** It was at the time of Ukrainian revolution that basic principles as well as ideological, professional and social foundations of the formation of intelligentsia in the era of proletariat dictatorship were formed. These foundations undoubtedly influenced and continue influencing the processes of social transformation of the present-day Ukrainian intelligentsia. The Ukrainian national democratic revolution in March 1917 and the creation of the Central Rada, the highest representative body of Ukrainian people, was an important landmark on the road to restoring Ukrainian statehood.

**Novelty.** A new approach to studying this issue is to analyse the details of these processes with particular concentration on human lives rather than just describe the process of political orientation of the intelligentsia which per se is of conceptual scientific value.

**The practical significance.** There is a certain analogy between the tragic events of that time and the political processes in modern Ukraine. A thorough analysis of Ukrainian revolution in 1917–1921 can prevent the society from a possible repetition of those mistakes of the past..

*Надійшла до редколегії 26.05.2017 р.*

## ■ УДК 785.11.071.1 ГАЙДЕНКО: 781.1

**І. А. Гайдено**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### ПРАКТИКА ВИКОРИСТАННЯ ЧИСЛОВОЇ ПОСЛІДОВНОСТІ ЛЕОНАРДО ПІЗАНСЬКОГО У ТВОРІ FIBONACCIPHONIA ДЛЯ ОРКЕСТРУ

Досліджено практику використання числової послідовності Фібоначчі під час написання твору для симфонічного оркестру. Представлено методику її звуковисотної, метроритмічної, ладової, тембрової, структурної реалізації. Розкрито деякі засоби гуманізації композитором створеного за допомогою раціоналістичних технік музичного контенту.

**Ключові слова:** музика Ігоря Гайдена, Fibonacciphonia, послідовність Фібоначчі, створення музики, музичні експерименти.

**И. А. Гайдено**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### ПРАКТИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЧИСЛОВОЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ ЛЕОНАРДО ПИЗАНСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИИ FIBONACCIPHONIA ДЛЯ ОРКЕСТРА

Исследована практика использования числовой последовательности Фибоначчи в процессе сочинения произведения для симфонического оркестра. Представлено методику её звуковисотной, ладовой, тембровой, структурной реализации. Раскрыты некоторые способы гуманизации композитором музыкального контента, созданного при помощи рационалистических техник.

**Ключевые слова:** музыка Игоря Гайдена, Fibonacciphonia, последовательность Фибоначчи, сочинение музыки, музыкальные эксперименты.

**I. A. Haidenko**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### THE PRACTICE OF USING NUMERICAL SEQUENCE OF LEONARDO FROM PIZA IN FIBONACCIPHONIA FOR ORCHESTRA

This paper reviews the practice of using Fibonacci sequence for new music work creation. The techniques of its transformation into musical pitching, original scale, timbre determination and structure organization are shown. Some ways of humanizing the composer's musical content, created with the help of rationalistic techniques, are revealed.

**Key word:** Ihor Haidenko, Fibonacciphonia, Fibonacci sequence, music creation, musical experimental work.

**Постановка проблеми.** Композиторська творча практика пов'язана з необхідністю подолання комплексу проблем змістовної організації звуків у часі та звуковому просторі в оригінальний спосіб. Раціональним рішенням для цього стає визначення єдиної для всіх компонентів твору ідеї. Універсальність математичних методів надає перспективний напрям пошуку таких ідей. Автор розкриває методику їх використання на прикладі конкретного музичного твору — Fibonacciphonia для оркестру Ігоря Гайдена. Результати дослідження можуть бути актуальними для композиторів, музикознавців, виконавців, слухачів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Існує напрям музикознавчої літератури, де автори музики виконують функції дослідників власної творчості й розкривають деякі свої секрети. Особливо зацікавлюють праці, що описують музику, написану в нетрадиційних композиторських техніках і яку майже неможливо аналізувати без знання ключа. Тому теоретичні праці О. Мессіана, Я. Ксенакіса, П. Булеза, П. Гіндеміта, Д. Лігеті та інших мають значну цінність для адекватного розуміння їх творчих методів [1, с. 3–8]. У сучасному вітчизняному музикознавстві бракує таких автодосліджень, а розвідки музикознавців на цю тему не завжди мають практичну цінність для створення нової музики, що й зумовило написання цієї статті.

**Мета статті** — дослідити методику використання числових послідовностей як матеріал для створення музичних творів. Об'єкт дослідження — практика використання послідовності Ніколи Пізанського, відомого як Фібоначчі, у творі Ігоря Гайдена Fibonacciphonia для оркестру.

Завдання — на прикладі конкретного твору виявити деякі способи використання композиційних можливостей абстрактних позамузичних досконалих структур у процесі складання музичного твору.

**Вклад основного матеріалу дослідження.** Задум п'єси Fibonacciphonia в композитора Ігоря Гайдена виник у результаті пошуку матеріалу і форм для оркестрового симфонічного твору, музичною основою якого мали б бути достатньо прості для сприйняття слухачем звукові структури, але такі, що не пов'язані з відомими ладо-інтонаційними та ритмічними системами. Водночас музика мала бути написана в межах дванадцятитонового стандарту й була б призначена для виконання оркестровими музикантами, котрі мають академічну підготовку та не мають досвіду виконання сучасної нетрадиційної музики. Тому композиторові здавалось недоцільним звертатися до занадто складних для виконання та сприйняття структур і компонентів. Але необхідно було знайти таку основу, що сама мала б суттєві естетичні якості.

Насамперед, для відходу від традиційної звукової організації відхилено класичну ладогармонічну систему.

Дванадцятитонову матрицю як спосіб організації теж вирішено не використовувати, оскільки вона вважалась вичерпаною. З тієї самої причини класик музичного авангарду ХХ ст. Яніс Ксенакіс у своєму ранньому творі «Metastasis» (1952) розглядає додекафонію й серіалізм як «stasis» — затримання розвитку, ментальний тупик, з якого творча людина має знайти вихід. Ксенакіс у цьому творі знаходить для себе вихід до творчої свободи через екстраполяцію на музику візуальних ідей, що мають самостійну естетичну цінність і пов'язані з новітньою архітектурою [4].

Цікавою була еволюція Карлхайнца Штокхаузена, котрий розпочав свою творчість з серіальної «Kreuzspiel» та «Klavierstuk I–IV». Згодом він вже не використовує серійну техніку та шукає інші принципи музичної логіки. На автора у свій час вплинуло ознайомлення з невеликим фортепіанним твором Штокхаузена «Klavierstuk IX». Твір починається з повторюваних звукосполучень (С#, F#, G, C), що звучать певну кількість разів, зокрема 139 (при розмірі 142/8) та 87 (при розмірі 87/8) у другому такті. Розмір третього такту — 42/8. Але далі такти мають звичні розміри (13/8, 2/8, 8/8, 1/8, 3/8, ..., 5/8...).

У цих цифрах (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 35) можна спостерігати послідовність Леонардо Пізанського, відомого як Фібоначчі. Цифри 193, 142, 87 — сума певних чисел послідовності. Цей цифровий комплекс зумовлює звукову ідею та структуру п'єси.

Існує безліч числових систем. Чому саме числа Фібоначчі зацікавили Штокхаузена? У послідовності Леонардо Пізанського кожне наступне число є сумою попередніх — 1, 2, 3, 5, 8, 13. Важливою її особливістю є подібність до золотого перетину, ідея якого зумовлює драматургічну співрозмірність компонентів структури якісних мистецьких об'єктів [2]. Можливо, причиною більшості проявів закону золотого перетину в художній творчості є розвинена інтуїція й художній смак автора. А що, якщо свідомо використати послідовність Фібоначчі як основу для написання музичного твору?

Постає декілька цікавих для вирішення проблем.

Перша — відбір звуковисотного матеріалу. Для її розв'язання потрібно створити музичний еквівалент числової послідовності. Але європейська музична система базується на дванадцяти тонах, які повторюються у восьмиоктавному діапазоні. Послідовність Фібоначчі перебуває в системі натуральних чисел. Слід вибрати спосіб їх співвідношення. Спробуємо перенести якість однієї системи на іншу методом вибірки необхідних звукових тонів з використанням проєкції та екстраполяції.

Візьмемо за перший звук С і далі, перебираючи звукоряд по напівтонах «вгору», визначимо наступні звуки. Друга цифра послідовності надає С#, третя — D, наступні — E, G. Число 13 в умовах дванадцятитонового звукоряду надає повтор звука С. Далі отримуємо G#, A, F#, знову E і нарешті — H. Отже, маємо дев'ятиступеневий лад, що містить С, С#, D, E, G, G#, A, F#, H. Інтервальна складова — 1, 1, 2, 3, 1, 1, -2, 5.

Розглянемо, яких звуків хроматичного звукоряду бракує. Це — D#, F та A#. Інтервальна складова — 2, 5. Звуки цього мікроладу можна використовувати як доповнючі та протиставлені.

Далі розробляємо логіку використання тембрів оркестру. Струнна група, група дерев'яних духових інструментів, група мідних духових інструментів та ударні використовуються композиторами безліччю способів, але відмінності інструментів сприяють певній тембровій драматургії. Мідна група в супроводі ударних обов'язково звучатиме в кульмінаційній зоні твору, де доповнюватиме звучання струнних та дерев'яних або контрастуватиме з ними. Але мідна група не може звучати протягом усієї п'єси з певних фізіологічних і естетичних причин. Більшість музичного часу належить струнній групі оркестру, якій доступна широка гама музичних образів. Колористичне звучання групи дерев'яних інструментів доповнюють загальний звуковий результат.

Отже, дев'ятиступеневий лад С, С#, D, E, F#, G, G#, A, H, оснований на послідовності Фібоначчі, використовуватиметься струнною групою оркестру й дерев'яними духовими інструментами. Решта звуків — мікролад D#, F та A# — лише мідною групою. Це надасть необхідний тембровий і змістовний контраст співвідношення образів, пов'язаних з послідовністю Фібоначчі та протиставлених їм.

Інша проблема — визначення загальної тривалості п'єси й розподіл музичного часу. Слід зазначити, що музику планувалося представити на фестивалі Національної спілки композиторів «Київ М'юзик Фест — 2016», де великий твір мав би незначні шанси бути виконаним у збірній концертній програмі.

Загальне звучання становитиме 8 повних хвилин. Цифра 8 входить до послідовності, вісім хвилин сучасної музики достатньо для висловлення музичної думки й не обтяжливо для уваги слухача.

Розподілимо музичний час. Елементи форми відповідатимуть хвилинному відліку. Синхронізацію з прийнятою сучасним людством часовою організацією посилено обраним темпом — 120 умовних ударів метронома на хвилину. Темп твору не змінюватиметься протягом п'єси й передаватиме невпинний хід часу.

Кульмінаційну зону, згідно із законом золотого перетину, здійснимо наприкінці п'ятої хвилини. Кульмінація лунатиме в місці



найактивнішого протиставлення образів. У п'єсі це протиставлення світу, визначеного послідовністю Фібоначчі, переданого умовно тембром дерев'яних інструментів, та світу протилежного, тембрально визначеного «металевими» звуками труб, валторн, тромбонів та литавр. Протиставлення підкреслено й у ритмах, групах і розмірах.

На восьмій хвилині п'єси в кодї всі теми звучать одночасно й доповнюють одна одну, створюючи картину світу, де протиборчі сили врівноважують розбалансовану систему.

Отже, вимальовується схема твору. Протягом початкових трьох хвилин звучить музика, що базується на дев'ятиступеневому ладу С, С#, D, E, F#, G, G#, A, H, створеному за принципом послідовності Фібоначчі. Звуки ладу презентуються поступово, за логікою тієї ж базової послідовності.

Починається твір з повторення першого звука ладу (С) в тембрі струнних інструментів, далі доповнюється другим — С#. У дванадцятому такті лунає третій звук — D. На них і побудовано головний тематичний матеріал, якому протиставлено тембром дерев'яних духових у 26 такті терцієвий хід на четвертому та шостому звуках ладу (E, G). Цей хід надалі стає педальним фоном для нової теми струнних, що виникає точно всередині розділу й експонує звуки F#, G#, A. Останній звук ладу можна почути наприкінці розділу в кластері, зібраному із всіх використаних дотепер звуків.

Четверта хвилина різко змінює тембр: чотири валторни починають виконувати звуки, що не ввійшли до обраних за допомогою послідовності Фібоначчі. Цілу хвилину у виконанні мідної групи оркестру звучить мікролад D#, F, A#. Оркестрові функції розподілено так: валторни складають нерегулярне мерехтіння педального фону, труби та тромбони створюють поліфонію на звуках D# та F. Звучання доповнюють і пом'якшують репліки інструментів дерев'яної групи.

На цьому фоні на початку наступної хвилини виникає хоральна тема тромбонів і туби на тому ж мікроладі D#, F, A#, але його доповнює початковий звук — С. Таким чином, на цьому етапі формоутворення в п'єсі використовуються всі дванадцять звуків хроматичного звукоряду, що логічно завершує систему й готує повернення до початкового матеріалу. Кульмінаційне звучання оркестру наприкінці п'ятої хвилини базується на звуках D#, F, A# у мідних, дерев'яних духових та ударних, скомпільованих із кластероподібним фоном струнних.

Шоста хвилина повертає початкову тему, але тепер вона звучить тембром високих дерев'яних духових, поступово розширюючи звуковий пласт зверху вниз на весь звуковий діапазон і переходячи в пульсуючий музичний фон. Далі фон різко обривається і з сьомої хвилини починається нова хвиля розвитку першої теми, але тепер — знизу

вгору, від низьких струнних до повного звучання оркестрової вертикалі.

Восьма, остання хвилина п'єси репрезентує процес збору всього музичного матеріалу, де він спочатку чергується горизонтально, а потім міксується вертикально, створюючи об'єднане співзвуччя всіх тем твору.

Послідовність Фібоначчі відіграла певну роль і в процесі відбору ритміки. Це можна помітити в невипадкових сполученнях груп нот у прогресії 1+2+3+5, використанні різних комбінацій цих цифр, послідовності в реверсі. Об'єднання елементів, не пов'язаних з послідовністю золотого перетину, навпаки уникають цих чисел. Так, тема тромбонів у кульмінаційній зоні основана на групі з дев'яти звуків, а в партії валторн — сполучення груп з 4 та 9 звуків.

Подібне протиставлення помітне й у виборі метру. Так, дводольні, тридольні, п'ятидольні розміри використовуються в розділах твору, пов'язаних з послідовністю Фібоначчі. Чотиридольні розміри визначають протилежну музичну і змістовну сфери.

Отримана таким чином структурна модель твору далі мала б бути конвертована в оркестрову партитуру, де б усі попередні числові ідеї узгоджувалися нотним записом і подальшим звучанням. Але автор переконаний, що написання твору мистецтва не можна зводити до простих або навіть найскладніших обчислень та моделей. Неповторність мистецького об'єкта завжди має бути пов'язана з творчою особистістю людини, котра його створює. Математична точність і пропорційність структур твору не сприймається людиною емоційно, не викликає гами почуттів, не створює жодної емпатії.

Емоційна співзвучність потребує обов'язкової гуманізації мистецького об'єкта, тобто приведення його до людського масштабу, відповідних пропорцій. Це найголовніша проблема музики, створеної за допомогою комп'ютерних технологій, яку дослідники й митці намагаються вирішити, втілюючи спеціально розроблені алгоритми для олюднення музичного контенту. Суть їх роботи полягає в рандомізації, тобто внесенні елемента керованої випадковості в упорядковану структуру. Але слід зазначити їх недосконалість і непрактичність. Наразі існує єдиний відомий дієвий метод, який не змінювався з часів перших наскельних малюнків, — доведення твору до досконалості автором відповідно до його художнього смаку.

Існує немало текстів авторських описів власного процесу музичної композиції з однією спільною ознакою — розподілом на етапи написання тексту та на етап його корекції, коли композитори досягають того, щоб твір із максимальною зацікавленістю сприймався слухачем [8]. Композитор не завжди має можливість перевірити сприйняття

ще недосконалого твору на слухачах. Отже, автори інколи змушені змінювати свою роль, «пересідати» в умовне крісло слухача і, намагаючись максимально абстрагуватись від твору, який перевіряється, сприймати свою музику як чужу, уважно стежачи за процесом прослуховування та відзначаючи моменти втрати зацікавленості й уваги. Твір прослуховується як загалом, так і фрагментарно.

Наразі цьому процесу сприяє використання сучасних музичних комп'ютерних технологій — звукова реалізація твору за допомогою спеціальних програмних засобів.

За результатами таких тестів здійснюється необхідна коректура музичного тексту. Насамперед це стосується часових пропорцій структур, коли окремі розділи потребують розширення або зменшення. Удосконалення потребують моменти монотонності, порушення логіки, тембрової невідповідності та інші недосконалості.

Отже, ескіз майбутньої партитури створено в комп'ютерній програмі, де розміщено розділи твору згідно із загальною ідеєю. Обрано відповідні задуму тембри музичних інструментів. Далі твір тестувався у звучанні в реальному часі і здійснювалося оцінювання за кількома критеріями, на кшталт «подобається — не подобається», «сприймається — не сприймається», «захоплює — нецікаво». Звичайно, що все це суб'єктивно й залежить від певних умов: часу доби, емоційного стану, зосередженості. Але сприйняття композитором власного твору, радше за все, і не має точно збігатися в деталях зі сприйняттям аудиторією.

Утім, здійснено деякі корективи, пов'язані з авторськими музичними смаковими відчуттями. Так, для динамізації форми, посилення виразності структурних елементів деякі розділи розширено або зменшено. Додано відповідну динамку, обрано специфічне звукодобування, штрихи.

Змінена звукова палітра. Логіка оркестрування потребує певної драматургії використання інструментальних груп. Це й передбачено попереднім задумом, але практика не могла не внести деякі корективи. Так, струнні та дерев'яні не тільки експонують задану послідовністю Фібоначчі музику, але й використані в епізоді з мідними духовими для створення педалі та фону. Це допомогло пом'якшити звучання труб, тромбонів та валторн, сприяти насиченому заповнюючому фону в кульмінації.

Так було написано твір *Fibonacci* для оркестру, який виконав Державний Академічний естрадно-симфонічний оркестр України під керуванням Миколи Лисенка в межах фестивалю сучасної музики «Київ Мюзік фест — 2016» у залі Республіканського будинку

звукозапису. Музику із зацікавленістю прийняли слухачі, що свідчить про успішність експерименту.

**Висновки.** На прикладі твору Ігоря Гайденка *Fibonacci* для оркестру продемонстровано практику використання позамузичної абстрактної ідеї для створення музичного твору. Неабияка естетична самоцінність послідовності Фібоначчі проявилася і в музичній її реалізації. Вона визначила звуковисотну базу твору, ладову організацію, логіку мікро- та макроструктур, динаміку й темброву складову, тобто всі елементи твору. Але автором здійснено операцію гуманізації для долучення людської емоційної складової до тексту. Отримано цікавий музичний і естетичний результат.

Композиторські автодослідження, розкриваючи невідомі для сторонніх дослідників секрети створення витворів мистецтва, мають надзвичайну практичну цінність для мистецтва музичної композиції та становлять науковий базис для подальших досліджень.

#### Список використаних джерел

1. П. Булез. Современные поиски / П. Булез // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. — М. : Советский композитор, 1975. — С. 291–295.
2. Волошинов А. В. Математика и искусство / А. В. Волошинов. — М. : Просвещение, 1992 — С. 335.
3. Гайденко И. Новая система музыкальной криптографии, или Как была написана fuga «LSH» / И. Гайденко // Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). Вип. 29. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Харків : Тов. «С.А.М», 2010. — С. 414–424.
4. Кон Ю. О теоретической концепции Яниса Ксенакиса / Ю. Кон // Кризис буржуазной культуры и музыка. — Вып. 3. — М. : Музыка, 1976. — С. 106–134.
5. Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Дьердь Лигети. Личность и творчество. — М. : Российский институт искусствознания, 1993. — С. 167–169.
6. Хіндеміт П. Техніка і стиль / П. Хіндеміт // Українське музикознавство. — Вип. 7. — Київ : Музична Україна, 1972. — С. 260–280.
7. Messian O. Technica mojego jezuka muzycznego / O. Messian // Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej, 1973. — № 7. — Р. 5–69.
8. Nikolska I. Rozmowa z Witoldem Lutoslawskim. O moim języku muzycznym / I. Nikolska // Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej, 1997. — № 2. — Р. 5–10.

#### References

1. P. Bulez. Sovremennyye poiski / P. Bulez // Sovremennoye burzhuaznoye iskusstvo. Kritika i razmyshleniya. — М. : Sovetskiy kompozitor, 1975. — S. 291– 295.

2. Voloshinov A. V. Matematika i iskusstvo / A. V. Voloshinov. — M. : Prosveshcheniye. 1992 — S. 335.
3. Haidenko I. Novaya sistema muzykalnoy kriptografii, ili kak byla napisana fuga «LSH» / I. Haidenko // Kohnityvne muzykoznavstvo: zb. nauk. statei (na chest 55-richchia L. V. Shapovalovoi). Vyp. 29. KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. — Kharkiv: tov. «S.A.M», 2010. — S. 414 — 424.
4. Kon Yu. O teoreticheskoy kontseptsii Yanisa Ksenakisa / Yu. Kon // Krizis burzhuznoy kultury i muzyka. — Vyp. 3. — M. : Muzyka, 1976. — S. 106–134.
5. Ligeti György. Prevrashcheniya muzykalnoy formy // György Ligeti. Lichnost i tvorchestvo. — M. : Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993. — S. 167 — 169.
6. Khindemit P. Tekhnika i styl / P.Khindemit // Ukrainske muzykoznavstvo. Vyp. 7. — Kyiv: Muzychna Ukraina, 1972. — S. 260 — 280.
7. Messian O. Technica mojego jezyka muzycznego / O. Messian // Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej, 1973. — № 7. — P. 5 — 69.
8. Nikolska I. Rozmowa z Witoldem Lutosławskim. O moim języku muzycznym / I. Nikolska // Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej, 1997. — № 2. — P. 5 — 10.

■ UDC: 785.11.071.1 HAIDENKO: 781.1

**Haidenko I. A.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*ihaidenko@gmail.com*  
*orcid.org/0000-0003-3044-4158*

### THE PRACTICE OF USING NUMERICAL SEQUENCE OF LEONARDO FROM PIZA IN FIBONACCIPHONIA FOR ORCHESTRA

**The aim of this work** is to study new possibilities of original sound organization that were used in Ihor Haidenko's Fibonacciphonia for symphonic orchestra.

**Research methodology.** Some new methods of practical using of numbers database in musical experimental work were submitted and analyzed.

**Results.** This paper reviews the practice of using Fibonacci sequence for new music work creation. This sequence is named after Italian mathematician Leonardo of Pisa, known as Fibonacci. Every numbers after the first two is the sum of the two preceding ones: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... They are intimately connected with the golden ratio. For example, the closest rational approximations to the ratio are  $2/1$ ,  $3/2$ ,  $5/3$ ,  $8/5$ . Obviously, that idea of getting musical content from the sequence that consists of golden ratio numbers could be very interesting for the composer.

Ihor Haidenko's Fibonacciphonia for symphonic orchestra is based on special musical scale. It was received by extrapolations of Fibonacci numbers on chromatic scale: 1 = C, 2 = C#, 3 = D, 5 = E, 13 = C, 21 = G, 34 = G#, 55 = A, 89 = E, 144 = H. After deleting double notes the author has obtained the following scale: C, C#, D, E, G, G#, A, F#, H. On this scale the parts of string and wind instruments are built. The rest of tones — D#, F, A# — are used as building material for the brass part.

Golden ratio properties of base sequence also determine the musical time and the elements of form in this music. Different forms of Fibonacci numbers can be seen in rhythmic relationships, dynamic and timbre distributions. Meanwhile, the composer had to make some humanization — deviations of the obtained material for better perception by the listener.

**Novelty.** The article revealed the method of writing a major composition for a symphony orchestra based on the musical implementation of non-musical ideas. The techniques of its transformation into musical pitching, original scale, timbre determination and structure organization are shown. Some ways of humanizing the composer's musical content, created with the help of rationalistic techniques, are revealed.

**The practical significance.** The material in this article can be of interest to musicologists, performers and composers.

**Key word:** Ihor Haidenko, Fibonacciphonia, Fibonacci sequence, music creation, musical experimental work.

*Надійшла до редколегії 06.04.2017 р.*

## ■ УДК 792.072.3(477)ВЕРХАЦЬКИЙ

**Н. В. Губрій**, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, м. Київ

### **МИХАЙЛО ВЕРХАЦЬКИЙ ЯК ТЕАТРАЛЬНИЙ КРИТИК: НА ПРИКЛАДІ РЕЦЕНЗІЇ НА ВИСТАВУ «ГАМЛЕТ» (1935 Р.) В УЗБЕЦЬКОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ ІМЕНІ ХАМЗИ**

Розглянуто основні напрями театральної діяльності М. Верхацького — режисера, педагога та театального критика в зазначений період творчості (1936–1952), його вплив на становлення та розвиток узбецького театру. Розвідка є спробою запропонувати та прокоментувати читачам деякі аспекти наукової праці М. Верхацького, зокрема рецензії й театально-критичні статті автора, які ще досі не відомі в українському театрознавстві.

**Ключові слова:** Михайло Верхацький, театральна критика, «Гамлет», Узбецький драматичний театр імені Хамзи, історія узбецького театру.

**Н. В. Губрий**, аспирант, Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. Карпенка-Карого, г. Киев

### **МИХАИЛ ВЕРХАЦКИЙ КАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ КРИТИК: НА ПРИМЕРЕ РЕЦЕНЗИИ НА ПРЕДСТАВЛЕНИЕ «ГАМЛЕТ» (1935 Г.) В УЗБЕКСКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ ХАМЗЫ**

Рассмотрены основные направления театральной деятельности М. Верхацкого — режиссера, педагога и театрального критика в узбекский период творчества (1936–1952), его влияние на становление и развитие узбекского театра. Статья является попыткой предложить и прокомментировать читателям некоторые аспекты научной работы М. Верхацкого, в частности рецензии и театально-критические статьи автора, которые до сих пор не известны украинскому театроведению.

**Ключевые слова:** Михаил Верхацкий, театральная критика, «Гамлет», Узбекский драматический театр имени Хамзы, история узбекского театра.

**N. V. Hubrii**, postgraduate student, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

### **MYKHAILO VERKHATSKYI AS A THEATER CRITIC: THE CASE OF THE REVIEW TO THE REPRESENTATION OF «HAMLET» (1935) IN HAMSU DRAMA THEATER OF UZBEKISTAN**

The article considers the main areas of M. Verkhatskyi's theatre activities — the stage director, the teacher and the theater critic in the Uzbek period of creative work (1936–1952), his influence on the formation and

development of the Uzbek theater. The article presents an attempt to offer and comment on some aspects of M. Verkhatskyi's scholarly work, in particular the reviews and theatre critical articles of the author, which are still not known to Ukrainian theatre studies.

**Key words:** Mykhailo Verkhatskyi, theater critics, Hamlet, Hamsy Drama Theater of Uzbekistan, history of the Uzbek theater.

**Постановка проблеми.** Михайло Верхацький — одна із видатних постатей в історії українського театру ХХ ст.: режисер, теоретик, театральний педагог, історик театру. У 30 рр., під час посилення політичних репресій, митець виїхав до Узбекистану, де перебував до 1952 р. Нині узбецький період творчої діяльності М. Верхацького є недослідженим. Хоча впродовж цього часу митець не тільки займався режисурою, педагогікою, але й був театральним критиком та істориком узбецького театру. Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю розкрити й охарактеризувати основні аспекти творчої спадщини М. Верхацького в галузі театральної критики під час його перебування в Узбекистані. У цьому контексті важливою є рецензія автора на виставу «Гамлет» 1935 р. в узбецькому драматичному театрі імені Хамзи.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Тривалий час творча діяльність М. Верхацького не досліджувалася. Лише у 2002 р. його учні опублікували книжку «Михайло Верхацький. 100», де зібрані статті, присвячені діяльності театру «Березіль» і творчості Леся Курбаса, листування з В. Чистяковою, В. Васильком, а також спогади Ю. Богдашевського, В. Кісіна, М. Мерзлікіна, М. Мартона, В. Баєнка та інших про М. Верхацького. У 2010 р. надруковано статтю Василя Вітра «Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект», у якій уперше розглядаються його педагогічні принципи.

**Мета статті** — на основі аналізу архівних матеріалів охарактеризувати діяльність М. Верхацького в Узбекистані, акцентуючи на його становленні як театального критика.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Як відомо, після арешту Леся Курбаса та закриття театру «Березіль», у 1936 р. М. Верхацький виїхав до Узбекистану, де перебував шістьнадцять років і продовжував працювати як режисер та педагог, а також вивчав історію узбецького театру. Результат багатолітньої роботи митця — нарис з історії узбецького театру. Наразі машинопис цієї праці зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв.

«Нарис з історії узбецького театру» М. Верхацького — це унікальне дослідження, робота над яким надзвичайно вплинула на становлення та розвиток узбецького театру. З цього приводу автор зазначає: це



перша спроба систематичного викладу історичного шляху узбецького театру за 35 років існування в період радянської влади [2, с. 10].

Відсутність спеціальної розвідки з історії узбецького театру мотивувала автора не тільки до наукового пошуку, а й до ознайомлення із діяльністю театрів. Відтак, з 1936 р. він почав цікавитися театральною критикою. Систематично переглядав репертуар столичних театрів — узбецького драматичного театру імені Хамзи, узбецького музично-драматичного театру імені Мукімі, Театру юного глядача імені Ахунбабаєва, узбецького театру опери і балету імені Навої, а також обласних театрів — кокандського, ферганського, андижанського, самаркандського, хорезмського та ін. Автор зазначає, що вистави — «Отелло» та «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Ревізор» та «Одруження» М. Гоголя, «Бай і батрак» Хамзи, «Фархад і Ширін» А. Навої, «Честь та любов» К. Яшена він переглядав кілька разів у різних театрах. Загалом за період перебування в Узбекистані він переглянув 162 вистави, результатом чого став матеріал, зібраний ним особисто, про діяльність театральних колективів та рецензії на вистави — єдине джерело для висвітлення історії узбецького театру в радянський період. Окрім того, починаючи з 1940 р. М. Верхацький виступав з лекціями, розповідаючи про систему К. Станіславського в обласних театрах Узбекистану, у межах педагогічної практики часто рецензував вистави колективу театру.

У своєму дослідженні М. Верхацький майже не використовував рецензії театральних критиків 1930–1940 рр., оскільки їхній рівень його не задовольняв. Наприклад, він вважав статті поверховими, які загалом розкривають сюжет п'єси та надають неґрунтовну оцінку акторській грі: «за двобальною системою» — «зіграв образ правильно» або «зіграв образ неправильно» <...>. Зрозуміти на основі таких рецензій ідейно-художню сутність вистав неможливо» [2, с. 14].

Ознайомившись із дослідженням Михайла Верхацького, вдалося визначити, що він написав близько двадцяти рецензій, більшість з яких присвячені виставам провідного столичного театру — Узбецького драматичного театру імені Хамзи. Зокрема це критичні статті на такі вистави: «Гамлет» В. Шекспіра (1935 р., режисер М. Уйгур); «Підступність та кохання» Ф. Шиллера (1936 р., режисер Я. Бабаджанов); «Честь та кохання» К. Яшена (1936 р., режисер В. Вітт); «Гроза» О. Островського (1938 р., режисер В. Вітт); «Єгор Буличов та інші» М. Горького (1939 р., режисер І. Ілялов); «Бай і батрак» Хамзи (1939 р., режисер Я. Бабаджанов); «Отелло» В. Шекспіра (1941 р., режисери М. Ладигін, М. Уйгур); «За тих, хто в морі» Б. Лавреньова (1947 р., режисер О. Гінзбург); «Російське питання» К. Симонова (1947 р., режисер М. Ладигін); «Алішер Навої» М. Уйгура та І. Султанова (1948 р.,

режисер М. Уйгур); «Мишани» М. Горького (1951 р., режисер О. Гінзбург); «Ревізор» М. Гоголя (1952 р., режисер О. Гінзбург) та ін.

Є кілька рецензій і на вистави Державного музичного театру — «Гульсара» К. Яшена (1935 р., режисер Т. Садиков) і «Фархад та Ширін» А. Навої (1936 р., режисер М. Уйгур).

Зрештою М. Верхацький незначну увагу приділяв творчості інших театрів: Узбецькому музично-драматичному театру імені Мукімі, Театру юного глядача імені Ахунбабаєва, Узбецькому театру опери і балету імені А. Навої, обласним театрам (кокандському, ферганському, андижанському, самаркандському, хорезмському). Але оскільки класичну та радянську драматургію в 1930–1940-х рр. долучили до репертуару більшості театрів майже одночасно, то критик порівнював вистави різних театрів, акцентуючи на режисерському рішенні.

Для того, щоб детальніше простежити характерні особливості М. Верхацького — театрального критика, пропонуємо розглянути його рецензію на виставу «Гамлет» (1935) в Узбецькому драматичному театрі імені Хамзи.

На початку 1930-х рр. радянська влада використовувала творчість англійського драматурга В. Шекспіра як допоміжний засіб пропаганди методу соціалістичного реалізму. Радянські театрознавці схвально поставилися до драматургії В. Шекспіра в контексті тоталітарної політики того періоду. Так, М. Морозов зазначав: «Приближалось время глубоких по содержанию и ярких по форме советских шекспировских спектаклей. Время это наступило с преодолением бездушного формализма и поверхностного вульгарного социологизирования, вместе с развитием социалистического реализма» [6].

Досліджуючи постановки «Гамлета» В. Шекспіра у межах російського театру ХХ ст., сучасний шекспірознавець О. Барташевич відзначає суперечність історичної доби: «Советская культура объявлялась единственной наследницей и хранительницей мирового наследия, а Шекспир, понятый согласно марксистскому официозу, стал считаться главным учителем советских драматургов и деятелей театра. <...> В пьесах Шекспира стали видеть образцы реалистического искусства, полные исторического оптимизма и стихийной диалектики, которые следует оберегать от модернистских искажений» [1].

Театральна критика 1930–40 рр., часу жорстоких репресій та політичних переслідувань, була заангажованою. Головне завдання рецензента зводилося до вияву формалізму в театральних постановках. Звичайно, М. Верхацький не став винятком, однак завуальовано захищав власні мистецькі принципи.

Наприклад, він пише, які наслідки спричинила так звана «боротьба з формалізмом», обстоюючи художні якості вистав: «Борясь с формализмом, совершенно неправомерно игнорировалось режиссерское решение пьесы, так называемый режиссерский замысел спектакля, который таил в себе средства образного понимания пьесы, средства эмоционального воздействия на зрителя» [3, с. 310].

У 1930-х рр. постановка «Гамлета» для кожного національного театру ставала знаковою. Так, у цей період вистави «Гамлета» в російському театрі (1924 р. — у МХАТі ІІ; 1932 р. — у театрі імені Є. Вахтангова), на азербайджанській сцені (1926 р. — у театрі імені М. Азізбекова) мали надзвичайний успіх, й узбецький театр не став винятком: «вистава стала етапною у всій історії узбецького театру» [4, с. 374].

У вступній частині статті М. Верхацький зазначає, що вистава «Гамлет» В. Шекспіра була поставлена в 15-й ювілейний сезон театру імені Хамзи (березень 1935 р.). Особливим явищем для Узбецького драматичного театру імені Хамзи був лист-привітання від російського реформатора театру К. Станіславського. Автор цитує частину цього листа [3, с. 256].

Театральний критик М. Верхацький уважав, що вистава була приречена на успіх завдяки тривалому підготовчому періоду та режисерській концепції М. Уйгура, котрий, насамперед, допоміг акторам потрактувати образи у психологічному аспекті: «Режиссер спектакля Уйгур был специально командирован в Москву, чтобы проконсультироваться с режиссерами МХАТ и с шекспироведами о постановке «Гамлет» на узбекской сцене» [3, с. 257–258].

Проте така особливість підготовки вистав за п'єсами В. Шекспіра була характерна для більшості театрів й інших республік СРСР. Про роботу над драматургією В. Шекспіра в 1930-х рр. М. Морозов писав, що п'єси перекладено двадцятьма сімома мовами, а під час репетицій були присутні так звані консультанти-шекспірознавці [6].

На думку сучасних узбецьких дослідників творчості режисера М. Уйгура, зокрема І. Мухтарова, мрія втілити «Гамлета» виникла в М. Верхацького ще в середині 20-х рр. під час навчання узбецької театральної молоді в московській театральній студії: «Подготовка спектакля длилась почти десять лет. Пьесу перевел Чулпан, который разделял театральные взгляды Уйгура. Оба постоянно, один своими статьями, другой спектаклями, убеждали в необходимости использовать в молодом узбекском театре все богатства театральных культур Запада и Востока. Оба были приверженцами Всеволода Мейерхольда — выдающегося русского режиссера» [7].

Про автора перекладу «Гамлета» узбецькою мовою М. Верхацький нічого не зазначає, проте він був ознайомлений з режисерською експлікацією. Посилаючись на документ, митець так характеризує ідею постановки: «В режиссерской декларации особое внимание уделяется показу преступности «жестокости мира», раскрытию всей мерзости окружающей Гамлета обстановки. «Дания — тюрьма», — вот основная идея произведения — так говорится в режиссерской экспликации. Гамлет трактуется режиссером спектакля как «активный элемент», который «борется не против одного злодея, а против всего окружающего общества, против развращенности и фальши всего мира». Обличение правителей королевства, дворца — наиболее существенная сценическая задача Гамлета, как говорит режиссер» [3, с. 258–259].

Щодо режисерського рішення вистави «Гамлет» у театрі імені Хамзи, в «Історії радянського драматичного театру» вказано: «Постановник спектаклю М. Уйгур підкреслював, що колектив убачав завдання в тому, щоб передати протиріччя шекспірівської епохи» [4, с. 376].

Роль Гамлета стала знаковою у творчості видатного узбецького актора Абрара Хідоятова. Свідченням слугують спогади сучасників: «Абрар Хидоятов <...> нашел «своего» Гамлета. «Его» Гамлету были свойственны отсутствие истерики, заламывания рук и других, ненужных, по мнению артиста, внешних эффектов» [9].

У чому полягає унікальність Гамлета у виконанні А. Хідоятова? З цього приводу М. Верхацький зазначає: «Его Гамлет то смело, даже буйно, бросал слова обвинения, то тонко и умно издевался над убийцами и их мерзкими единомышленниками, то погружался в глубокую, печальную задумчивость, ища выхода для своих решений. Гамлет Хидоятова в поисках выхода был внешне экспрессивен, иногда даже чрезмерно экспрессивен. На это его наталкивало порой и художественное оформление, разрешенное И. Ю. Шлепяновым в конструктивистском стиле, а большей частью и огромный темперамент талантливого актера» [3, с. 259–260].

Варто зазначити, що М. Верхацький був знайомий з А. Хідоятовим, переглядав вистави за його участі в театрі імені Хамзи. Як результат, театральному критик М. Верхацький написав творчий портрет актора, у якому зазначено біографію А. Хідоятова, початок творчого шляху, основні ролі та нагороди.

Про першу появу Гамлета на сцені театру імені Хамзи дослідниця С. Нельс зазначала: «Гамлет-Хидоятов впервые появляется перед зрителем печальный и подавленный горем, с низко опущенной головой.»

Черная фигура в бархате медленно движется через сцену под звуки труб и гобоев» [8].

М. Верхацький пише й про акторське виконання інших ролей, визначаючи стиль гри: «Доминирующим стилем исполнения актерами ролей в этом спектакле был реалистический, с глубоким проникновением в психологию действующих лиц. Такое глубокое проникновение в психологию действующего лица было характерно далеко не для одного исполнителя роли Гамлета. Это в равной степени относится и к исполнительнице Офелии — Саре Ишантураевой, Лаэрту — Алимуджаеву, Клавдию — Алиду Джадилову» [3, с. 260].

Аналізуючи режисерську діяльність М. Уйгура, сучасний узбецький дослідник І. Мухтаров уважає, що кращі вистави постановника (шекспірівські та історичні) орієнтовані на театр великих форм [7]. Постановка «Гамлета» 1935 р. не була винятком. Режисер М. Уйгур запросив працювати над оформленням вистави театрального художника з Москви — І. Шлепянова, у недалекому минулому учня Вс. Мейерхольда. Радше за все, М. Верхацький про це знав, але озвучувати, зважаючи на час, не міг. Тому в його тексті є такий підсумок: «Несмотря на явно конструктивистское оформление спектакля, режиссура стремилась к реалистическому отражению событий и характеров трагедии, «не допуская — как сказано в режиссерской экспликации — ложно-классической напыщенности в жесте и интонации». Но преодолеть противоречие в спектакле, возникшее в связи с оформлением, режиссура не смогла. Высокие лестницы, занявшие почти всю площадь сцены, увенчанные колоннами и арками, «потянули» и режиссера на мизансцены внешней экспрессии» [3, с. 261].

Сценографія І. Шлепянова розкривала режисерський задум постановки: «Зрители увидели на сцене дворец, напоминающий лабиринт, состоящий из арок и колонн, длинных тротуаров и лестниц <...>. Проходя через эти лабиринты, Гамлет размышляет о жизни. В сценографии художник И. Шлепянов показал мир обмана и интриг, в который попадает главный герой. Лестницы и площадки, арки и колонны во время спектакля менялись, создавая пластическую среду, тем самым помогая актерам в создании сценического образа» [5].

Перша постановка «Гамлета» В. Шекспіра на сцені театру імені Хамзи в експериментальному сценічному вирішенні набула широкого резонансу: «Спектакль «Гамлет» В. Шекспира, впервые поставленный на узбекском языке, шел в театре имени Хамзы подряд 45 дней при переполненном зале. Он был заполнен не только горожанами, но и приехавшими из далеких сел на машинах, арбах простыми колхозниками» [3, с. 257].

**Висновки.** Отже, в Узбекистані М. Верхацький здійснив значний внесок у розвиток театральної критики: вивчав та аналізував творчість не лише провідних театральних колективів, зокрема Узбецького драматичного театру імені Хамзи, Державного музичного театру, Узбецького музично-драматичного театру імені Мукімі, Театру юного глядача імені Ахунбабаєва, Узбецького театру опери і балету імені А. Навої, а й спостерігав за розвитком обласних театрів (кокандського, ферганського, андижанського, самаркандського, хорезмського).

Глибока обізнаність М. Верхацького в основних тенденціях розвитку узбецького театрального процесу, його статті та рецензії стали підставою для створення нарису з історії узбецького театру.

Отже, М. Верхацький передусім прагнув оцінювати виставу за її художніми якостями. Насамперед, його цікавили режисерське рішення, сценографія, акторська гра й особливо репетиційний процес. Звичайно, М. Верхацький був людиною своєї доби і, як більшість театральних критиків, у системі оцінювання орієнтувався на театральне мистецтво К. Станіславського, що жодним чином не применшує значення його роботи.

Інші статті автора, представлені в межах нарису з історії узбецького театру, а також його опубліковані тексти в Узбекистані — це ще один аспект його багатогранної творчості, який потребує подальших наукових студій. Безперечно, театрально-критична спадщина М. Верхацького має важливе значення для істориків узбецького театру загалом і для вивчення творчої діяльності окремих театральних колективів зокрема.

#### Список використаних джерел

1. Бартошевич А. Русский Гамлет: XX век [Электронный ресурс] / А. Бартошевич // Театр. — 2011. — № 2. — Режим доступа: <http://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/>. — Загл. с экрана.
2. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ I, II / М. Верхацький // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. — ф. № 1389. — оп. № 1. — спр. № 115. — арк. 135.
3. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ VI-VII // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. — ф. № 1389. — оп. № 1. — спр. № 117. — арк. 116.
4. История советского драматического театра : в 6 т. / отв. ред. Е. Полякова. — М. : Изд-во Наука, 1968. — Т. 4. — С. 369.
5. Кадырова Д. Искусство сценографии: история и современность [Электронный ресурс] / Д. Кадырова // SANATart: journal of the academy of arts of Uzbekistan. — 2006. — № 3. — Режим доступа: <http://sanat.orexca.com/2006-rus/2006-3-2/scenography-2/>. — Загл. с экрана.



6. Морозов М. Шекспир на советской сцене [Электронный ресурс] / М. Морозов. — М. : ГИХЛ, 1954. — Режим доступа: [http://az.lib.ru/m/morozow\\_m\\_m/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0040.shtml). — Загл. с экрана.
7. Мухтаров И. Маннон Уйгур: фрагменты театральной судьбы [Электронный ресурс] / И. Мухтаров // SANATart: journal of the academy of arts of Uzbekistan. — 2007. — № 3. — Режим доступа: [http://sanat.orexca.com/2007-rus/2007-3-2/mannon\\_uygur/](http://sanat.orexca.com/2007-rus/2007-3-2/mannon_uygur/). — Загл. с экрана.
8. Нельс С. Шекспир на советской сцене [Электронный ресурс] / С. Нельс. — М. : Искусство, 1960. — Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-na-sovetskoj-scene.html>. — Загл. с экрана.
9. Рецептер В. Письма от Гамлета, или Театр начинается [Электронный ресурс] / В. Рецептер. — Ташкент : «ЕШ ГВАРДИЯ», 1977. — Режим доступа: <http://mytashkent.uz/2014/05/29/pisma-ot-gamleta/>. — Загл. с экрана.

#### References

1. Bartoshevich A. Russkiy Hamlet: XX vek [Elektronnyy resurs] / A. Bartoshevich // Teatr. — 2011. — № 2. — Rezhim dostupa: <http://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/>. — Zagl. s ekrana.
2. Verkhatskyi M. Narys z istorii uzbekskoho teatru: rozdil I, II / M. Verkhatskyi // Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy. — f. № 1389. — op. № 1. — spr. № 115. — ark. 135.
3. Verkhatskyi M. Narys z istorii uzbekskoho teatru: rozdil VI–VII // Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy. — f. № 1389. — op. № 1. — spr. № 117. — ark. 116.
4. Istoriya sovetskogo dramaticheskogo teatra : v 6-ti t. / otv. red. E. Polyakova. — M. : Izd-vo Nauka, 1968. — T. 4. — S. 369.
5. Kadyrova D. Iskusstvo stsenografii: istoriya i sovremennost [Elektronnyy resurs] / D. Kadyrova // SANATart: journal of the academy of arts of Uzbekistan. — 2006. — № 3. — Rezhim dostupa: <http://sanat.orexca.com/2006-rus/2006-3-2/scenography-2/>. — Zagl. s ekrana.
6. Morozov M. Shekspir na sovetskoy stsene [Elektronnyy resurs] / M. Morozov. — M. : GIKhL. 1954. — Rezhim dostupa: [http://az.lib.ru/m/morozow\\_m\\_m/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0040.shtml). — Zagl. s ekrana.
7. Mukhtarov I. Mannon Uyгур: fragmenty teatralnoy sudby [Elektronnyy resurs] / I. Mukhtarov // SANATart: journal of the academy of arts of Uzbekistan. — 2007. — № 3. — Rezhim dostupa: [http://sanat.orexca.com/2007-rus/2007-3-2/mannon\\_uygur/](http://sanat.orexca.com/2007-rus/2007-3-2/mannon_uygur/). — Zagl. s ekrana.
8. Nels S. Shekspir na sovetskoy stsene [Elektronnyy resurs] / S. Nels. — M. : Iskusstvo, 1960. — Rezhim dostupa: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-na-sovetskoy-scene.html>. — Zagl. s ekrana.
9. Retseptser V. Pisma ot Gamleta, ili Teatr nachinayetsya [Elektronnyy resurs] / V. Retseptser. — Tashkent : «ESH GWARDIYa», 1977. — Rezhim dostupa: <http://mytashkent.uz/2014/05/29/pisma-ot-gamleta/>. — Zagl. s ekrana.

#### UDC 792.072.3(477)ВЕРХАЦЬКИЙ

**Hubrii N. V.**, postgraduate student, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv  
*natashagubrij@mail.ru*  
*orcid.org/0000-0003-2700-6050*

#### MYKHAILO VERKHATSKYI AS A THEATER CRITIC: THE CASE OF THE REVIEW TO THE REPRESENTATION OF «HAMLET» (1935) IN HAMSU DRAMA THEATER OF UZBEKISTAN

**The aim of this study** is to consider the main areas of M. Verkhatskyi's theatre activities — the stage director, the teacher and the theater critic in the Uzbek period of his creative work (1936–1952), the influence on the formation and development of the Uzbek theater.

**Research methodology.** The author applies historical and comparative methods that help to carry out a proper study of the Ukrainian master M. Verkhatskyi in Uzbekistan (1936–1952) and demonstrate his theatre criticism.

**Results.** The article provides a detailed examination of the archival materials of M. Verkhatskyi in Uzbekistan, taking into account his development as a theater critic. The study demonstrated that in Uzbekistan M. Verkhatskyi's work caused massive impact on the development of local theatre critics. He studied and analyzed the achievements of, not only famous theater groups like Hamsy Drama Theater of Uzbekistan, the State Musical Theater, Mukimi Musical-Dramatic Theater of Uzbekistan, Ahynbabaev Theater for Young Audiences, Navoy Opera and Ballet Theatre of Uzbekistan, but he combined observations of regional theaters such as Kokandian, Ferghanian, Andizanian, Samarkandian, Khoresmian. Analyzing the reviews for Hamlet, it can be concluded that M. Verkhatskyi had a desire to evaluate the play by its artistic preferences. He was interested in the work of the stage director, scenery, acting — and most of all — the rehearsal process. M. Verkhatskyi was a person of his epoch, and like most theater critics of that time, his scale for evaluation was based on K. Stanislavsky's theatre achievements.

**Novelty.** The article presents an attempt to offer and comment on some aspects of M. Verkhatskyi's scholarly work, in particular the reviews and theatre critical articles of the author, which are still not known to Ukrainian theatre studies.

**The practical significance.** M. Verkhatskyi's theater and critical heritage is of great importance for historians of the Uzbek Theater in general and for further research of the creative activities of individual theater groups.

**Key words:** Mykhailo Verkhatskyi, theater critics, Hamlet, Hamsy Drama Theater of Uzbekistan, history of the Uzbek theater.

*Надійшла до редакції 25.04.2017 р.*



## ■ УДК 78.071.1:786.2 (439) "18"

**Н. С. Золотарьова**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано, Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки, м. Дніпро

### МЕТОД ШЕКСПІРИЗАЦІЇ В «REMINISCENCES DES "PURITAINS"» ФЕРЕНЦА ЛІСТА

На підставі вивчення досліджень, присвячених аналізу спадщини В. Шекспіра, встановлено, що метод шекспіризації діє не тільки на рівні звертання до творів митця, для нього характерний і надсюжетний рівень. Визначено, що метод шекспіризації формується у творчості В. Глюка, В. А. Моцарта й Л. ван Бетховена, а його поширення відбувається в епоху романтизму. У результаті аналізу «Reminiscences des "Puritains"» Ф. Ліста з'ясовано, що у фортепіанному творі використано позашекспірівський сюжет, розвинутий на основі драми шекспірівського типу. Шекспіризація як творчий метод мислення Ф. Ліста проявився в тяжінні до драми, поглибленні конфлікту, наявності прообразу «шекспірівської героїні», підпорядкуванні всіх компонентів фортепіанного твору розвитку драматичної дії.

**Ключові слова:** опера, ремінісценції, жанр, метод шекспіризації, композиторська інтерпретація оперного першоджерела.

**Н. С. Золотарева**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано, Днепропетровская академия музыки имени М. И. Глинки, г. Днепр

### МЕТОД ШЕКСПИРИЗАЦИИ В «REMINISCENCES DES "PURITAINS"» Ф. ЛИСТА

На основании изучения исследований, посвященных наследию У. Шекспира, установлено, что метод шекспиризации действует не только на уровне обращения к сочинением драматурга, для него характерен и надсюжетный уровень. Определено, что метод шекспиризации формируется в творчестве В. Глюка, В. А. Моцарта и Л. Ван Бетховена, а его распространение происходит в эпоху романтизма. В результате анализа «Reminiscences des "Puritains"» Ф. Листа выяснено, что в фортепианном сочинении использован внешекспировский сюжет, который развивается на основе драмы шекспировского типа. Шекспиризация как творческий метод мышления Ф. Листа проявился в тяготении к драме, углублении конфликта, наличия прообраза «шекспировской героини», подчинении всех компонентов фортепианного сочинения развитию драматического действия.

**Ключевые слова:** опера, реминисценции, жанр, метод шекспиризации, композиторская интерпретация оперного первоисточника.

**N. S. Zolotaryova**, PhD in Arts, Associate Professor, Department of Special Piano M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, Dnipro

### METHOD OF SHAKESPEARIZATION IN «REMINISCENCES DES "PURITAINS"» BY F. LISTZ

Basing on research studies dealing with the analysis of W. Shakespeare heritage it is stated that the method of Shakespearization works not only on the level of addressing the playwright's works, but it can be characterized by the supra plot level. It has been defined that the method of Shakespearization is formed in the works of W. Gluck, W.A. Mozart and L. van Beethoven and gains its popularity in the era of Romanticism. While analyzing «Reminiscences des "Puritains"» by F. Listz it has been found out that the piano composition includes an off-Shakespearean plot which develops on the basis of Shakespearean drama. Shakespearization as a creative method of F. Listz's thinking is seen in the inclination towards drama, exacerbation of the conflict, presence of the «Shakespeare's heroine» prototype, subjection of all elements of the piano composition to the dramatic action.

**Key words:** opera, Reminiscences, genre, method of Shakespearization, the composer's interpretation of the opera original.

**Постановка проблеми.** Опера «Puritains», що стала основою лістівських Reminiscences, написана В. Белліні в 1835 р. на лібрето К. Пеполі за п'єсою Ж.-Ф. Ансело й Ж.-К. Сентена «Круглоголові й кавалери» («Пуритани й роялісти»), створеної за мотивами роману В. Скотта «Старі кістки», 1816 р. К. Пеполі, дотримуючи французького перекладу, назвав оперне лібрето «Шотландські пуритани», хоча дія відбувається в Плімуті (Англія). В. Белліні в назві опери зосереджує увагу на колективному героєві — пуританах. Очевидно, що цей сюжет був надзвичайно актуальним для першої третини XIX ст., про що свідчить безліч його мистецьких трансформацій. Актуальна тема епохи набуває наднаціонального і надісторичного масштабу: шотландський сюжет роману, оброблений французькими драматургами, втілений на основі лібрето італійським композитором в оперному цілому. Отже, «Пуритани» — італійська опера на англійський сюжет, поставлена в Парижі. Подібно до того, як драми В. Шекспіра стали всесвітнім надбанням, так і роман В. Скотта, що перетворився на п'єсу, а потім на лібрето опери В. Белліні, втілює романтичний «сюжет епохи» й стає об'єктом ремінісцентного перетворення у фортепіанному творі Ф. Ліста. Написана в тому ж році опера Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» (за романом В. Скотта) містить немало ідей і проблем, притаманних опері В. Белліні, які можуть бути зведені до умовного шекспірівського сюжету, що синтезує ідеї «Ромео і Джульєтти» та положення «Гамлета». Порівнюючи із «Лючією» Г. Доніцетті, вкажемо на: колізію — в обох операх розкритий шекспірівський сюжет, своєрідна історія Ромео і Джульєтти; прообраз героїнь, що подібно до Офелії втрачають розум у зв'язку

з любовними переживаннями; показ любовних страждань на широкому історичному тлі (шекспірівські хроніки, зокрема «Річард III»). Відмінність від Шекспіра в тому, що шлюб Ромео й Джульєтти відбувається таємно, в операх — підписання шлюбного контракту з нелюбом («Лючія») і підготовка до весілля — привселюдно («Пуритани»). Крім того, різними є й фінали опер Г. Доніцетті й В. Белліні. Якщо в «Лючії» кохані гинуть, то в «Пуританах» — щасливий фінал за типом розв'язки «Дванадцятої ночі» В. Шекспіра. Фортепіанні *Reminiscences* Ф. Ліста за творами Г. Доніцетті й В. Белліні з'явилися майже одразу після їх прем'єр, що свідчить про неабияке враження, створене оперними виставами на «Святого Ференца».

**Мета статті** — виявити ознаки методу шекспіризації в «*Reminiscences des "Puritains"*»<sup>1</sup> Ф. Ліста.

Джерела культу «відродженого Шекспіра» [1, с. 22] збіглися з розквітом «героїчної» [1, там само] опери В. Глюка другої половини XVIII ст. Драмам Шекспіра властиве як охоплення великого історичного періоду в житті народів, так і розкриття страждань особистості. Зважаючи на це, «одним із шекспірівських творів», на думку Г. Орджонікідзе, є опера В. А. Моцарта «Дон Жуан», тому що в ній «зіставляються й взаємопроникають трагедійне з комічним, народне з суб'єктивним, гострохарактерне з філософською глибиною узагальнень» [4, с. 28]. Драматургія В. Шекспіра вплинула й на творчість Л. ван Бетховена. Друга частина «Місячної сонати» (ор. 27 № 2) порівнюється «з танцями ельфів зі "Сну в літню ніч"» [1, с. 145]; втіленням змісту «Бурі» В. Шекспіра є «Апассіоната» (ор. 57); а увертюру й «Хор відьом» (1808–1809) композитор створив, маючи намір написати оперу «Макбет». В. Стасов відзначав, що Бетховен «Це — Шекспір мас» [5, с. 674]. У музиці, таким чином, шекспіризація як метод формується у творчості В. Глюка, В. А. Моцарта й Л. ван Бетховена.

Для романтиків зразком сучасної драми стали трагедії й комедії В. Шекспіра. В романтичну епоху «музика в змозі відбити контрасти справді шекспірівської сили, показати в самому характері звучання життєву драму як суперечливе сплетіння піднесеного й потворного, трагічного й комічного» [4, с. 16]. Шекспіризація стає методом романтичного мистецтва.

Вплив Шекспіра на художнє життя Франції розпочався на початку XIX ст., коли 1827 р. англійська трупа привезла вистави драматурга до Парижа. Безпосереднім відгуком на постановки драм Шекспіра

<sup>1</sup> Аналіз здійснений за клавиром опери V. Bellini «I Puritani». — S.-Pietroburgo : Mosca presso P. Jurgenson, 1893 г. — 301 с.; виданням «Reminiscences des "Puritains"» Ф. Ліста (Ф. Лист. Оперные транскрипции для фортепиано. — М. : Музгиз, 1962. — С. 3-33. — т. II, ч. 2 )

(зокрема «Ромео і Джульєтти» та «Гамлета»), на гру Кембля й Смітсон стали, на думку Г. Хохловкіної [6], трагедія В. Гюго «Кромвель», ілюстрації до «Гамлета» Делакура. Вплив шекспірівського театру виявився і в опері — найпопулярнішому жанрі того часу. У музично-сценічних творах доби Г. Орджонікідзе виявляє метод шекспіризації, оскільки їх основою були драми В. Шекспіра: «Монтеккі й Капулетті» В. Белліні, «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, «Макбет», «Отелло», «Фальстаф» Дж. Верді. Та метод шекспіризації діє не тільки на рівні звернення до творів драматурга, для нього характерний і надсюжетний рівень. Принципи шекспірівського театру виявилися в операх Г. Доніцетті («Лючія ді Ламмермур»), В. Белліні («Норма», «Пуритани»), Ж. Ф. Галеві («Жидівка»), Дж. Мейєрбера («Гугеноти»). Шекспіризація, як відзначають В. Луков і М. Захаров, належить до «принципів-процесів» — категорій, «які передають уявлення про становлення, формування, розвиток принципів літератури, посилення якоїсь тенденції» [3, стб. 254]. На думку дослідників, «шекспіризація» становить особливу групу серед принципів-процесів, що визначають «персональні впливи на літературу» і «припускає <...> включення до <...> культурного простору шекспірівських тем, образів, сюжетів і мотивів» [3, там само]. Зазначимо, що подібні процеси відбуваються й в інших видах мистецтв. Відбиваючи романтичний погляд на драматургію В. Шекспіра, Ф. Ліст сповідує шекспірівський метод поза шекспірівською сюжетикою, (за винятком симфонічної поеми «Гамлет», 1858); він тяжіє до філософського узагальнення. Опери Г. Доніцетті й В. Белліні, вочевидь, були близькі Ф. Лісту, зокрема тому, що їх відрізняє наявність шекспіризації як провідного методу романтизму.

Трактування сюжету опери «Puritains» В. Белліні «нав'язні тематикою французької великої романтичної опери» [6, с. 269], в основі її фабули — конфлікт типу «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра — Вождя й Коханя<sup>1</sup>. Ф. Ліст, надаючи «Reminiscences des "Puritains"»

<sup>1</sup> Дія опери «Пуритани» відбувається в Плімуті в 1645 р. У трьох актах опери інтрига розгортається на історичному тлі боротьби між роялістами (прихильниками Стюартів) і пуританами. Коханя Ельвіри — доньки одного з вождів пуритан (генерал-губернатора Гуальтьєра Вальтона) і рояліста лорда Артура Тальбо — приречене. Однак, піддавшись на переконання брата, Вальтон погоджується на шлюб доньки з Артуром. Наречений раптово залишає наречену заради порятунку королеви Генрієтти. Сюжет ускладнений наявністю любовного трикутника — закоханий в Ельвіру пуританин Річард повідомляє їй про втечу Артура з жінкою, переконуючи в зраді нареченого. Унаслідок цього Ельвіра божеволіє. Артур, котрий ризикує життям прагнув попроситися з нареченою, був схоплений. Ельвіра впізнає у в'язні коханого й до неї повертається здоровий глузд. За порятунку королеви Генрієтти Артур засуджений до смерті. Звістка про перемогу пуритан і амністія, що оголошена з цього приводу, зумовлюють щасливий фінал, де відбувається возз'єднання закоханих.

жанрове визначення *Grande Fantaisie*, підкреслює зв'язок фортепіанного твору з *Grand opera*.

«*Reminiscences des "Puritains"*» являє собою одночастинний твір внутрішньо-циклічної структури. Відповідно до концепції спогадів-фантазії, тут проявляються типові для жанру *Reminiscences* Ф. Ліста особливості композиції й прийоми розвитку. Зміни темпів усередині частин надають творові ознак контрастно-складової форми із застосуванням варіаційного принципу розвитку.

Для розуміння лістівської ремінісцентної концепції, лістівського бачення опери, спогадів про неї, необхідне усвідомлення, що для композитора обрані фрагменти є відображенням художньої цілісності. Тому необхідно розглядати весь музично-сценічний твір, розуміючи, що в ремінісцентному творі Ф. Ліст здійснює філософське узагальнення ідей оперного прообразу. Ф. Ліст у «*Reminiscences des "Puritains"*» зберіг жанровий синтез оперного першоджерела — синтез історичної й ліричної опер. В основу оперної драматургії В. Белліні заклав загальну ритмоформулу, що об'єднує зокрема тематизм інтродукції й полонезу (фінал першої дії). Про інтонаційну єдність оперного цілого свідчить і висхідний квартовий хід, що пронизує всю партитуру. Вибір опери «*Puritains*» В. Белліні як об'єкта для *Reminiscences* Ф. Ліста обумовлений і наявністю методу симфонізму в партитурі оперного цілого.

Основою першої частини *Reminiscences* Ф. Ліст обрав інтродукцію до опери В. Белліні. Друга частина фортепіанного твору — спогад про любовну сцену Артура й Ельвіри (№ 3, сцена V, I дія). Третя частина *Reminiscences* — Польський (№ 4, сцена VI, фінал I дії) й *Coda*, побудована на чергуванні розділів із ліричними темами Георга й Вальтона та любовного діалогу Артура й Ельвіри (клавір, с. 92). Для ремінісцентного відтворення опери В. Белліні Ф. Ліст обирає дві сцени з I дії й першу та третю частини інтродукції оперного першоджерела. Розв'язка конфлікту — фінал музично-сценічного твору італійського композитора — не став основою фортепіанної версії, але ідея щасливого завершення трагічної колізії втілена ремінісцентором [2, с. 11] на матеріалі *Polacca*, а перипетії II й III актів опери подані в розгорнутих побудовах, що свідчить про синтез ремінісцентного, ремінісцентно-фантазійного методів і методу концентрації.

Розглядаючи етапи інтродукції у В. Белліні відзначимо, що перша частина складається з двох розділів, поєднаних єдиною інтонаційною ритмоформулою. Перший розділ — оркестрова інтродукція; другий — хорова, де після багаторазових закличних інтонацій звучить марш. Друга частина — *Largetto maestoso* — молитва й гімн — звучить у виконанні квартету солістів (Ельвіра, Артур, Річард, Георг). Третя

частина — свято, де інтонація заклику-сигналу — повсюди («*Прокиньтесь!*», «*О воїни Кромвеля!*»). Інтродукція В. Белліні являє собою перехід від Ворожнечі через Молитву до свята, де прославляється Любов. Молитва — примирення, тому що саме молитва поєднує й пуритан, і рояліста, що прославляють Творця. Отже, інтродукція містить короткий виклад усього майбутнього розвитку оперного сюжету. Три афекти — три частини — три дії. Беллінівська інтродукція основана на розвитку головного внутрішнього контрастного смислообразу опери, основу якого становлять інтонації заклику (*ff*, *sf*) й хоралу (*p*). На відміну від оперної інтродукції, до *Reminiscences* Ф. Ліст не вводить сцену молитви, тому у фортепіанному творі представлені лише два полюси — Ворожнеча й Любов, що відповідає конфлікту шекспірівського типу.

Перша частина *Reminiscences* — інтродукція — розвиває теми пуритан (клавір, с. 22, 39) з першої й третьої частин інтродукції опери. Після вступного розділу (1-26 тт.), де двічі після пасажів, що містять інтонацію заклику, з'являються дві ритмоформули з інтонаційними зернами «пуританської» теми (клавір, с. 22, с. 39). У цьому розділі композитор «підключає» фантазію для створення *Reminiscences*. Водночас цій побудові притаманна й рапсодійність. Фантазійно-рапсодійні «сплески» в 1-4, 14-17 тт. передують ритмоформулі пуритан, яку Ф. Ліст подає в безлічі відображень (7-12, 21-26 тт.). Отже, головною ідеєю *Reminiscences* стає ця лейтінтонама, яка й в опері має ключове значення.

Початок другої частини Інтродукції Ф. Ліста являє собою період повторної будови (*B-dur*, 29-45 тт.) з двох речень. Тут композитор експонує на тлі *ostinato* квінт, далі октав «контрастну» тему пуритан, де: перший елемент підкреслено жорсткий, твердий (*duro*), а другий — висхідний акордовий хід до терцового тону тонічного тризвука (*vibrato*) хорального складу. У восьмитактовій середині ці два елементи двічі проводяться в домінантовій тональності, а динамізована реприза початкового періоду завершує просту тричастинну форму. А далі, як симетричне обрамлення, з'являються короткі мотиви першого елемента теми пуритан (*marcato*, *sotto voce*, 67-73 тт.). Вони повертають початкові вступні інтонації по звуках *B-dur*'ного септакорду (*cadenza*, *veloce*, 74-83 тт.), які тут сприймаються як домінантовий предикт до наступного розділу. Виникає ілюзія дзеркальної репризи всієї Інтродукції Ф. Ліста, що являє собою спогади про власний перший розділ Інтродукції, про власну фантазію. При цьому він розширює й концентрує фантазійну побудову й надає їй функцію каденції. Інтродукція Ф. Ліста є Інтродукцією за В. Белліні, без використання другого розділу — молитви. І в опері, і в *Reminiscences*

інтродукція виконує функцію упередження подання змісту в новоствореній художній цілісності, що розгортається.

Необхідно підкреслити деяку подвійність формотворення першої частини «Reminiscences des "Puritains"». З інтонаційної точки зору розділ *Poco meno Allegro* (B-dur, т. 29) відповідає розділу *Allegro sostenuto* беллінієвської Інтродукції. Але в контексті *Reminiscences* він може отримати функцію першої частини (А), завдяки, по-перше, наявності досить глибокої цезури між Інтродукцією і першою частиною, про що свідчать: *decrescendo*; *poco rit.*; зміна тональності; введення нової теми. По-друге, перша частина, як і всі наступні, оснований на жанровій ідеї, функцію якої тут виконує хорал. По-третє, тільки в ремінісцентній Інтродукції образ долі, фатуму, народжений «в надрах» теми пуритан є основоположним. Водночас надалі образ фатуму доповнює той чи інший жанровий комплекс: хоралу в першій частині, баркароли — у другій, маршу і польського — у третій. При цьому в першій частині тема фатуму постає у співвідношенні з темою хоралу на основі діалогічного принципу; в другій — влітається в тему баркароли у вигляді або прихованих підголосків, або остинатних зрізів фактури. А в третій частині тема пуритан становить основу як теми маршу, так і польського. Отже, логіка інтонаційної драматургії *Reminiscences* дозволяє трактувати властивий їм процес формотворення на основі виокремлення трьох частин, оснований на розвитку жанрових моделей, представлених в оточенні Інтродукції, що базується виключно на темі пуритан, і політемної коди.

Друга частина лістівських *Reminiscences* (В) сповнена ліричних інтонацій — це світ закоханих, Артура й Ельвіри. Баркарола й дещо пом'якшений фанфарний сигнал становлять перетин героїчного й ідилічного. Звучання героїчної інтонації на баркаральному супроводі створює образ ідеального героя — воїна й лірика; втілює ідею єдності почуття й обов'язку. Тут немає значних драматичних конфліктів, і навіть у розвиваючих розділах переважає лірика. По суті, це фактурні варіації на три теми з № 3 п'ятої сцени I дії опери (клавір, с. 91–92), які компактно викладаються в першому розділі цієї частини. Другий розділ — Баркарола на темі Артура, де Ф. Ліст зберігає фактурний прообраз оперного зразка. Зміна баркарального супроводу відбувається під час появи теми (*cantabile*, Es-dur, 92 т.), оснований на інтонаціях партій Георга і Вальтона та теми любовного діалогу головних героїв (клавір, с. 92). Витісняючи баркаральний жанровий тип, Ф. Ліст насичує шістнадцятими інтонацію фатуму (92–96 тт.), поступово ущільнює фактуру, нарощує звучність, кардинально змінює штрих (*legato* в опері на *marcato* в *Reminiscences*),

що зумовлює кульмінацію (99 т.), після якої починається динамічний спад і уповільнення темпу. У варійованій репризі (з 102 т., *fis-moll* — *a-moll*) вперше образ кохання не затьмарює ритмоформула фатуму. Виникнення в 118 т. трелей, форшлагів символізує досягнення любовної ідилії, *paradisi*.

Пауза *lunga* знаменує драматургічний злам у «Спогадах» про оперу, відокремлює сферу лірики від насиченої драматизмом гігантської заключної частини (*Vivace marziale*, *as-moll/As-dur*, з 171 т.), оснований на тематичних елементах і ритмоформулах попередніх частин та «польської» теми. Фінал подібний до грандіозної сонатної форми, де головною партією є тема, побудована на мотиві й ритмоформулі пуритан. На тлі відгомонів баркароли вводиться тема польського танцю (*cis-moll*, 215 т.), що звучала у В. Белліні в D-dur. У Ф. Ліста вона має бітональну основу (*cis/E*) як відображення сюжетної інтриги і виконує функцію побічної партії. Каденційна побудова (236–239 тт.) передує поверненню матеріалу головної партії, що відкриває перший етап розробки, у якій контрапунктно поєднуються два елементи теми пуритан (*As-dur*, 240–259 тт.). Починаючи з 240 т. на перший план виходить марш. Це жанрові варіації, коли один жанр (полонез) трансформується в інший (марш). У розділі (H-dur, 285 т.) Ф. Ліст повертає «польській» темі притаманне їй світле святкове забарвлення, завдяки підкресленню III мажорного ступеня ладу.

У репризі (з 307 т.) видозмінені варіанти головної партії пронизують фортепіанну фактуру. У 311 т. з'являється бетховенський ритм теми долі, залучений до беллінієвської фанфари. Відбувається ніби боротьба двох варіантів теми фатуму — бетховенського та беллінієвського. У 323 т. Ф. Ліст означає бетховенську модель теми долі, а в 326 — героїзації зазнає баркарольна тема, надаючи ліричному образу мужніх рис. Повсюдність беллінієвської фанфари відчувається завдяки її появі в різних зрізах фактури (з 366 т.), введенню органного пункту, що підводить до арфоподібних пасажів а *capriccio* (D-dur, 374–378 тт.). І знову глибока цезура символізує початок нового розділу, де Ф. Ліст симфонізує оперний полонез (*Allegretto con moto*, D-dur, 379 т.).

*Presto molto animato* (D-dur, 459 т.) знаменує початок грандіозної коди з елементами розробки (дві хвили: перша з 499 т., друга з 508 т.) з відхиленням до E-dur і наступним поверненням до D-dur. Кода побудована на чергуванні розділів з ліричними темами Георга й Вальтона та любовного діалогу Артура й Ельвіри (клавір, с. 92). Поряд із виникненням обрамлення, арки (адже в коді використовується матеріал середини другої частини *Reminiscences*), це — апофеозне завершення ремінісцентної концепції Ф. Ліста за оперою В. Белліні.



**Висновки.** У «Reminiscences des “Puritains”» Ф. Ліста виникають жанрові контрапункти, відбувається пересемантизація інтоном, обраних із опери. Заклична беллінівська фанфара в різних епізодах ремінісцентного твору набуває значення лейтмотиву долі, фатуму. Наскрізна ритмоформула з інтродукції опери з’являється в Reminiscences як в основному, войовничому варіанті, так і в перетвореному, завуальованому, опоетизованому виді. У такий спосіб у Reminiscences виникає значення поліфункціональності — основа оперної драматургії В. Белліні, що набуває інтенсивного розвитку і у Ф. Ліста. Принципова відмінність драматичної концепції Ф. Ліста від В. Белліні полягає в тому, що, проводячи в мінорі (215 т.) тему Роласса, яка постійно видозмінюється, композитор немов би підкреслює фантастичність, ірреальність вінчання героїв під час війни. Проведення з 379 т. цієї теми в оригінальній тональності D-dur символізує торжество Любові і Миру.

У «Reminiscences des “Puritains”» Ф. Ліст створив філософсько-художню концепцію на основі оперного прообразу за допомогою реалізації системи художніх методів (ремінісцентного, ремінісцентно-фантазійного, концентрації, композиторського концепціонування, симфонізму), чільне місце серед яких посідає метод шекспіризації. У «Reminiscences des “Puritains”» Ф. Ліста наявний позашекспірівський сюжет, розвинутий на основі драми шекспірівського типу. Метод шекспіризації у Ф. Ліста полягає в наслідуванні не сюжетних колізій, а принципів драматургії, у відтворенні не одного сюжету, а цілого комплексу, не образу, а типу героя. Шекспіризація як творчий метод мислення Ф. Ліста загалом, і в Reminiscences зокрема проявляється в тяжінні до драми, поглибленні конфлікту, наявності прообразу «шекспірівської героїні», підпорядкуванні всіх компонентів фортепіанного твору розвитку драматичної дії.

#### Список використаних джерел

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1977. — 447 с.
2. Золотарьова Н. С. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Н. С. Золотарьова ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2013. — 17 с.
3. Луков В. А. Шекспиризация и шекспиризм / В. А. Луков, Н. В. Захаров // Энциклопедия гуманитарных наук. — 2008. — № 3. — С. 253–256.
4. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира / Г. Орджоникидзе. — М. : Музыка, 1967. — 327 с.
5. Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3 т. Т. 3. Живопись. Скульптура. Музыка / В. В. Стасов ; [сост. П. Т. Щипунов]. — М. : Искусство, 1952. — 888 с.

6. Хохловкина А. Западно-европейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века : очерки / А. Хохловкина. — М. : Музгиз, 1962. — 368 с.

#### References

1. Al'shvang A. Lyudvig van Betkhoven. Ocherk zhizni i tvorchestva / A. Al'shvang. — 5-ye izd. — M. : Muzyka, 1977. — 447 s.
2. Zolotar'ova N. S. Reminiscences F. Lista: teoriya zhanru : avtoref. dis. ...kand. mistectvoznavstva : spec. 17.00.03 – Muzichne mistectvo / N.S. Zolotar'ova ; Hark. nac. un-t mistectv imeni I. P. Kotlyarev'skogo. — Kharkiv, 2013. — 17 s.
3. Lukov V. A. Shekspirizatsiya i shekspirizm / V. A. Lukov, N. V. Zakharov // Entsiklopediya gumanitarnykh nauk. — 2008. — № 3. — S. 253–256.
4. Ordzhonikidze G. Opery Verdi na syuzhety Shekspira / G. Ordzhonikidze. — M. : Muzyka, 1967. — 327 s.
5. Stasov V. V. Izbrannyye sochineniya. V 3 t. T. 3. Zhivopis'. Skulptura. Muzyka / V. V. Stasov ; [sost. P. T. Shchipunov]. — M. : Iskusstvo, 1952. — 888 s.
6. Khokhlovkina A. Zapadno-yevropeyskaya opera. Konets XVIII — pervaya polovina XIX veka : ocherki / A. Khokhlovkina. — M. : Muzgiz, 1962. — 368 s.

#### ■ UDC 78.071.1:786.2 (439) "18"

**Zolotaryova N. S.**, PhD in Arts, Associate Professor, Department of Special Piano, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, Dnipro  
*n.zolotaryova@mail.ru*  
*orcid.org/0000-0001-9768-248X*

#### METHOD OF SHAKESPEARIZATION IN «REMINISCENCES DES PURITAINS» BY F. LISTZ

**The aim of this paper** is to identify features of the method of Shakespearization in «Reminiscences des “Puritains”» F. Liszt.

**Research methodology** is based on the principle of historicism, intonation-dramatic, structural-functional and genre analysis methods. The theoretical base consists of studies, monographs and articles devoted to the work Shakespeare, Bellini, Liszt. Also the theoretical basis is scientific positions on issues opera, genre, characteristics of piano heritage F. Liszt.

**Results.** Basing on research studies dealing with the analysis of W. Shakespeare heritage it is stated that the method of Shakespearization works not only on the level of addressing the playwright's works, but it can be characterized by the supra plot level. It has been defined that the method of Shakespearization is formed in the works of W. Gluck, W. A. Mozart and L. van Beethoven and gains its popularity in the era of Romanticism. The analyses of «Reminiscences des “Puritains”» of F. Liszt's allowed to determine the methods and principles of composer's interpretation of the opera original. While analyzing «Reminiscences des “Puritains”» by

F. Liszt it has been found out that the piano composition includes an off-Shakespearean plot which develops on the basis of Shakespearean drama. Shakespearization as a creative method of F. Liszt's thinking is seen in the inclination towards drama, exacerbation of the conflict, presence of the «Shakespeare's heroine» prototype, subjection of all elements of the piano composition to the dramatic action.

Novelty. For the first time in Ukrainian musicology identified methods, in particular the method of Shakespearization, and principles of composition interpretation of the Opera original reminiscent concept of F. Liszt in the Opera of V. Bellini «Puritains».

The practical significance of the obtained results is the possibility of their use in the special piano class for finding the adequate composition plan art methods of performing interpretation Reminiscences, as well as in lecture courses «Theory and history of piano art», «History of foreign music».

*Надійшла до редколегії 15.05.2017 р.*

## ■ УДК 781.03

**Т. П. Іванніков**, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ

### **ГІТАРНІ ЦИКЛИ М. КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО: СИМВОЛІЧНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ**

Вивчено гітарну музику М. Кастельнуово-Тедеско на прикладі циклів «Вітальні листівки» ор. 170 та «24 капрічос Гойї» ор. 195. Виявлено авторські інтенції та досліджено символічні аспекти художніх образів. Позамузичними джерелами інтенцій композитора, що об'єднали п'єси в цикли, визначено дві групи символів. До першої належать криптограми, які зашифровано за індивідуальним зразком і узгоджено відповідно до літер іспанського, італійського та англійського алфавітів, до другої групи — алегоричні зображення, які втілені в офортах видатного художника Франсиско Гойї. Соціальний сарказм трансформується в музиці Кастельнуово-Тедеско в м'які відтінки іронії, ексцентрики або музично-семантичні фігури загально-історичної значущості.

**Ключові слова:** М. Кастельнуово-Тедеско, гітарні цикли, символ, інтенція, художні образи, криптограма, капрічос.

**Т. П. Іванніков**, кандидат искусствоведения, докторант кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, г. Киев

### **ГИТАРНЫЕ ЦИКЛЫ М. КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО: СИМВОЛИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ**

Изучена гитарная музыка М. Кастельнуово-Тедеско на примере циклов «Поздравительные открытки» ор. 170 и «24 капричос Гойи» ор. 195. Выявлены авторские интенции и исследованы символические аспекты художественных образов. Внемузыкальными источниками интенций композитора, объединивших пьесы в циклы, определены две группы символов. К первой относятся криптограммы, зашифрованные по индивидуальному образцу и в соответствии с буквами испанского, итальянского и английского алфавитов, ко второй — аллегорические изображения, воплощенные в офортах великого испанского художника Франсиско Гойи. Социальный сарказм трансформируется в музыке Кастельнуово-Тедеско в мягкие оттенки иронии, эксцентрики или музыкально-семантические фигуры общеисторической значимости.

**Ключевые слова:** М. Кастельнуово-Тедеско, гитарные циклы, символ, интенция, художественные образы, криптограмма, капричос.

**T. P. Ivannikov**, Candidate of Art Criticism, doctoral candidate of Theory and History of Musical Performance Department, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

### **M. CASTELNUOVO-TEDESCO'S GUITAR CYCLES: SYMBOLIC ASPECTS OF ART IMAGES**

The article deals with M. Castelnuovo-Tedesco's guitar music using the example of the cycles "Greeting cards" op. 170 and "24 caprichos de Goya" op. 195. The author's intentions are revealed and the symbolic aspects of art images pieces are explored. The article defines two groups of symbols as extra-musical sources of the composer's intentions, which have joined the plays in cycles. The first group includes cryptograms. They are encrypted by individual sample and in accordance with the letters of the Spanish, Italian and English alphabets. The second group contains the allegorical images embodied in the etchings of the great Spanish artist Francisco Goya. The social sarcasm is transformed in Castelnuovo-Tedesco's music into soft colours of irony, eccentrics or musical semantic figures of general historical significance.

**Key words:** M. Castelnuovo-Tedesco, guitar cycles, symbol, intention, art images, cryptogram, caprichos.

**Постановка проблеми.** Розвиток гітарного мистецтва ХХ ст. нерозривно пов'язаний із творчістю італійського композитора Маріо Кастельнуово-Тедеско. Завдяки активній творчій співпраці з видатними виконавцями свого часу він написав безліч творів для гітари, які донині посідають лідируючі позиції в концертному й навчальному академічному репертуарі. Зважаючи на їх надзвичайну популярність, високу художню цінність, а також маловивченість у вітчизняній музикознавчій літературі, аналітичне дослідження гітарної музики М. Кастельнуово-Тедеско є надзвичайно актуальним.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед іноземних наукових праць, присвячених гітарній творчості М. Кастельнуово-Тедеско, можна виокремити англійські, американські й португальські дослідження Д. Гаммерена [5], Д. Есбері [2], М. Кастіло [4], монографії та нариси М. Отеро [6], Г. Уейда [7] та ін. Здебільшого в публікаціях акцентується на методичних проблемах, вирішенні виконавських завдань і порівнянні редакторських версій. Виявлення смислових аспектів музики італійського композитора, зв'язків авторського задуму із позамузичними асоціаціями, символами, шифрами вможливить дослідити сферу художніх образів.

Отже, **мета статті** — виявити авторські інтенції в гітарних циклах «Вітальні листівки» op. 170 і «24 капрічос Гойї» op. 195 М. Кастельнуово-Тедеско та дослідити символічні аспекти художніх образів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Італійська гітарна музика першої половини ХХ ст. демонструвала подібні до інших західноєвропейських країн тенденції розвитку. На противагу естетичним настановам пізнього романтизму, веризму, футуризму сформувалась генерація музикантів «Generazione dell'Ottanta»<sup>1</sup>, яку співвітчизники донині вважають «п'ятіркою великих» — Отторіно Респігі, Альфредо Казелла, Джан Франческо Маліп'єро, Ільдебрандо Піцетті, Франко Альфано. Незважаючи на одиничність звернення до гітари іменитих композиторів<sup>2</sup>, їх творчість суттєво вплинула на формування векторів розвитку музичної культури Італії того часу, зокрема й гітарного мистецтва. «Кожен з них безпосередньо або опосередковано стосувався неокласицизму, який у 1920-і рр. вважався альтернативою надмірностям веризму, пізньоромантичним пошукам або футуристичним ескападам. Потребу в цьому відчували музиканти різних країн, тому неокласицизм запозичував специфічні для кожної культури форми» [1, с. 281].

Творчого впливу майстрів першої величини зазнали молодші композитори — Маріо Барб'єрі, Гоффредо Петрассі, Маріо Кастельнуово-Тедеско, — чия музика активно формувала фонд гітарної спадщини нового століття<sup>3</sup>. Найпліднішим з них є Маріо Кастельнуово-Тедеско (1895–1968) — учень І. Піцетті<sup>4</sup>, молодший представник «Покоління 1880-х». Він — музикант надзвичайної обдарованості, широкого жанрового діапазону, що охоплює опери, балети, ораторії, кантати, увертюри й концерти, музику до кінофільмів, вокальні, камерні та

<sup>1</sup> До «Generazione dell'Ottanta» (в пер. з італ. — «Покоління 1880-х») належать покоління народжених в останній чверті ХІХ ст. італійських композиторів.

<sup>2</sup> По одному з творів для гітари створили Маліп'єро (Прелюдія) і Респігі (Варіації), водночас як у Піцетті інструмент використовується лише епізодично в опері «Вбивство в соборі».

<sup>3</sup> Серед італійських гітаристів-композиторів першої половини ХХ ст., котрі істотно збагатили концертний репертуар, можна згадати Дж. Муртула, Б. Терці, М. Б'яджи, А. Домінічі та ін.

<sup>4</sup> Кастельнуово-Тедеско в автобіографії [3] згадує про значний вплив І. Піцетті на формування його композиторського «голосу». Кастельнуово-Тедеско виховав цілу плеяду відомих американських композиторів другої половини ХХ ст. — Генрі Манчіні, Джона Вільямса, Андре Превіна, Джеррі Голдсмита, Нельсона Рідла та ін.

численні сольні твори<sup>1</sup>. Творчість флорентійського композитора є надбанням водночас двох культур — італійської (до 1939 р.) і американської. Вона надзвичайно високо оцінена й зараз, у XXI ст., затребувана на концертних майданчиках світу, а також активно досліджується в англомовній літературі.

Активність М. Кастельнуово-Тедеско особливо проявилася в гітарній музиці. Музикант написав понад 100 творів для гітари, серед них найбільш репертуарними є: «Варіації крізь століття» (1932), Соната пам'яті Боккеріні (1934), «Диявольське каприччіо» пам'яті Паганіні (1935), Тарантела (1936), Перший і Другий гітарні концерти (1939, 1953), Серенада для гітари з оркестром (1943), «Ескарраман» (1955), Пасакалья (1956), цикли «24 капрічос Гойї» (1961), «Вітальні листівки» (1954–1967), «Канонічна соната» для двох гітар (1961), Концерт для двох гітар з оркестром (1961), 24 прелюдії та фуґи «Добре темперовані гітари» для гітарного дуету (1962) та ін. Однак більшість зазначених творів понині не вивчено.

Кастельнуово-Тедеско писав музику для гітари протягом усього життя, присвячуючи її багатьом своїм друзям-гітаристам і колегам. Серед них — Іда Престі й Олександр Лагойя (Франція), Анжело Жилардіно та Оскар Гілья (Італія), Крістофер Паркенінг (США), Ернесто Бітетті, Аліріо Діас, Лауріндо Альмейда (Латинська Америка) й Андрес Сеговія.

Ідею музичних приношень композитор утілює у грандіозному циклічному задумі — більше 50 мініатюр для різних інструментів «Вітальні листівки» ор. 170, серед яких 21 — для гітари соло. Моделлю її втілення і ключовим фактором циклічної єдності стала криптограма<sup>2</sup>, що дозволило сучасному американському дослідникові Девіду Есбері порівняти цей масштабний цикл з «романтичним серіалізмом ХХ століття» [2]. Майже не повторюючись у своїх присвятах, композитор кожному з гітарних «листівок» адресував окремому видатному віртуозу-гітаристу: № 5 «Тонаділья на ім'я Андрес Сеговія», № 6 «Рондель на

<sup>1</sup> Музика М. Кастельнуово-Тедеско набула неабиякого успіху, про що свідчать численні нагороди та премії композитора: Колумбійська нагорода за видатні досягнення (1958), премії музичних фестивалів у Санремо, Венеції, Неаполі, звання академіка Філармонічної академії Болоньї, диплом за заслуги «Італійської гітарної асоціації» (1966). У сучасних англомовних дослідженнях [2, 5, 6, 7, 8] надається великий список творів автора: 8 опер, 5 ораторій, 6 кантат, 5 балетів, більше 20 оркестрових творів, 15 концертів, понад 400 пісень і 100 хорових творів, близько 40 фортепіанних і десятки камерних композицій, сотні партитур та аранжувань прикладної музики для кіноіндустрії.

<sup>2</sup> Криптограмою називається зашифрований текст, який оформлено відповідно до певних правил шифру.

ім'я Зигфрід Беренд», № 7 «Хабанера на ім'я Бруно Тонацці», № 10 «Танка на ім'я Ісао Такахаші», № 33 «Сицилійська канцона на ім'я Ганжі», № 34 «Балада на ім'я Крістофер Паркенінг», № 35 «Сарабанда на ім'я Рей де ла Торре», № 37 «Романс на ім'я Оскар Гілья», № 38 «Фантазія на ім'я Рональд і Генрі Перселл», № 39 «Кубинська канцона на ім'я Гектор Гарсія», № 40 «Венесуельська канцона на ім'я Аліріо Діас», № 41 «Аргентинська канцона на ім'я Ернесто Бітетті», № 42 «Етюд на ім'я Мануель Лопес Рамос», № 43 «Арія da chiesa на ім'я Руджеро К'еза», № 44 «Бразилейра на ім'я Лауріндо Альмейда», № 47 «Політ янголів на ім'я Анжело Жилардіно», № 48 «Калабрійська канцона на ім'я Ернест Калабрія».

Д. Есбері зазначає: «у своїх публічних висловлюваннях Кастельнуово-Тедеско згадував, що не надає творам цього опусу особливого значення. І все ж композитор наполегливо продовжував їх писати й публікувати. При цьому він неодноразово акцентував: його основною інтенцією з'ясувати й передати в музиці сутність творчої особистості кожного музиканта, котрому адресувалася вітальна листівка» [2, с. 13]. Це підтверджується висловлюванням німецького гітариста Зигфріда Беренда з листування з композитором: «Усі маленькі хитрощі дванадцятитонові системи (інверсія, ракохід тощо) використовуються для створення психологічного портрета різних музикантів» [2, с. 14].

У назві композицій закладено три ключові моменти: орієнтація на жанр, національну школу та ім'я. Ім'я адресата було для композитора не тільки символом творчого портрета музиканта, його феноменологічних властивостей, а й літерним шифром — криптограмою. Її розшифровка в цьому разі є індивідуальною, не збігається з класичними німецькою та французькою системами перекодування вербального тексту в музичний. Послідовність букв італійського, іспанського та англійського алфавітів поєднані зі звуками висхідної та низхідної хроматичних гам (приклад 1).

Приклад 1  
Відповідність букв італійського алфавіту  
до звуків хроматичних гам





Відповідність букв іспанського алфавіту  
до звуків хроматичних гам

Відповідність букв англійського алфавіту до звуків хроматичних  
гам

У кожній п'єсі нотному тексту передують авторські вказівки щодо переведення імені у звукову модель. Наприклад, «Тонаділя на ім'я Андрес Сеговія» подає ім'я та прізвище іспанського віртуоза таким чином (приклад 2):

Приклад 2

Музичний шифр долучений до тканини характерної п'єси, що базується на давніх традиціях іспанського народного театру, де жанр тонаділі слугував інтермедійною сатиричною вставкою між актами вистави. Цілком імовірно, що подібні асоціації з жанром виникли під враженням численних виконань гітаристом тонаділій Е. Пухоля, Е. Гранадоса. Найвідоміше перекладення для гітари тонаділі «Маха Гойї» Е. Гранадоса, яка присвячена картині старовинного іспанського художника.

Музика Кастельнуово-Тедеско витримана в романтичному тонусі, властивому виконавській манері і смакам Сеговії (приклад 3).

Приклад 3

«Тонаділя на ім'я Андрес Сеговія» М. Кастельнуово-Тедеско

Незважаючи на конструктивну ідею, яка є основою п'єси, музика тісно пов'язана з ліричною розспівністю фраз, що завершуються мелізматичними каденційними фігурами в іспанському стилі. Як сподад про творчу співдружність із Сеговією композитор використовує автоцитату — мелодію з другої частини гітарного концерту ор. 99, присвяченого віртуозові (приклад 4).

Приклад 4

«Тонаділя на ім'я Андрес Сеговія» М. Кастельнуово-Тедеско,  
тт. 23–24

Своєму молодшому співвітчизникові — італійському гітаристу й композитору Анжело Жилардіно — автор присвятив «листівку» «Політ янголів», безпосередньо асоціюючи образ з ім'ям адресата.



## Приклад 6

«24 капрічос Гойї» М. Кастельнуово-Тедеско, № 1

## I - FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES, PINTOR

Moderato e solenne (come un Preambolo)

Fran-ci - sco Go - ya y Lu-ci - en - tes

Юбіляційна фігура виокремлюється, варіюється й забарвлюється в іспанські колорити вокального інтонування. Це — елемент звукової національної ідентифікації портрета художника. Раціональне начало позначається у виборі поліфонічної форми роботи з матеріалом. Декларація імені, яке багато разів повторюється у фугованих проведених, додає помпезності, пафосу серйозності.

У капрічо № 20 «Дар учителю» (47-й офорт) композитор створює інтроспекцію, нав'язу страшними спотвореними образами гравюри Гойї. На ній зображені улесливі фігури учнів, які принесли в жертву мертву дитину своєму вчителю. В уяві музиканта цей сюжет трансформується в іронічний спогад про давні взаємини з власним педагогом Ільдебрандо Піцетті. Лірична розповідь віртуозно основана на цитатах з творів наставника. Зазначені в ремарках назви запозичених музичних фрагментів утворюють близький до картинного асоціативний ряд: перша тема з канцони «Пастухи» вможливує інше прочитання — «пастори», актуалізуючи образ учителя; друга тема «Молитва за невинних» із Сонати для скрипки і фортепіано змальовує образ жертви — невинного немовляти, а третя тема — «Похоронна пісня на смерть Іполита» з опери «Федра» — надає трагічності такій «присвяті». Однак гнітючий стан нівелюється композитором у коді — останній світлий і підбадьорюючий цитаті «Vivo e fresco» зі скрипкової сонати Піцетті, знову повертаючи слухача до головного модусу сприйняття — іронії.

Оригінального творчого рішення набув капрічо «Бравісимо!». Фігуруючи в композитора під номером 16 (38-й офорт), музичний аналог відтворює карикатурний образ мавпи, що грає на гітарі для віслюка.

Відкривають композицію швидкі репетиції на одній ноті з несподіваними гучними акордовими ударами по струнах, що символізують звуки плескаючих у долоні людей. Їх багаторазове повторення на початку, наприкінці та всередині п'єси підсилює ефект циркової вистави, яка супроводжується традиційними «оваціями»<sup>1</sup>. Тема основного розділу з позначкою «в темпі серенади, гротескно й карикатурно» відображає весь сарказм та комічність. Красива співуча мелодія сприяє серйозності подання, але, поєднана з примітивним акомпанементом невпадат висмикнутих струн, вона щоразу переривається невиразними фіоритурами й задерними акордами, які нагадують мавпячі кривляння й витівки. Належне сприйняття музичного образу підкреслюється ремаркою художника: «Якщо для розуміння важливі довгі вуха, віслюк — кращий цінитель».

Капрічо № 18 (43-й офорт) «Сон розуму плодить чудовиськ» у первісному задумі художника мав відкривати всю колекцію офортів. У коментарі Гойя сформулював одну з головних ідей створення моторошних зображень оточуючої соціальної дійсності: «Автор спить. Його єдина інтенція — позбутися від шкідливих вульгарних чудовиськ і озвучити в цій праці фантазії правдивість сказаного».

Для музичного втілення знаменитого офорта композитор використав форму варіацій, поєднавши в одному творі варіації на незмінний бас з позначкою «чакона» та варіації на мелодію. Тридольна важка хода початкового похмурого акордового проведення теми «lento e grave» (d-moll), що звучить гучніше, містить в зародку ідею викриття пороку і боротьби художника за чистоту моралі, символізує спробу «сплячої свідомості скинути з себе кайдани похмурих забобонів, постулатів і догм». Однак друга частина теми поступово повертається до початкового стану спокійною ходою в низхідному русі catabasis, нівелюючи тектонічні зусилля та знову занурюючи «свідомість у сон».

Це спостерігається в наступних п'яти варіаціях, кожна з яких репрезентує черговий «раунд» внутрішнього протистояння, поступово крещендуючи, прискорюючи й нагнітаючи широкою палітрою художніх засобів чергове викладення тематичного матеріалу: від спокійних переливів арпеджіо до збільшення пульсації шістнадцятих і стрімких злетів акордової фактури на ff. В епілозі й коді Кастельнуово-Тедеско майстерно відтворює просвітління, несподівано замінюючи спадаючий

<sup>1</sup> У цьому майже цирковому сюжеті в Гойї прочитується і соціально-сатиричний підтекст, на що вказує у своїй інтерпретації Лілі Афшар: «Мавпа є Року — прем'єр-міністр Іспанії, який насправді брав уроки гри на гітарі. Віслюк — карикатура на короля Іспанії Карлоса IV, колишньої маріонетки на троні, а плескаючі люди — символи загального схвалення. Музика Кастельнуово-Тедеско підкреслює саркастичність цієї сцени» [8].



хід поступовим рухом *anabasis* і переводячи в максимально високу для гітари теситуру лейтмотив сну, який трансформується мажорним викладом у лейтмотив пробудження. Фінальні акорди підсилюють життєстверджуючу коду. Іntenція художника набуває успішного втілення у творчій інтерпретації композитора.

Серед музичних символів, використаних у циклі, особливу силу впливу має один з найуніверсальніших — символ смерті, пронесений крізь століття середньовічною секвенцією «*Dies Irae*». У формі пасакалії на тему «*Dies Irae*» створено капрічо № 12 «Нічого не поробиш» (24-й офорт). На картині зображена засуджена до смерті жінка, яку злий натовп супроводжує до місця страти. Невідворотність аутодафе — «акту віри», публічного оголошення вироку іспанською інквізицією — надає музиці трагічної атмосфери безвиході. Кожна із семи варіацій підкреслює різні відтінки цього стану. В однострунній версії початкового проведення теми мотиви секвенції завершуються дисонантними акордовими співзвуччями — наче крізь шум натовпу прорізається відчайдушний голос жертви. Цей сигнал супроводжує п'єсу до кінця, перетворюючись на шалене передсмертне благання, згасаюче останніми подихами.

Дотримуючи стилістичних настанов неокласицизму, композитор долучає до мелодії квінтови потовщення, що символізують звукову атмосферу середньовічних паралельних органумів, або змінює жанрову атрибуцію, використовуючи гармонічний акомпанемент з ренесансних резервів дорійського ладу. Незважаючи на трагічність ситуації, музика вражає продуманістю. І тут композитор вносить колорит романтичної просвітленості, на мить відтіняючи боязкою надією невблаганність догматичного рішення.

Окремою «сатиричною рубрикою» циклу, що пов'язана з персоналіями композиторів, є додекафонічний екзерсис — капрічо № 15 «Може ученень знає, як краще?» (37-й офорт). На картині зображені віслюки: учитель з учнем вивчають алфавіт. Курйозний підтекст полягає в тому, що, за словами Гойї, «віслюки-вчителі можуть навчити тільки інших віслюків». У Кастельнуово-Тедеско це перетворюється на «пасквіль на 12-тонову систему Шенберга та його послідовників» [7]. Влучно охарактеризувала художній образ Лілі Афшар: «коли Кастельнуово-Тедеско приїхав до Лос-Анджелеса, Шенберг уже був там. Як прихильник неокласицизму, італійський композитор не вважав 12-тонову систему справжньою музикою. У капрічо № 15 він пише 12-тонову п'єсу, перетворюючи її на шарж, насмішку: учитель надає 12-тоновий ряд для студента, але той постійно відволікається, компонує з нього то гавот, то мюзет. Учитель заперечує мотивом, що нагадує ревіслюка» [8].

**Висновки.** Кастельнуово-Тедеско в гітарній музиці тяжів до великих циклічних рішень, особливо — в останній період творчості. Позамузичними джерелами його інтенцій, що об'єднали п'єси в цикли «Вітальні листівки» і «24 капрічос Гойї», слугували символи. Першу групу символів становлять зашифровані за індивідуальним зразком криптограми, які узгоджені з буквами іспанського, італійського та англійського алфавітів. Композитор подає до тексту кожної п'єси «ключ до шифру» — відповідність букв імені певній висоті звуків. Зашифрований звуковий ряд стає основою теми й інтегрується до «стильового образу» музиканта.

Друга група символів є алегорією графічних зображень, утілених в офортах видатного художника Франсиско Гойї. Переведення художнього образу з візуального у звуковий ряд створює певні аналогії без точних збігів. Страхітливі зображення й гострий соціальний сарказм трансформуються в музиці Кастельнуово-Тедеско в м'які відтінки іронії, ексцентрики або музично-семантичні фігури загальноісторичної значущості.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням останнього крупного гітарного циклу композитора — 24 прелюдії та фуґи для двох гітар «Добре темперовані гітари» оп. 199.

#### Список використаних джерел

1. Кириллина Л. Италия / Л. Кириллина // История зарубежной музыки. XX век : учеб. пособ. / [сост. и общ. ред. Н. А. Гаврилова]. — М. : Музыка, 2005. — С. 278–330.
2. Asbury D. S. 20th Century Neo-Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco [Treatise] / D. S. Asbury. — Austin : The University of Texas at Austin, 2005. — 192 p.
3. Castelnuovo-Tedesco M. Una vita di musica: un libro di ricordi / M. Castelnuovo-Tedesco. — Firenze : Cadmo, 2005. — 853 p.
4. Castilho A. L. Problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição e digitação da Suite op.133 / A. L. Castilho. — Evora : Universidade de Évora, 214. — 339 p.
5. Gammeren D. L. The guitar works of Mario Castelnuovo-Tedesco: editorial principles, comparative source studies and critical editions of selected works : a thesis submitted to The University of Manchester for the degree of PhD [Електронний ресурс] / Dario Leendert van Gammeren. — Manchester : The University of Manchester, 2008. — 272 p. — Режим доступу: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.488651>. — Назва з екрана.
6. Otero C. Mario Castelnuovo-Tedesco: his life and works for the guitar / C. Otero. — Newcastle upon Tyne : Ashely Mark, 1999. — 167 p.



7. Wade G. Foreword to 24 Caprichos de Goya for guitar, op. 195 Mario Castelnuovo-Tedesco [Електронний ресурс] / G. Wade. — Режим доступу : URL : [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.572252-53&catNum=572252&filetype>About+this+Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.572252-53&catNum=572252&filetype>About+this+Recording&language=English). — Назва з екрана.
8. Watson T. Lily Afshar modern guitars interview [Електронний ресурс] / T. Watson. — Режим доступу : URL : <http://lilyafshar.com/lily-afshar-modern-guitars-interview>. — Назва з екрана.

### References

1. Kirillina L. Italiya / L. Kirillina // Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek : ucheb. posob. / [sost. i obshch. red. N. A. Gavrilova]. — M. : Muzyka, 2005. — С. 278–330.
3. Asbury D. S. 20th Century Neo-Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco [Treatise] / D. S. Asbury. — Austin : The University of Texas at Austin, 2005. — 192 p.
5. Castelnuovo-Tedesco M. Una vita di musica: un libro di ricordi / M. Castelnuovo-Tedesco. — Firenze : Cadmo, 2005. — 853 p.
6. Castilho A. L. Problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição e digitação da Suite op.133 / A. L. Castilho. — Evora : Universidade de Évora, 214. — 339 p.
9. Gammeren D. L. The guitar works of Mario Castelnuovo-Tedesco: editorial principles, comparative source studies and critical editions of selected works : a thesis submitted to The University of Manchester for the degree of PhD [Electronic Resource] / Dario Leendert van Gammeren. — Manchester : The University of Manchester, 2008. — 272 p.
10. Otero C. Mario Castelnuovo-Tedesco: his life and works for the guitar / C. Otero. — Newcastle upon Tyne : Ashely Mark, 1999 — 167 p.
11. Wade G. Foreword to 24 Caprichos de Goya for guitar, op. 195 Mario Castelnuovo-Tedesco [Electronic Resource] / G. Wade. — Mode of access : URL : [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.572252-53&catNum=572252&filetype>About+this+Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.572252-53&catNum=572252&filetype>About+this+Recording&language=English)
12. Watson T. Lily Afshar modern guitars interview [Electronic Resource] / T. Watson. — Mode of access : URL : <http://lilyafshar.com/lily-afshar-modern-guitars-interview>

### UDC 781.03

**Ivannikov T. P.**, Candidate of Art Criticism, doctoral candidate of Theory and History of Musical Performance Department, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv  
*premierre.ivannikov@gmail.com*  
*orcid.org/0000-0001-7958-8799*

### M. CASTELNUOVO-TEDESCO'S GUITAR CYCLES: SYMBOLIC ASPECTS OF ART IMAGES

The purpose of article is to reveal the author's intentions of the guitar cycles "Greeting Cards" Op. 170 and "Goya's Caprichos 24," Op. 195 by M. Castelnuovo-Tedesco and to explore the symbolic aspects of the images of the selected works.

**Research Methodology.** The research is based on the English, American, Portuguese works that touch upon the issues of Mario Castelnuovo-Tedesco's guitar music (D. Asbury, A. Castilho, D. Gammeren, C. Otero, G. Wade). The author uses the phenomenological, hermeneutic and comparative methods.

**Results.** M. Castelnuovo-Tedesco leans toward the large cyclical solutions in the guitar music — especially in the last period of her creative work. The author's intentions are revealed and the symbolic aspects of art images pieces are explored. The article defines two groups of symbols as extra-musical sources of the composer's intentions, which have joined the plays in cycles. The first group includes cryptograms. The composer precedes the text of each piece with "key to the cipher" that matches letters of a certain pitch of sound. They are encrypted by individual sample and in accordance with the letters of the Spanish, Italian and English alphabets. Encrypted audio row becomes the main theme and integrates into the "stylistic image" of the musician. The second group contains the allegorical images embodied in the etchings of the great Spanish artist Francisco Goya. Transferring an artistic image into an audio-visual row creates certain analogies without exact matches. The social sarcasm is transformed in Castelnuovo-Tedesco's music into soft colours of irony, eccentrics or musical semantic figures of general historical significance.

**Novelty.** The paper presents a new glance at M. Castelnuovo-Tedesco's guitar music in searching and comprehension of the composer's intentions and meanings that were found in art symbols.

**The practical significance.** The study results can be used in pedagogical lectures, musical courses, workshops and performance practice.

**Key words:** M. Castelnuovo-Tedesco, guitar cycles, symbol, intention, art images, cryptogram, caprichos.

*Надійшла до редколегії 17.04.2017 р.*

## ■ УДК 78.071.1(477)«19»

**А. І. Калашникова**, концертмейстер кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків

**ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 20-Х РР. ХХ СТ.**

Висвітлено творчі пошуки композиторів-послідовників М. Лисенка, його учнів та їхніх сучасників. Проаналізовано твори Я. Степового та П. Сениці, фортепіанну спадщину Б. Лятошинського, європейські тенденції розвитку композиторського й виконавського напрямів того часу. Розглянуто історичний контекст життя та творчості композиторів.

**Ключові слова:** інструментальна мініатюра, фольклор, мелодика, фактура, модерн, стильовий синтез.

**А. И. Калашникова**, концертмейстер кафедры народных инструментов, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**ТВОРЧЕСТВО УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 20-Х ГГ. ХХ В.**

Освещены творческие поиски композиторов последователей Н. Лысенка, его учеников и их современников. Проанализированы произведения Я. Степового и П. Сеницы, фортепианное наследие Б. Лятошинского, европейские тенденции развития композиторского и исполнительского направлений того времени. Рассмотрен исторический контекст жизни и творчества композиторов.

**Ключевые слова:** инструментальная миниатюра, фольклор, мелодика, фактура, модерн, стилевой синтез.

**A. I. Kalashnykova**, Accompanist of Department Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**CREATIVE WORK OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 1920S**

The article deals with the creative endeavours of the composers-followers of M. Lysenko, his students and their contemporaries. The author analyses the works of Y. Stepovyi and P. Senitsa, the piano heritage of B. Liatoshynskiy, European development tendencies of composing and performance styles of the time. The historical context of the life and creative work of the composers is considered.

**Key words:** instrumental miniatures, folklore, melodic, texture, modern, stylistic synthesis.

**Постановка проблеми.** Розвиток музичної культури в Україні при сталінізмі зазнав штучного гальмування та викривлення, був підпорядкований новим «соцреалістичним настановам», з якими не узгоджувалися відверті пасивність та «бездієвість» нових стильових напрямів, таких як, наприклад, імпресіонізм, символізм, модерн тощо.

Перші десятиліття ХХ ст. були надзвичайно складними для української культури загалом і розвитку музичної сфери зокрема. Але попри всі обставини, культурне та музичне життя не припинялося, більше того — композитори неймовірно плідно працювали, збільшуючи музичне надбання України.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Життєвий шлях і творчість композиторів-послідовників Миколи Лисенка, а також їх сучасників вивчали та висвітлювали такі дослідники: І. Белза, Н. Запорожець, В. Самохвалов (учні Б. Лятошинського); Л. Кияновська, яка ґрунтовно розглядала галицьку музичну культуру на межі століть; Л. Архимович та ін.

**Мета статті** — визначити специфіку творчого доробку в жанрі інструментальної мініатюри на прикладі творчості композиторів східного регіону України на початку ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На Східній Україні безпосередньо учні та послідовники М. В. Лисенка не виходили за межі провінціалізму вокальної музики. Але деякі українські композитори бажали позбавитися цього обмеження. Коли учні Лисенка ще працювали у сфері вокальної хорової музики, то їхні сучасники, але представники інших композиторських шкіл, вважали за необхідне подолати ці межі вокальності.

Сучасники учнів Лисенка здійснили зміни в цьому напрямі. Серед них найталановитішими були: Я. Степовий і П. Сениця. Я. Степовий родом із Харкова (справжнє прізвище — Якименко), учень придворної капели, до якої потрапив змалку, а потім до Петербурзької консерваторії, яку закінчив по класу теорії музики та композиції в М. Римського-Корсакова. Хоча у своїй творчості Я. Степовий головним чином дотримував вокальної музики малих форм із переважанням мінору та використанням витончених моментів у гармонії. Не обмежуючись лише вокальною музикою, у якій його таланти все ж повніше розкрився, Я. Степовий створив серію камерних фортепіанних творів: невеликі п'єси «Prelude», «Impromptu», «Valse», «Menuette». Щоправда, у цих творах були відчутні впливи П. Чайковського, Е. Гріга, але важливо, що Я. Степовий не залишився тільки вокальним композитором, хоча і мав до того хист.

Ще активніше, ніж Я. Степовий, набував навичок інструменталіста П. Сениця, учень Московської консерваторії, де він вивчав композицію під керівництвом Б. Яворського. П. Сениця немало практикувався у вокальній музиці, написавши більше півсотні романсів та дуетів, тріо, квартетів на слова різних поетів. У Я. Степового головні твори — вокальні, у П. Сениці — переважно інструментальні, іноді навіть у великих формах, таких як, наприклад, «Українська симфонія»

для оркестру, оркестрова увертюра, струнний квартет для фортепіано, віолончелі та скрипки тощо.

У Я. Степового у фортепіанних творах дослідниця Л. Кияновська відзначає певний еkleктизм, на її думку, П. Сениця у своїх інструментальних творах виявляє власну індивідуальність у рисунку мелодій і тематиці твору, мистецьку умілість — у поєднанні тем. П. Сеницю, згідно з Л. Кияновською, уважають талановитішим композитором «післялисенківського періоду» [4].

Музика Східного регіону України після Жовтневої революції в 1920–1930-х рр. позначена інтенсивними новаторськими пошуками. У 1923–1928 рр. діяло республіканське музичне товариство імені М. Леонтовича, яке певний час зберігало своєрідну автономію. Навколо товариства гуртувалися композитори-новатори, котрі орієнтувалися на поєднання національних традицій і досягнень європейської музичної культури.

Традиції українського авангарду започаткував Б. Лятошинський, саме він репрезентував напрям модернізму в українській музиці. Б. Лятошинський — один із найвидатніших українських композиторів минулого століття, цікавий і як симфоніст масштабного мислення та автор камерних мініатюр. Спадковий інтелігент, він у 1918 р. закінчив юридичний факультет Київського університету, через рік — Київську консерваторію по класу композиції Р. Глієра, у якій потім і працював.

У творчій спадщині Б. Лятошинського фортепіанна музика посідає важливе місце. Вона доволі популярна, її часто виконують на концертній естраді. Фортепіанну музику Б. Лятошинський писав упродовж майже всього життя. У ранній період творчості тяжів до символізму й експресіонізму, згодом — більше до неокласичних ідеалів, дотримуючи в кожній зі стилістичних площин ознаки своєї неповторної музичної мови, певні образи, теми, авторів поезій.

Композитор створив двадцять чотири твори, з яких шістнадцять — маловідомі. Фортепіанні твори набули опусних позначень лише в 1920-ті рр., коли художній стиль Б. Лятошинського сформувався, ставши самобутнім, неповторним явищем, характерним нерозривним поєднанням психологічної глибини й експресивної насиченості у втіленні життєвих реалій. Фортепіанна творчість Б. Лятошинського цього періоду демонструє тяжіння композитора до філософсько-узагальненої образності, експресивно-динамічного подання, які засвідчують образно-значеннєві пошуки символізму. Саме в цьому аспекті розглядається фортепіанна спадщина композитора в дисертації О. Рижової [9]. Але джерела фортепіанного стилю композитора не обмежуються символізмом.

Б. Лятошинський як музикант формувався в контексті московської виконавської традиції, яка культивувалася на київському ґрунті. Деякий час, а саме в 1935–1938 рр. і 1941–1944 рр. викладав курс інструментування в Московській консерваторії. Серед його студентів було немало відомих радянських музикантів: Ю. Александров, І. Белза, Л. Грабовський, В. Денбський, К. Караєв. Багато з них, зокрема І. Белза, Н. Запорожець, В. Самохвалов, В. Клін та ін., згодом писали про свого вчителя та вивчали його творчість [див., наприклад: 3; 5; 7; 8; 10]. На першому етапі формування творчої особистості домінувала естетика пізнього романтизму в її протилежних формах скрябінівського та рахманіновського піанізму. Але в 1910-ті рр. відбувалося активне становлення піанізму нового альтернативного типу. Це був токатний піанізм С. Прокоф'єва, Б. Бартока та Д. Шостаковича. Крім того, набував популярності неокласичний напрям, започаткований на межі XIX–XX ст. В. Ландовською та Ф. Бузоні. Пафос їх творчості полягав у протиставленні класичного стилю романтичним та експресіоністичним надмірностям. Також у Європі зросла популярність джазового піанізму, продовжував існувати імпресіоністичний напрям у творчості К. Дебюссі та М. Равеля.

Очевидно, Б. Лятошинський міг бути добре ознайомленим із цими актуальними для того часу течіями та мав можливість обирати. Значно вплинув на формування музичного мислення Б. Лятошинського Р. Глієр, навчатися в класі композиції котрого вважалося великою честю. «Учитель не заставляв всіх равнятися в одну лінію, не мешав розвиватися ученикам соответственно их склонностям», «он был не только прекрасным учителем музыки, но также прекрасным учителем жизни» [2, с. 25], — так висловлювався Лятошинський про Р. Глієра, завжди підтримуючи з ним теплі стосунки й активно співпрацюючи. Особлива увага під час навчання в Р. Глієра приділялася вивченню гармонії на прикладах творів видатних композиторів: А. Скрябіна, Н. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюссі та ін.

Переломні роки початку XX ст. відобразилися й на перших творах молодого композитора, у яких чітко помітні його прихильності. Перший та Другий струнні квартети, Перша симфонія сповнені емоційно-романтичними поривами, вишукано рафіновані музичні теми нагадують пізнього Скрябіна.

Значна увага до слова — поезія М. Метерлінка, І. Буніна, І. Северяніна, П. Шеллі, К. Бальмонта, П. Верлена, О. Уайльда, давніх китайських поетів — утілилася у витончених романсах з ускладненою мелодикою, надзвичайною різноманітністю гармонічних і ритмічних

засобів. Те саме можна сказати й про фортепіанні твори цього періоду. Одним із найяскравіших є цикл «Відображення».

Новаторські тенденції виявилися й у творчості композиторів В. Косенка та М. Вериківського — автора першого українського балету «Пан Каньовський».

Не так радикально налаштованим композитором був Л. Ревуцький (учень М. Лисенка і Р. Глієра). Період активної творчості Л. Ревуцького — саме перша третина ХХ ст. Незважаючи на деякі впливи С. Рахманінова, подекуди окремих прийомів Ф. Шопена та О. Скрябіна, навіть П. Чайковського, Л. Ревуцький був надзвичайно яскравою індивідуальністю. Твори, що базувалися на народній музиці, надали надзвичайно цінні зразки українського стилю модерн. Із творів Ревуцького слід насамперед виокремити фортепіанні прелюдії та Концерт для фортепіано з оркестром.

Його творчий шлях розпочався ще в дожовтневі роки, хоча остаточне становлення його як митця відбулося значно пізніше, у 1920-ті рр. З 1924 р. починається його багатолітня педагогічна та наукова праця. Перші його спроби з композиції здійснені в 1907–1908 рр. За цей період він створив кілька романсів і фортепіанних п'єс («Із сліз моїх» на вірші Г. Гейне, «Дзвін» на вірші Скитальця, прелюдії *cis-moll* і *d-moll* та ін.). Більшість написаних тоді творів не збереглася (вальс *B-dur* суто салонного плану згодом надруковано в новій редакції).

Крім того, талановитими були великі композиції — Сонатне алєгро для фортепіано (яке згодом стало відомим під ор. 1) і Концерт *es-moll* для фортепіано з оркестром, Прелюдії ор. 4 для фортепіано, написані в студентські роки, відзначаються високим професіоналізмом. У 1915р. композитор написав дві прелюдії для фортепіано ор. 7 — *Es-dur* і *b-moll*. Саме в 1920-ті рр. остаточно сформувався музичний стиль Ревуцького. Важливу роль у цьому відіграло його спілкування з Г. Беклемішевим, В. Косенком, В. Золотарьовим, Б. Лятошинським та іншими відомими музикантами.

Творча робота Л. Ревуцького відбувалася в кількох напрямках: опрацювання фольклору, ознайомлення із досягненнями світової музичної культури, засвоєння творчого досвіду С. Рахманінова, О. Скрябіна та М. Лисенка. Під впливом праці над фольклором формувалася творча індивідуальність композитора. Для композитора головною була виразна мелодична лінія. Показовою для його фортепіанного письма є «Пісня» для фортепіано. Назвавши фортепіанну п'єсу «Піснею», Ревуцький особливо підкреслив її мелодичну, пісенну природу. У цьому творі виразно простежуються ознаки нового жанру у фортепіанній музиці, який можна назвати піснею-думою. Фортепіанна фактура твору розшаровується на верхній співучий голос, арпеджіоподібний

м'який супровід і середній голос. У «Пісні» втілено ліричні почуття людини. Твір складається з двох «куплетів», які завершуються інструментальною фігурацією, що імітує звучання бандури. Цей твір виконується з незмінним успіхом понині та набув статусу української фортепіанної класики.

Фортепіанні мініатюри Л. Ревуцького — це невеликі за обсягом фортепіанні п'єси, у яких композитор утілює свою концепцію психології людської особистості через стани душі ліричного героя. Композитор написав для фортепіано більше двадцяти п'єс.

Прелюдії ор. 4 належать до раннього періоду творчості Л. Ревуцького й пов'язані з пошуками молодим композитором індивідуального стилю. Характерними для зрілого стилю Л. Ревуцького є ладова різноманітність і повнозвучність гармонії, поліфонічність фактури, поєднання мелодії та гармонії й загалом значна емоційно-виразна роль гармонії. П'єси Л. Ревуцького стали зразком романтичної моделі жанру в розвитку фортепіанної мініатюри.

Акцентування на особистому, психологічному у світосприйнятті людини відповідає естетичним принципам романтизму. У музичній мові композитор прагне до синтезування ознак національного (фольклорного) мислення з індивідуальним засвоєнням сучасних надбань у сфері гармонії, ладотональних, фактурних та метроритмічних засобів музичної мови. У художньому просторі малого жанру композиторові вдалося втілити різноманітні нюанси інтимних почуттів.

Творча складова індивідуального стилю Л. Ревуцького виявилася в майстерному використанні засобів метроритмічної виразності. В основі цієї групи композиційних прийомів — розробка двох протилежних ідей: ритмічної варіантності й метрично незмінної ритмічної формули. Значна роль у становленні стилю композитора у фортепіанній музиці належить саме останньому. Загалом організація метроритму у фортепіанних творах Л. Ревуцького характеризується винятковим розмаїттям і трансформувалася від традиційних засобів утілення поліритмії та поліметрії до специфічної політактової асиметрії.

Особливістю фортепіанного стилю Л. Ревуцького у сфері гармонії є єдність і зворотно-причинний зв'язок вертикального й горизонтального компонентів. Головною рушійною силою розвитку у фортепіанних творах Л. Ревуцького є акорд варіантної терцової структури з альтерацією або без неї — септакорд, нонакорд, ундецимакорд. Особливістю гармонійного мислення Л. Ревуцького слід уважати багатобарвність ладу, що виявляється в численних розсипах поліладової будови, структури яких створюються самобутніми модифікаціями.



Останні містять функціональні ознаки старовинних ладів і звичайної для професійної європейської музики системи мажору-мінору.

Означені чинники зумовлюють важливість хроматичного руху мелодії у фортепіанних творах Л. Ревуцького. Мелодійну горизонталь композитор розглядає в традиційному розумінні як сферу вираження визначальних ознак художнього образу, втілених у тематизмі.

Образна сфера фортепіанних творів Л. Ревуцького нерозривно пов'язана з ліро-епічністю його музичного дарування, що визначило індивідуальність художника. У його мелодиці немає сарказму, гротеску, і при всій своїй витонченості мелодії Л. Ревуцького позбавлені байдужості. Фактура фортепіанних творів композитора характеризується різноманітністю й постійним синтезом гомофонної та поліфонічної систем музичної організації. Використовуючи традиційні технічні прийоми, композитор створює їх різні комбіновані поєднання, що додають самобутності, здавалося б, відомим фактурним формулам.

Процес становлення української фортепіанної музики був складним, і Л. Ревуцький став одним із першовідкривачів і завершувачів пізньборомантичного напрямку в українській фортепіанній літературі. Фортепіанна творчість Л. Ревуцького — невід'ємна складова вітчизняної культури, неповторний зразок і характерна віха в історії українського музичного мистецтва.

Групу композиторів «другого ешелону» очолювали П. Козицький і М. Вериківський — учні Б. Яворського. Хоча вони культивували більші форми, значення їхньої праці полягає в досвіді створення інструментальних та вокальних мініатюр. Крім того, варто також пригадати Ф. Надененка із впливом французького імпресіонізму в його піснях, М. Радзівського, І. Белзи, О. Чишка, М. Фоменка та К. Богуславського, котрі активно працювали як композитори і їхній доробок має важливе історичне значення в історії української музики ХХ ст.

Особливе місце в розвитку української фортепіанної мініатюри посів талановитий композитор, блискучий піаніст і педагог Віктор Степанович Косенко, котрий вирізнявся серед колег ліричним та гармонійним характером. Його твори давно увійшли в музичне життя і стали невід'ємною частиною концертного та педагогічного репертуару. Зазначимо, що музика В. С. Косенка зацікавлює як виконавців-професіоналів, так і аматорів, оскільки сповнена ніжного ліризму, доброти й мужності. Дітям вона відкриває багатий та чарівний світ звуків, саме тому нею захоплюються юні музиканти.

Сам композитор був концертуючим піаністом, тому й у цьому жанрі створив самобутні твори, у яких простежується вплив музики

С. Рахманінова, П. Чайковського, О. Скрябіна, певною мірою — М. Лисенка. Своє завдання Віктор Степанович розумів як пропаганду класичного мистецтва і створення загальнодоступної, порівняно не складної для сприйняття музики. Фортепіанне надбання В. Косенка — три сонати, сім поем, два цикли етюдів, вальси, прелюдії, мазурки і декілька дитячих п'єс. У дитячі та юнацькі роки він написав прелюдії, вальси, баркаролу (перші з них датовані 1905 р.), у студентські роки — три поеми (ор. 5), три мазурки (ор. 2), вальс на теми Ф. Ліста. Але найвиразніші творчі здобутки В. Косенка в галузі фортепіанної музики пов'язані з 1920 рр., коли створено три сонати, два цикли етюдів, дві поеми-легенди тощо. Пізніше, у 1930 рр., композитор створював дитячі п'єси.

Інтерес до старовинних жанрів є типовим для композиторів початку ХХ ст., зорієнтованих на неокласичний напрям. Відомий цикл «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» (ор. 19) написано протягом 1928–1930 рр.: концертні етюди, у яких технічний аспект підпорядковано художньому. В. Косенко не прагне їх модернізувати, навпаки, акцентує на використанні жанрових особливостей старовинних танців і наповненні їх елементами українського фольклору. Кожний з одинадцяти етюдів передбачає засвоєння певного виконавського прийому.

Резюмуючи вищевикладене, можна сформулювати деякі висновки:

1. Композитори-послідовники М. Лисенка, котрі працювали на початку століття, вдало та вправно поєднували національний колорит з актуальними світовими стильовими течіями того часу, незважаючи на несприятливі умови.

2. Серед розмаїття жанрів, з якими експериментували митці, перевага була надана мініатюрі. У результаті цього сформувався жанр мініатюри, що позначився особливим поєднанням стильових ознак світових музичних течій та національної музичної культури першої третини ХХ ст.

3. Саме в жанрі мініатюри розкрився стильовий синтез, який використовували Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Косенко й інші талановиті композитори. Поєднання романтичних, імпресіоністичних, символічних, неокласичних, експресіоністичних та інших стильових ознак надало безліч можливостей для створення нового й самобутнього в українському музичному мистецтві.

Дослідження цієї теми є актуальним щодо виявлення основних стильових тенденцій, які простежуються саме в жанрі мініатюри того періоду. Таким чином, можна охарактеризувати долученість українського музичного мистецтва до загальноєвропейського процесу чи відірваність від нього.

### Список використаних джерел

1. Архимович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: Життя і творчість / Л. Архимович, М. Гордійчук. — Київ : Муз.Україна, 1992. — 256 с.
2. Борис Лятошинский. Письма. Материалы / Борис Лятошинский. — Киев : Муз. Україна, 1986. — 243 с.
3. Белза І. Лятошинський Б. / І. Белза. — Київ : Мистецтво, 1947. — 61 с.
4. Епохи історії музики в окремих викладах. В 2 ч. Ч. 2. — Одеса : Будівельник, 2004. — 240 с.
5. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский / Н. Запорожец. — М. : Сов. композитор, 1969. — 174 с.
6. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття / Л. Кияновська. — Чернівці : Книги — XXI, 2007. — 420 с.
7. Клиן В. Р. Глиэр — учитель Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского / В. Клиן // О музыке. — Киев : Муз. Україна, 1985. — С. 23–27.
8. Клиן В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского / В. Клиן // Борис Николаевич Лятошинский. — Киев : Муз. Україна, 1987. — С. 42–63.
9. Рижова О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Рижова; ОДМА ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2006. — 18 с.
10. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинский [пер. с укр.] / В. Самохвалов. — Киев : Муз. Україна, 1981. — 52 с. с ил.

### References

1. Arkhymovych L., Hordiychuk M. M. Lysenko: Zhyttya i tvorchist / L. Arkhymovych, M. Hordiychuk. — K. : Muz.Ukrayina, 1992. — 256 s.
2. Borys Lyatoshynskyy. Pysma. Materyali. — K. : Muz. Ukrayina, 1986. — 243 s.
3. Belza I. Lyatoshynskiy B. / I. Belza. — K.: Mystetstvo, 1947. — 61 s.
4. Epokhy istoriyi muzyky v okremykh vykladakh : V 2 ch. — Ch.2. — Odesa. : Budivelnik, 2004. — 240 s.
5. Zaporozhets' N. B. N. Lyatoshynskiy / N. Zaporozhets. — M. : Sov. Kompozytor, 1969. — 174 s.
6. Kyyanovska L. Halytska muzychna kultura XXI — XX stolittya / L. Kyyanovska. — Chernivtsi : Knyhy — XXI, 2007. — 420 s.
7. Klyn V. R. Hlyer — uchytel L. Revutskoho y B. Lyatoshynskoho / V. Klyn // O muzyke. — K. : Muzychna Ukrayina, 1985. — S. 23-27.
8. Klin V. Fortepiannoye tvorchestvo i khudozhestvennyy stil B. N. Lyatoshinskoho / V. Klin // Boris Nikolayevich Lyatoshynskiy. — Kyiv : Muzychna Ukraina. 1987. — S. 42–63.
9. Ryzhova O. Ukrayinskyy symbolizm ta fortepianna spadshchyna B. Lyatoshynskoho: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03 / O. Ryzhova; ODMA im. A.V. Nezhdanovoyi. — O., 2006. — 18 s.
10. Samokhvalov V. Borys Lyatoshynskiy / V. Samokhvalov. — K. : Muz. Ukrayina, 1981. — 52 s.

### ■ UDC 78.071.1(477)«19»

**Kalashnykova A. I.**, Accompanist of the Department of Folk Instruments of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
alip83@mail.ru  
orcid.org/0000-0003-3423-8933

### CREATIVE WORK OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 1920S

**The aim of this paper** is to identify the specific nature of creative work in the genre of instrumental miniatures using as an example the works of the composers of the Eastern region of Ukraine in the early 20th century. **Research methodology.** Such researchers as I. Belza, N. Zaporozhets, V. Samokhvalov (the students of B. Lyatoshynskiy) examined and described the life experience and works of the composers — followers of M. Lysenko and their contemporaries; L. Kyianovska thoroughly studied the Galician music culture at the turn of centuries.

**Results.** The composers, who were the followers of Mykola Lysenko and worked in the early 20th century, successfully combined national character with the relevant international stylistic trends of the time despite unfavorable conditions. They experimented with a variety of genres and gave preference to the genre of a miniature. As a result, a genre was formed and became remarkable by a special blend of stylistic features of world music trends and national music culture of the first third of the 20th century. It is in the genre of a miniature that the stylistic synthesis was interpreted by B. Lyatoshynskiy, L. Revutskiy, V. Kosenko and other talented composers. The combination of romantic, impressionistic, symbolic, neoclassical, expressionistic and other style features provided a lot of opportunities to develop the new and original in Ukrainian music art. **Novelty.** The development of music culture in Ukraine under Stalinism, which had undergone artificial braking and falsification, was subordinated to new "socialist realism guidelines" which did not correspond to frank passivity and "the lack of principles" of new stylistic genres, such as, for example, impressionism, symbolism, modernism, etc.

**The practical significance.** Updating the repertoire in the genre of instrumental miniatures is of great importance for performers.

**Key words:** instrumental miniatures, folklore, melodics, texture, modern, stylistic synthesis.

*Надійшла до редколегії 24.04.2017 р.*

## ■ УДК 75.03-7.038:7.041.5-055.2

**В. О. Чебан**, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

### ОСОБЛИВОСТІ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПОРТРЕТАХ ВИДАТНИХ МАЙСТРІВ ЕПОХИ МОДЕРНУ

Розглядаються особливості жіночого образу на прикладах українських, польських, західних майстрів епохи модерну. Особливу увагу приділено застосуванню композиційних схем, символічних прийомів і колористичних побудов картин, використаних художниками-модерністами. Охарактеризовано основні жіночі образи епохи модерну, у яких криється тонка грань між жіночністю і прихованим естетичним еротизмом, що було головною ознакою всієї історичної епохи.

**Ключові слова:** стиль модерн, жінка-символ, мистецтво, жіночий образ, культура.

**В. А. Чебан**, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

### ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ПОРТРЕТАХ ВЫДАЮЩИХСЯ МАСТЕРОВ ЭПОХИ МОДЕРНА

Рассматриваются особенности женского образа на примерах украинских, польских, западных мастеров эпохи модерна. Особое внимание уделено применению композиционных схем, символических приемов и колористических построений картин, которые были использованы художниками-модернистами. Охарактеризованы основные женские образы эпохи модерн, в которых скрывается тонкая грань между женственностью и скрытым эстетическим эротизмом, что было главным признаком всей исторической эпохи.

**Ключевые слова:** стиль модерн, женщина-символ, искусство, женский образ, культура.

**V. O. Cheban**, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

### THE FEATURES OF FEMALE IMAGE IN THE PORTRAITS OF OUTSTANDING MASTERS OF THE ART NOUVEAU PERIOD

The paper considers the features of a female image via examples of Ukrainian, Polish, western masters of the Art Nouveau period. Particular attention is paid to the use of composite schemes, symbolic techniques and colour schemes of paintings, which were used by modernist artists. The article characterizes the main female images of the Art Nouveau period, in which the fine line between femininity and hidden aesthetic eroticism is concealed, which was the distinguishing feature of the whole historical epoch.

**Keywords:** modernist style, woman-symbol, art, female image, culture.

**Постановка проблеми.** В останні десятиліття культура межі ХІХ–ХХ ст. і недооцінений суперечливий стиль модерну викликають значний інтерес, що пов'язано зі співзвучністю цього періоду сучасним процесам зміни світоглядних орієнтирів. У вітчизняній і європейській культурах інтерес до модерну пов'язаний з необхідністю реабілітації та переоцінки його ролі в загальній панорамі мистецтва ХХ ст. Одна з причин актуалізації мистецтва модерну полягає в тому, що центральне місце в ньому посідає жіночий образ [1, с. 13]. Проблема «жінка й суспільство» є достатньо складною, багатоаспектною та багато в чому дискусійною. Зі сфери суспільно-політичної практики вона перемістилась у сферу науково-теоретичних досліджень філософів, соціологів, істориків, культурологів, економістів, юристів. Водночас наукового осмислення ця проблема в сучасній науці набула лише в останні роки. У цьому аспекті необхідно звернутися до культурної та мистецької спадщини ХІХ–ХХ ст., коли проблеми статі обговорювалися надзвичайно активно. Кожен художник уважав за необхідне внести щось своє в загальну культуру та мистецтво. Цей стиль змінив композиції, колорит, які вплинули безпосередньо на саме зображення картин. Зазнав змін і жіночий портрет, який трансформувався в жіночий образ і почав наслідувати чоловічий дух, риси чоловічого характеру.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Інтерес до модерну посилюється наприкінці 1970-х рр. на новому рівні, оскільки виникла необхідність об'єктивного усвідомлення спадщини модерну. Крім Є. І. Кириченко, цей стиль досліджували російські вчені-історики: Є. А. Борисова, В. С. Горюнов, М. С. Тублі, Т. П. Каждан, В. В. Кирилов і його син В. В. Кирилов, В. Г. Лісовський, Б. М. Кириков, С. С. Лешоко, О. Б. Ушакова, М. В. Нащокіна, О. В. Орельська, Д. В. Сараб'янов і Г. Ю. Стернін, котрі вивчали модерн Західної Європи.

Загальний огляд та аналіз вітчизняних праць з мистецтвознавства формують бачення про модерн, здебільшого В. Чепелик у розвідці «Український архітектурний модерн» знаходить відомості про знищені зразки УАМ початку ХХ ст., особисті матеріали мистецтвознавців і архітекторів, котрі створили архітектуру тієї доби, спілкується з ними (С. А. Таранушенко, В. К. Троценко); їздить по Україні в пошуку забутих об'єктів, здійснює їх обміри, турбується про їх збереження, опрацьовує отриманий багатий матеріал.

Ю. Бірюльов, Г. Меднікова, Ю. Івашко в статті «Досвід теоретичного дослідження архітектури й живопису стилю модерн» проаналізували історичні розвідки з модерну в різних країнах, внесок учених, виявили немало малодосліджених питань.

Модерн в Україні та за кордоном розглядали різні вчені, зокрема:

– культурологічні, естетичні, художні проблеми європейського модерну, модерн як самотутнє явище: Ф. Шмаленбах, Р. Шмуцлер, М. Реймс, М. Певзнер, В. Гофман, Г. Ю. Стернін, О. А. Борисова, В. Г. Лісовський, В. С. Горюнов, М. П. Тублі;

– причини виникнення, специфіку прояву, стильову своєрідність, періодизацію, композиційні принципи модерну, новаторство, зв'язок між осередками різних країн: Г. Ю. Стернін, О. А. Борисова, Є. І. Кириченко, Д. В. Сараб'янов, В. Г. Лісовський, В. В. Кирилов, М. В. Нащокіна, О. В. Орельська, С. Гроса, С. С. Лешко, О. Б. Ушакова, Г. А. Пархоменко;

– впливи зовнішніх факторів і внутрішньостильових процесів, зв'язок модерну з іншими стилями: Г. Ю. Стернін, О. А. Борисова, В. Г. Лісовський, В. С. Горюнов, М. П. Тублі, О. В. Орельська, Г. А. Пархоменко;

– історичні описи об'єктів модерну, біографії архітекторів, котрі працювали в модерні, — В. Г. Лісовський, Б. М. Кіриков, С. С. Лешко, О. Б. Ушакова, М. В. Нащокіна, Д. В. Малаков, О. М. Друг, О. П. Сердюк, Г. С. Духовичний, Т. В. Скібіцька, Г. А. Пархоменко;

– вивчення й популяризацію національної специфіки модерну в Україні (українського модерну): Д. П. Галаган, Л. М. Жемчужников, О. Г. Сластун, Г. К. Лукомський, В. Г. Кричевський, К. В. Шероцький, Є. Н. Сердюк, К. М. Жуков, Д. М. Дяченко, М. Г. Філянський, С. П. Тимошенко, І. І. Труш, В. К. Троценко, Д. В. Антонович, І. І. Левинський, В. Є. Ясієвич, В. В. Чепелик, Г. С. Духовичний, Т. В. Скібіцька, В. В. Вечерський, В. Ф. Отченашко;

– регіональну специфіку модерну України — Ю. С. Бірюльов, В. В. Кодін, С. В. Біленков, Л. К. Поліщук, М. М. Стакян;

– причини виникнення модерну в Україні в контексті історичної ситуації в країні наприкінці XIX — початку XX ст. і впливів зовнішніх чинників — В. Є. Ясієвич, О. П. Сердюк, Г. С. Духовичний, Т. В. Скібіцька, Ю. С. Бірюльов, С. В. Біленкова, Л. К. Поліщук, М. М. Стакян.

Польський модерн досліджували В. Ющак (Juszczak W.) і М. Валліс (Wallis M.), К. Вика (Wука К.).

У той час виникли нові типи жінок у російському образотворчому мистецтві: російських садибних руїн Борисова-Мусатова, цнотливі христові наречені Нестерова, дикі малявинські баби й декоративно прекрасні купчихи Кустодієва змінили академічних італійок з тамбурином, українок біля тину та революціонерок. Жіночий образ у живопису європейських майстрів донині досліджений недостатньо, що зумовило актуальність питання й розгляд цієї тематики в контексті загальноєвропейської культури. Доцільно проаналізувати, яким чином

сформувався жіночий образ у мистецтві доби модерн, яких концепцій дотримували художники-модерністи на межі XIX–XX ст., що вплинуло на зміни жіночого образу.

**Мета статті** — виявити, що змусило майстрів змінити жіночий образ у портретах того часу, проаналізувати особливості жіночих портретів українських, польських, західних майстрів епохи модерну, визначити вплив символізму на формування жіночого образу, дослідити, які функції виконував жіночий образ в Україні та західних країнах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У стилі модерн головний образ людини повністю передається жіночою темою. Жіночий образ у модерні стає ключовим, естетично привабливим, а вигини жіночого тіла співзвучні з лініями модерну. Модерн створює універсальний тип жіночої вроди.

Жінка в модерні сприймається передусім як утілення краси, найвищої мети мистецтва, жінка в усій мінливості її станів — коли вона може бути й дівчинкою, і жінкою, і матір'ю. Жінка, яка може бути і святою, і блудницею. Жінка у вічному стані переходу. Чиста вітаїстична енергія на протигагу розумному, раціональному чоловічому началу. У загальноєвропейському модерні існувало дві грані жіночого образу: демонічна й ангельська, дві іпостасі: жінка реальна та жінка-символ [3].

Зазвичай, форма залишається жіночою, але зміст наповнюється чоловічим духом. У цей період створено узагальнений тип жінки-дівчинки без віку з наївними очима й тілом жінки. Цей тип стилю модерн розроблено в результаті стилістичних інтерпретацій Альфонса Мухи. Струнка молода жінка, тонка шия та пишне розпущене волосся стають «візитівкою» цього стилю. Основним принципом розробки такого образу була стилізація. Усе базувалося на одному формотворчому началі. Жінки зображені художником з любов'ю (недарма практично в усіх роботах майстра їм приділено головну увагу. Тому Муху й називали «співачом жіночої краси». Дівчина в нього — прекрасне ніжне створіння, замріяна, тендітна, граційна. Її фігура ніби невагома й «витає в хмарах» (так легко виглядають її голі ніжки). Вона літає, як метелик над світом, у легкій шовковій напівпрозорій сукні, з квітами на довгому волоссі (можна навіть порівняти з лісовою феєю або морською німфою). Причому фігура дівчини динамічна практично скрізь, про це свідчать сукня й волосся, що розвивається в різні сторони [9, с. 106].

Яскравий образ жінки представлено в картині польського майстра Юзефа Мегоффера «Співачка». На полотні художника жінку зображено на тлі декоративної завіси, за якою видно присутніх за кулісами,



зокрема сестру актриси й самого Меґоффера. «Родзинкою» в образі жінки є ніжна шаль, яка виокремлює фігуру співачки та хвилястими лініями підкреслює її позу. «Співачка» показана перед завісою в повен зріст у природній позі з букетом квітів у руках. Вона ніби об'єднує впливи мистецтва Мане та Уїстлера, перероблені, проте, на власний розсуд. Візерунчасту завісу можна сприймати двоїсто: з одного боку, вона може бути прообразом букетів квітів, якими нагороджують артистів, з іншого — це своєрідний захист моделі від усього світу. Ця картина зацікавлює висвітленим колоритом, щільною фактурою, візерунчастістю загального рішення.

У «Портреті дружини з парасолькою» композиція кругова, її розмежовує горизонтальна лінія ручки парасольки, яка і є серединою площини картини. Розвиток зеленого кольору починається знизу та триває в русі парасольки, підкреслюючи кругову композицію. Портрет перебуває в золотому перетині, а рука моделі врівноважує композиційний центр. Спрацьовує контраст темного силуету одягу, який повторюється в шпильці на волоссі й темних плямах очей, а також обідок парасольки, який підтримує фігуру, щоб та не «зісковзнула» вниз. Чорний фон парасольки підкреслюється рудим кольором волосся й відблиском червоного на обличчі та руці.

Українські художники намагалися власноруч збудувати нову гармонію, яку відтворювали по-новому, долаючи всі етапи, починаючи від безпосереднього малюнка примітива та яскравості дитячого сприйняття кольору. У європейському мистецтві виникали нові імена. Михайло Мороз на портреті «Гуцулка» зображує жінку зі значним темпераментом, сильну духом, з домінуючим вітальним початком, жінку, сповнену енергією живописної свободи.

В Англії образ жінки визначив стиль модерн. Відома історія про те, як засновник стилю Вільям Морріс змалював портрет дружини Джейн «Королева Гвіневра». Портрети створювалися як середовище, єдино придатне для існування екстравагантної жінки оригінальної зовнішності, що становлять з нею особливі єдність і цілісність. Молоді англійські художники, втілюючи свій ідеал, прагнули таким чином досягти тотожності жінки та її оточення. Власне життя художника, його реальні людські зв'язки починали певним чином залежати від предметного оточення. Нова стильова система базувалася на єдиному принципі, основою якого був образ жінки.

Характерною особливістю картини Франца фон Штука, німецького живописця, «Портрет Мері в червоному капелюсі» є наявність округлених і водночас ламаних ліній. З одного боку, вона здається академічною, реалістичною. Проте фон зеленуватий з темними плямами одягу

героїв, які розкривають внутрішній світ моделі. Червоний капелюх створює центральна колірна пляма. Темне вбрання підкреслює соціальну значущість моделі, її високий статус, є улюбленим прийомом модерну. Обличчя дівчини, зокрема відсутність посмішки, — це чітка лінія, що символізує впевненість, рішучість [6].

У пластиці модерну, його лініях багато жіночного. Стихійна свобода форм і їх внутрішній зв'язок з природою, підкреслена чутливість — це і багато іншого передають жіночий характер. На елементарному рівні ознаки стилю використовувалися в жіночому образі через одяг, лінію силуету. Образ жінки модерну створювався не лише через лінію модної сукні й особливий дизайн аксесуарів, а, насамперед, за допомогою фігури, яка в різних ракурсах нагадує про серпантинат — основну лінію модерну.

Якщо визначити різновиди жіночих образів епохи модерн, то основними є такі:

- образ витонченої світської дами;
- образ жінки-борця за право жінки брати участь у виборах, обирати для себе будь-яку професію й носити чоловічий костюм;
- дама, схожа з ніжною й прекрасною квіткою, яка колишеться на тоненькій ніжці під дією легкого вітерцю й має гармонійне завершення у вигляді розкішного та дивного бутону;
- оголені натури, що вказують на значення жінки та її сексуальності як мотиву для діячів образотворчого мистецтва;
- обличчя, схожі на богинь, у яких простежувались страх перед суспільством і водночас кричущий еротизм.

Під час розгляду питання жіночих образів в Україні епохи модерн в цій статті виокремлено два основні типи жіночих зображень в європейському мистецтві означеного періоду. Для позначення першого типу жіночих портретів використовуватимемо визначення «елегантний». Другий тип — декоративний, що перетворює жіночий образ на елемент декору. Зазвичай, другий тип яскраво проявляється в графіці, рекламі, архітектурі. Якщо говорити про жіночий образ як об'єкт мистецтва, точці, на якій фокусується погляд художника, то сприйняття його можна поділити на два напрями, що можуть перетнутися. Перший — нівелює жіночий образ до рівня будь-якого іншого об'єкта зображення, наприклад, букета квітів чи яблука. У цьому сенсі жіночий образ рівнозначний букетові, оскільки обидва вони є об'єктом для зображення й однаково гідні цього. Об'єкт мистецтва, роль якого відіграє жіночий образ, є певним інструментом для створення художнього середовища, і в цьому трактуванні смислового або психологічного навантаження не несе. Жіночий образ стає знаком чи емблемою

чогось — це напрям, що розвивався від «плакатних» образів. Другий напрям — жіночий образ як мотив мистецтва, тобто сам твір, сюжет, а не інструмент сюжету. У цьому полягає немало інших характеристик і, передусім, психологізм. Якщо жіночий образ — це сюжет, то цей сюжет має бути розробленим, у нього є своя історія: минуле, сьогодні, майбутнє [10, с. 179].

Багато зображень жіночого образу на прикладах українських, польських, західних майстрів епохи модерну є роздумами про сенс життя, швидкоплинність часу, зміну та фізичну красу, призначення жінки. На портретах вони зображують своїх сучасниць у природному вигляді, але їх одяг і фон, на якому вони зображені, перетворений на казковий і дивовижний світ, «зітканий» зі світла, води, повітря й живої природи. Майстри епохи модерн зображували жінок стилю модерну в чітких і виразних формах, що легко запам'ятовує навіть недосвідчений глядач. Завдяки чистоті вираження стилю їх творчість можна назвати унікальним явищем в історії живопису модерну.

Пошуки жіночого ідеалу супроводжуються й полемікою щодо ідеалу, який існував наприкінці XIX ст. Мода на простих, справжніх жінок, котрі повинні були втілювати весь народ і конкретний образ жінки, на межі століть зникає. Пафос простоти і природності поступається естетиці та споглядальності. Жінка повинна бути прекрасною й загадковою — лише в такому разі вона жінка.

**Висновки.** У контексті активного розвитку мистецтва та перетворень, які відбувалися в Європі на початку XX ст., європейське мистецтво почало змінюватися в напрямі імпресіонізму, декаданства, символізму. Виникало відчуття, що межа двох століть (XIX–XX ст.) порушила класичні традиції в мистецтві, особливо в образотворчому. Розпочалися експерименти в кожній майстерні митця. Кожен художник вважав за необхідне привнести щось нове в загальну культуру та мистецтво. Особливістю модерну є тяжіння до класичного стилю мистецтва з імпресіоністським ухилом. Причиною для змін у жіночому образі на прикладах українських, польських, західних майстрів епохи модерну послугували процеси, які відбулися в загальноєвропейській культурі.

Серед загальноприйнятих стилістичних особливостей модерну західні майстри використовують хвилясті лінії, рослинний орнамент. Можна виокремити основні різновиди жіночих образів епохи модерну: образ витонченої світської дами, образ жінки-борця за права жінок, обличчя, схожі на богинь тощо. Існувало два типи жіночих зображень в європейському та українському стилі модерну: елегантний, витончений та декоративний.

Підсумовуючи, можна зазначити: майже в кожному жіночому портреті помітний вплив символізму, завдяки чому вони є оригінальними та унікальними.

Надалі розглянемо питання, що стосуються особливостей жіночого образу в архітектурі або графіці майстрів епохи модерну, на рекламних плакатах, специфіки жіночих образів епохи модерн.

### Список використаних джерел

1. Баешко Л. С., Гордиенко А. Н. / Гордиенко А. Н.; под ред. О. В. Перзашкевича // Энциклопедия символов. — М. : Эксмо, 2007. — 304 с.
2. Большая советская энциклопедия. — М., 1954. — Т. 28. — 264 с.
3. Буткевич Л. М. История орнамента : учеб. пособ. / Л. М. Буткевич. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2008. — 267 с.
4. Габриель-Фар-Беккер. Искусство модерна / Габриель-Фар-Беккер. — Konenmann, 2000. — 425 с.
5. Каретникова И., Степанян Н., Стародубова В. / Как смотреть и понимать произведения искусств / И. Каретникова, Н. Степанян., В. Стародубова. — М. : Знание, 1964. — 80 с.
6. Мидан Ж-П. Модерн. Франция. / Мидан Ж-П. — М. : Магма, 1999. — 174 с.
7. Полевой В. П. // Популярная художественная энциклопедия: Архитектура, живопись, скульптура, графика, ДПИ. — М. : Советская энциклопедия, книга II. — А-Л, 1986. — 432 с.
8. Сарабьянов Д. В. Модерн / Д. В. Сарабьянов. — М. : Галарт, 2001. — 344 с.
9. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Сарабьянов Д. В. — М. : Искусство, 1989. — 243 с.
10. Wallis M. Secesja. — Warszawa : Arkady, 1974. — С. 200.

### References

1. Bayeshko L. S., Gordiyenko A. N. / Gordiyenko A. N.; pod red. O. V. Perzashkevicha // Entsiklopediya simbolov. — M. : Eksmo, 2007. — 304 s.
2. Bolshaya sovetskaya entsiklopediya. — M., 1954. — T. 28. — 264 s.
3. Butkevich L. M. Istoriya ornamenta : ucheb. posob. / L. M. Butkevich. — M. : Gumanit. izd. tsentr VLADOS, 2008. — 267 s.
4. Gabriele Fahr-Becker. Iskusstvo moderna / Gabriele Fahr-Becker. — Konenmann, 2000. — 425 s.
5. Karetnikova I., Stepanyan N., Starodubova V. / Kak smotret i ponimat proizvedeniya iskusstv / I. Karetnikova, N. Stepanyan, V. Starodubova. — M. : Znaniye, 1964. — 80 s.
6. Midant Jean-Paul. Modern. France. / Jean-Paul Midant. — M. : Magma, 1999. — 174 s.
7. Polevoy V. P. // Populyarnaya khudozhestvennaya entsiklopediya: Arkhitektura, zhivopis, skulptura, grafika, DPI. — M. : Sovetskaya entsiklopediya, kniga II. — A-L, 1986. — 432 s.

8. Sarabianov D. V. Modern / D. V. Sarabianov. — М. : Galart, 2001. — 344 s.
9. Sarabianov D. V. Stil modern / Sarabianov D. V. — М. : Iskusstvoj, 1989. — 243 s.
10. Wallis, M. Secesja. — Warszawa: Arkady, 1974, S. 200.

#### ■ УДК 75.03.-7.038:7.041.5-055.2

**Cheban V. O.**, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

*vika.cheban.1994@mail.ru*

*orcid.org/0000-0003-1969-1318*

### FEATURES OF FEMALE IMAGE IN PORTRAITS OF OUTSTANDING MASTERS OF THE ART NOUVEAU PERIOD

**The aim.** To explore features of the female image on the examples of Ukrainian, Polish and western masters of an epoch of a modernist style. To pay attention to cases with composite schemes, symbolic techniques and coloristic compositions in paintings which have been used by modernist artists. To describe the main female characters of the Art Nouveau period in which femininity and hidden aesthetic eroticism were used.

**Research methodology.** The Art Nouveau period was investigated by such Russian historians: A. O. Berseneva, E. A. Borisova, V. S. Goryunov and M. S. Tubli, T. P. Kazhdan, V. V. Kirillov and his son — V. V. Kirillov, V. G. Lisowski, B. M. Kyrikov, S. S. Levoshko, O. B. Ushakova, M. V. Nashokina, O. V. Orelska, D. V. Sarab'yanov G. Yu. Sternin who studied modernist style of Western Europe. Yu. Biryulov, G. Mednikova Yu. Iwashko analyzed historical research of the Art Nouveau period in different countries, the contribution of scientists and discovered range of unexplored issues in the article «An experience of the theoretical investigation of modernist architecture and art». Polish Art Nouveau period was studied by V. Juszczak and M. Wallis, K. Vick.

**Results.** The impetus for changes in the female image on examples of Ukrainian, Polish, western modernists masters was the developments that have occurred in European culture. As the main feature of the portrait there is remain the authenticity of the character characteristics, but on the other hand, there exists an established order for the image, which should be issued. And from this perspective the portrait becomes an image of the character's role more than his own one. Such a contradiction between the role and essence confers to these portraits a psychological aspect. From the conventional stylistic modernist features western masters use wavy lines, floral ornament and rhythm to create the female image. There are the main types of female characters of the modernist era: the image of sophisticated fine lady, the image of a female fighter for women's rights, goddess-like faces and so on. Two types of female images of

European art nouveau period which quickly entered the Ukrainian modernist style were highlighted: elegant, sophisticated type, and from the other side — decorative type, that makes a woman considered as a decoration of everyday life.

**Novelty.** The analysis of female portraits of Ukrainian, Polish, western modernist masters found out what exactly motivated the masters for changes in the female image in the portraits of that time, determined the influence of symbolism in forming of the female image, explored the functions performed by the female image in Ukraine and the west countries.

**Practical value.** Information of this article may be useful for publications on cultural studies as well as material for lectures and academic conferences.

**Key words:** modernist style, woman-symbol, art, female image, culture.

*Надійшла до редколегії 11.05.2017 р.*

## ■ УДК 792.82-053.2(091)(47+57)

**К. І. Шкурєєв**, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

### ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ У СТВОРЕННІ БАЛЕТІВ ДЛЯ ДІТЕЙ

Розкрито поняття культурного героя в контексті дитячих балетів СРСР як чинника ідейного та естетичного виховання на основі літературних творів першої половини ХХ ст., написаних радянськими письменниками для дітей та юнацтва. З'ясовано, що твори, адаптовані до ідеологічних вимог радянської епохи, сприяли відображенню тенденцій тогочасного ідейного й художнього світогляду.

**Ключові слова:** хореографічне мистецтво СРСР, дитячі балети, дитяча література, балетні лібрето, феномен «радянської ідентичності».

**К. И. Шкуреев**, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ В СОЗДАНИИ БАЛЕТОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Раскрыто понятие культурного героя в контексте детских балетов СССР как фактора идейного и эстетического воспитания. За основу взяты литературные произведения первой половины ХХ в., написанные советскими писателями для детей и юношества. Выяснено, что произведения, адаптированные к идеологическим требованиям советской эпохи, способствовали отображению тенденций ее художественного и идейного мировоззрения.

**Ключевые слова:** хореографическое искусство СССР, детские балеты, детская литература, балетные либретто, феномен «советской идентичности».

**K. I. Shkurieiev**, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### THE ISSUE OF A CULTURAL HERO IN CREATING BALLETS FOR CHILDREN

The paper reveals the concept of a cultural hero in the context of children's ballets of the USSR as a factor of ideological and aesthetic education. The article builds on the literary works of the first half of the twentieth century, written by the Soviet writers for children and youth. It has been found that the works adapted to the ideological requirements of the Soviet era, contributed to reflecting the trends of its artistic and ideological outlook.

**Keywords:** choreography of the USSR, children's ballets, children's literature, ballet libretto, phenomenon of "Soviet identity".

**Постановка проблеми.** Ця стаття є частиною дисертаційного дослідження про специфіку дитячих балетів у період існування СРСР та

в епоху незалежності України й не має аналогів у науковій літературі. Вона базується на окремих положеннях праць українських науковців: Д. Бернадської, П. Білаша, Т. Павлюк, Ю. Станішевського, О. Шабаліної, О. Чепалова, що стосуються зв'язку літературних лібрето з балетмейстерським доробком та ідейно-художніми завданнями хореографічного мистецтва як виховного фактора молоді в різні епохи. Важливу роль у доборі фактів і методів дослідження відіграла дисертація К. Бортник «Рецепції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст.» (2012), у якій акцентовано на тому, що основною тенденцією хореографічного втілення культурного героя балетного мистецтва України другої половини ХХ ст. стала тематика (героїчної боротьби й патріотизму, мужності та шляхетності, морально-етичних пошуків, становлення й формування духовного світу особистості), яке б надавало мистецтву балету побутової, національної та історичної конкретності й достовірності, наближало до життя [1, с. 3].

**Мета статті** — визначити джерела пошуку культурного героя в дитячих балетах у СРСР на базі радянської літератури першої половини ХХ ст. і класичних творів, з'ясувати тенденції тогочасного ідейного та художнього світогляду.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Передусім варто розглянути розвиток кількох літературних сюжетів у балетному мистецтві радянської доби та їх конотативний зв'язок із відповідними ідеологічними завданнями й оцінками. Ці конотації набували багато нових смислів, долучаючись до знакової системи культурної свідомості сучасної людини. Осмислення попередньої історії та сучасного сприйняття давніх подій дозволяє вивчити естетичні вподобання радянської ідеології й детальніше проаналізувати соціально-антропологічні та психологічні зрушення, що відбувалися в пострадянський період.

У березні 1935 р. на сцені Великого театру Союзу РСР відбулася прем'єра балету в жанрі героїчної казки «Три товстуні», створеного на музику В. Оранського, сценарій І. Мойсеєва (він же балетмейстер) за казкою Ю. Олеші. Цю казку письменник створив 1924 р., вийшла друком вона значно пізніше, а в 1930 р. була поставлена в Московському Художньому театрі.

Метафорична проза Ю. Олеші гармоніювала з поетикою хореографічного мистецтва, проте головним у тодішньому балеті був сюжет, поданий в ідеологічному сенсі. Тому Ю. Слонімський, історик балету та дуже відомий драматург, через десять років надавав поетичній казці такого тлумачення: «Тепер стає зрозуміло, що першою причиною "напівудачі" спектаклю — у літературному першоджерелі.



Казка Ю. Олеші має кілька серйозних ідейно-естетичних недоліків. Полегшеність змісту поєднується в автора з прикрашанням у дусі західноєвропейських декадентських казок. Тому доля зброяря Просперо (ватажок народного повстання — К.Ш.) мало схожа на правду, народ непереконливий, а «Три Товстуні» настільки алегорично-абстрактні, що у творі зникає будь-який соціально-викривальний сенс» [2, с. 138].

Спроби втілити в балеті тему викриття дармоїдів і боротьбу з ними, бажання створити образ народу як однієї з головних дійових осіб спектаклю зацікавили І. Мойсеєва, котрий був сценаристом і постановником балету. Проте, на думку Слонімського, «під час здійснення цікавого задуму, помилки, закладені в літературному джерелі, згубно позначилися на втіленні його на сцені. Модерністські тенденції нівелювали в спектаклі окремі реалістичні знахідки» [2, с. 139].

Відповідно до авторської передмови, опублікованої Великим театром, І. Мойсеєв хотів створити веселу балетну казку, карнавальну гру, дотепну танцювальну клоунаду, що викликає сміх. Саме тут виявилися протиріччя спектаклю. Постановник поєднав сцени народного гніву й урочистості з театральним гротеском і клоунадою, типовими для ревію, задум майже революційного змісту — з розважальністю дії. Алегорична казка завжди народжує в балеті складну для подолання проблему. Алегорія образів, поєднана з абстрактністю танцювальних форм, інколи всупереч бажанням автора, відриває балетний спектакль від реальності, призводить до того, що постановка стає формальною грою.

У радянському балетному мистецтві, персонажами якого хотіли зробити людей, а не ляльок, виникло переконання в необхідності звернення до серйозних тем життя, алегорична казка й оглядовість її втілення певним чином стримували її розвиток. Так пояснює Ю. Слонімський причину, через яку костюмований, багатий, дотепний спектакль сприймався «більше як красиве видовище, ніж захоплююча сценічна п'єса, як парад акторів, декорацій, постановочного мистецтва, ніж хвилюючий твір на актуальну тему» [2, с. 139].

Постановка радянського балету «Лелеченя» є однією з найважливіших сторінок історії балетного театру. Його виконавці, переважно учні хореографічного училища при Великому театрі, уперше спробували втілити сучасну тему в образах балетної казки. Автори першого дитячого балету не обмежувалися розвагою юних глядачів. Вони прагнули виховувати в них шляхетні думки й патріотичні почуття. Казка про лелеченя — безпосереднє звернення до навколишньої дійсності, життя радянських дітей показане в ній разом з долею мешканців колоніальної Африки. Тема солідарності мала зробити спектакль суспільно значущим, типово радянським.

Вочевидь, створенню цього балету передувала прем'єра кінофільму «Цирк» режисера Г. Александрова (1936) за сценарієм, оснований на п'єсі І. Льфа, Є. Петрова та В. Катаєва «Під куполом цирку». Це маловідомий факт, оскільки імена авторів не зазначені в титрах через цензурні правки. Дія фільму відбувається в СРСР в 1930-ті роки. Зірка американського циркового атракціону «Політ на місяць» Меріон Діксон має неабиякий успіх серед радянських глядачів. Але, знаючи факти її особистого життя, продюсер Франц фон Кнейшиць шантажує й експлуатує Меріон.

Керівництво радянського цирку почало підготовку власного оригінального спектаклю, здатного за ефектністю затьмарити американський. Фон Кнейшиць, щоб не втратити контракт, влаштовує «диверсію» проти радянських артистів, а коли йому це не вдається — намагається зганьбити Меріон перед публікою. У результаті інтригана з ганьбою проганяють, а Меріон та її маленький син-негренья знаходять у СРСР свою нову батьківщину. На подібну ідеологічну конструкцію з урахуванням специфіки дитячої аудиторії орієнтовано лібрето нового балету «Лелеченя».

«У нашій країні сформувався численний дитячий глядач. Для нього відкриті театри юного глядача, створена велика література. Але дитячих опер і балетів до останнього часу не було. Тим ціннішим виявився намір школи поставити спектакль, що звертається безпосередньо до дитячої уяви, до розуму й серця наших дітей. Тріумфуючими вигуками юні глядачі вітають перемогу. Вища точка спектаклю — урочистість його ідеї: хлопчик-негренья знаходить батьківщину й родину в СРСР, у середовищі піонерів [2, с. 172]. Проте поняття культурного героя чітко не визначено, оскільки зрештою виявився колективний герой — піонерський загін. І хоча індивідуальні образи у виставі також наявні, тенденція — переважання колективного над особистим — характерна для радянської ідеології загалом.

Автор книги про радянський балет слушно стверджує, що з вини вульгарних соціологів балетний театр першого двадцятиріччя цурався казки. Ігноруючи ту обставину, що народна творчість створила безліч казок і легенд, фантастичний зміст яких цілком реалістичний, Слонімський сперечається з критиками, котрі вимагали вилучити казкові елементи зі спектаклів балетної спадщини, оскільки вони не ототожнювалися з реалістичною дією: «У результаті з "Лебединого озера", "Лускунчика", "Сплячої красуні", "Жизелі" поволі вилучалася фантастика під гаслом боротьби з містиком, на яку там не було жодного натяку» [2, с. 172]. Із цим висновком можна погодитися, хоча забобони вульгарних соціологів ще тривалий час існували як

псевдореалістичні та необґрунтовані трактування відомих казок та фантастичних балетів.

Ще одна міфологема радянських часів пов'язана з утіленням в мистецтві теми праці, реалізована, наприклад, у «Казці про Попа і робітника його Балду» на музику М. Чулакі (сценарій Ю. Слоніського за казкою О. Пушкіна). Прем'єра відбулася в 1940 р. в Малому оперному театрі (Ленінград).

«Дореволюційний балет уникав теми праці. Якщо ці мотиви іноді й використовувалися, то головним чином у другорядних аксесуарах "пейзанського" характеру (кокетливі кошики, іграшкові серпи тощо). У «Казці про попа і робітника його Балду» здійснено першу спробу долучити до балету тему праці» [2, с. 182].

Герой вистави «Казка про Попа та робітника його Балду» є варіантом історії про традиційного фольклорного Івана-дурня, котрий «утілює особливу казкову стратегію, що базується на стандартних постулатах практичного розуму, на пошуку власних рішень, що часто суперечать здоровому глузду, але зрештою зумовлюють успіх» [3]. У балеті М. Чулакі Балду описували як «російського хлопця, що доводить віру у свої сили, ясний розум, здатність вирішити будь-яке складне завдання» [2, с. 182]. Незважаючи на пародійний відтінок уславлення російського хлопця Балди (у контексті пушкінської казки він лише виконавець покарання Попа за тупість і жадібність), вистава виявилася яскравою, сповненою фантазією постановника. Однак сам герой неминуче перетворився на трикстер, тобто антигероя, котрий зазвичай не підкоряється загальним правилам поведінки.

Відповідно до Вікіпедії трикстер — це персонаж, що не здійснює «злих намірів» протилежності, головним завданням для нього є ігровий процес ситуації й життя. Будь-які дії трикстера складно оцінити однозначно, зокрема етична складова не вкладається в межі «позитивного» чи «негативного». Для нього не існує ані моральних, ані соціальних цінностей; персонаж керується власними пристрастями та бажаннями і, попри це, тільки завдяки його діям всі цінності набувають справжнього значення» [4]. Усе це характерне балетному Балдові.

Дійсно, балет створювався в часи, коли в радянській державі були поширені ідеї А. Макаренка, «котрий створив трудові колонії для дітей та підлітків і радянську педагогічну програму, що мала суміщати працю з освітою та політичним і громадським вихованням» [5, с. 111]. «Педагогічна поема» А. Макаренка, написана в 1931 р., теж стала темою для створення балету (Малий театр опери та балету, м. Ленінград), але значно пізніше, у 1977 р. У 1940 р. (і саме про це пише Слоніський) довелося поставити казку Пушкіна, яку вважали дебютом надзвичайно важливої для радянської хореографії

теми. Проте художні засоби її сценічного рішення справді оригінальні й здебільшого зумовлені пушкінською сатиричною мовою.

«Герой спектаклю Балда — російський хлопець. Його сценічна поведінка свідчить про віру у свої сили, ясний розум, здатність вирішити будь-яке складне завдання. Йому властива переконаність у правоті своєї справи, надмірні веселощі. Незважаючи на пародійний відтінок уславлення російського хлопця Балди (у контексті пушкінської казки це лише виконавець покарання за тупість і жадібність) вистава виявилася яскравою, сповненою фантазією постановника. Натомість Варковицький знайшов жартівливо-казковий прийом, який і допоміг йому створити пушкінський образ, — «усе у нього танцює». У руках Балди неживі предмети оживають — усе рухається, виконуючи свою побутову функцію, танцює під звуки балалайки Балди» [2, с. 184].

Розмірковуючи про культові літературні твори радянського дитинства, що були основою дитячих балетів, важливо пригадати балет «Яскраво-червоні вітрила» (музика В. Юровського, сценарій А. Таланова (за О. Гріном), постановка О. Радунського, Н. Попкай Л. Пospelхіна. Її здійснив у 1942 р. балет Большого театру під час евакуації до Куйбишева на сцені місцевого Будинку культури.

До творчості Гріна в радянській державі ставилися переважно негативно, оскільки вона не відповідала звичайним ідеологічним догмам та жанровій визначеності літератури для молодого покоління.

Найзнаменитішу книгу «Яскраво-червоні вітрила» О. Грін написав у 1920-ті рр. Ця повість стала кульмінацією його особливого романтизму, водночас мрії й казки, що спонукає до перемоги над грубістю та скептицизмом. Саме за «Яскраво-червоними вітрилами» знімали фільми, ставили балет, писали вірші й пісні («Бригантина підіймає вітрила»).

У радянському літературознавстві поширена думка, що повість Гріна нав'язана ідеями революції. Ніби його творчість має революційно-романтичний відтінок, а оптимістичний настрій став визначальною якістю художницького світовідчуття письменника.

Насправді Грін писав «Яскраво-червоні вітрила» в ті роки, коли «руйнувався світопорядок (що був письменникові аж ніяк не до вподоби), але те, що його змінило, виявилось ще жахливішим. Він писав казку про бідну, скривджену дівчинку, котра здається іншим божевільною, у час, коли його, хворого, змученого, сина польського повстанця, відправили на війну з білополяками помирати за абсолютно чужі йому ідеали.

Грін ненавидів революції й війни. Жодна його книга не містила стільки болю, відчаю й надії на те, що до голодного Петрограда ввійде

корабель з яскраво-червоними вітрилами, випромінюючими його, а не їх червоне сяйво [6].

Однак Ю. Слонимський відмовляв сюжету Гріна у праві продовжити багатовікову традицію вдалих постановок у жанрі казок-балетів. Він вважав твір письменника «казкою», у веселково-фантастичній формі якої — реакційно-містичний, бездушно-алегоричний, занепадницький зміст.

«Світ образів Гріна та ідей, які їх породжують, чужий і ворожий радянському мистецтву. Втеча від життя у світ вигадки, яка не має реального підґрунтя, не пов'язана з революційною романтикою. Феєрія-казка «Яскраво-червоні вітрила» проповідує бездіяльність, споглядальність, рабське терпіння. Мораль казки Гріна ворожа до нашої моралі. За ідеєю пасивного прийняття життя та втечі від нього криється ігнорування класової боротьби. Автори не виконали головного завдання — відтворюючи в казковій формі реальний зміст, не надали своїм героям конкретних характеристик, не провели через увесь спектакль наскрізно тему, яка відповідала б поглядам на світ радянської людини» [2, с. 185].

Звичайно, про те, щоб уважати культурним героєм головну постать вистави, «бездіяльну» Ассоль, в оцінках тодішньої критики взагалі не йшлося. Адже це суперечило «радянській ідентичності», вихованню в душі «соціалістичного гуманізму», без якого неможливою була б позитивна оцінка будь-якого художнього твору в радянські часи.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Таким чином, можна сформулювати висновок, що пошуки культурного героя в дитячому балеті 1920–1940-х рр. не були успішними через штучність ідеологічних позицій, що змушували митців прийняти завдання керівних партійних органів щодо постановки будь-яких, нехай і художньо недосконалих творів. Іноді такі герої неминуче перетворювалися на трикстерів, як, наприклад, у балетному трактуванні твору О. Пушкіна про Балду. Іноді герой або героїня не могли стати духовними провісниками внаслідок споглядальної життєвої позиції («Яскраво-червоні вітрила»).

Проте неодноразово в цих творах, безвідносно до ідеологічних настанов, виникали цікаві, образні рішення. Ці герої були носіями, зберігачами культурних цінностей, надихали оточуючих їх людей на створення прекрасного та здійснення значимих вчинків. Вочевидь, ці завдання безпосередньо стосувалися стилістичних пошуків балетмейстерів радянської доби.

Оскільки поза межами цього дослідження існує немало творів балетного жанру, оснований на популярних літературних творах для дітей, тему культурного героя можна розвинути під час аналізу дитячих балетів подальшої історичної доби (1940–60 рр.).

### Список використаних джерел

1. Бортник К. В. Рецепції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / К. В. Бортник. — Харків : ХДАК, 2012. — 20 с.
2. Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра / Ю. Слонимский. — М.-Л. : Искусство, 1950. — 367 с.
3. Иван-дурак [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Иван-дурак>. — Загл. с экрана.
4. Трикстер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Трикстер>. — Загл. с экрана.
5. Народное образование в СССР. Общеобразовательная школа : сб. док. 1917–1973 гг. / [Сост. А. А. Абакумов, Н. П. Кузин, Ф. И. Пузырев, Л. Ф. Литвинов]. — М. : Педагогика, 1974. — 608 с.
6. Варламов Алексей. Алые паруса Александра Грина [Электронный ресурс] / Алексей Варламов. — Режим доступа: <https://lib.1september.ru/2005/11/18.htm>. — Загл. с экрана.

### References

1. Bortnyk K. V. Retseptsii kulturnykh heroiv u postanovkakh ukrainskykh khoreohrafiv druhoi polovyny XX st. : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva / K. V. Bortnyk. — Kharkiv : KhDAK, 2012. — 20 s.
2. Slonimskiy Yu. Sovetskiy balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra / Yu. Slonimskiy. — M.-L. : Iskusstvo, 1950. — 367 s.
3. Ivan-durak [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ivan-durak>. — Zagl. s ekrana.
4. Trickster [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Trikster>. — Zagl. s ekrana.
5. Narodnoye obrazovaniye v SSSR. Obsheobrazovatel'naya shkola: sb. dok. 1917–1973 gg. / [Sost. A. A. Abakumov, N. P. Kuzin, F. I. Puzyrev, L. F. Litvinov]. — M. : Pedagogika, 1974. — 608 s.
6. Varlamov Aleksey. Alyye parusa Aleksandra Grina [Elektronnyy resurs] / Aleksey Varlamov. — Rezhim dostupa: <https://lib.1september.ru/2005/11/18.htm>. — Zagl. s ekrana.

■ UDC 792.82-053.2(091)(47+57)

**Shkurieiev K. I.**, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### THE ISSUE OF A CULTURAL HERO IN CREATING BALLETS FOR CHILDREN

**The aim of the article** is to reveal the concept of a cultural hero in the context of children's ballets of the USSR as a factor of ideological and aesthetic education.

**Research Methodology.** The study investigates this issue by examining the literary works of the first half of the twentieth century, written by the Soviet writers for children and youth, which were adapted to the ideological requirements of the Soviet era, contributed to reflecting the trends of its artistic and ideological outlook.

**Results.** Understanding the history and current perception of the events in days past makes it possible to see unexpected or previously unknown aspects of the aesthetic preferences of the Soviet ideology and to provide insight into the socio-psychological and anthropological shifts that took place in the post-Soviet period, thereby emphasizing the impact of the phenomenon of "Soviet identity". The article has traced the development of several literary scenes in the ballet art of the Soviet era and their connotative relationship with relevant ideological tasks and assessments. These connotations have shown a lot of new ways, entering the symbolic system of cultural consciousness of a modern man. The author concludes that the search for a cultural hero in the children's ballet of 1920–1940-ies was unsuccessful, primarily due to the artificiality of ideological positions that forced the artists to respond to the objectives of the governing party organs, although their artistic quality and originality cannot be underestimated, therewith they had a positive official assessment.

**Novelty.** The position and role of children's ballets of the USSR as a factor of ideological and aesthetic education are identified. A new approach to consider the phenomenon of "Soviet identity" is suggested. The study has enabled a better understanding of the mechanism of ideological culture in the Soviet period.

**The practical significance.** The paper may be of a particular interest to the specialists in choreography, as well as culture experts.

**Keywords:** choreography of the USSR, children's ballets, children's literature, ballet libretto, phenomenon of "Soviet identity".

*Надійшла до редколегії 26.04.2017 р.*

■ УДК 78.036.9(756.3)(091)«17/19»

**Т. В. Пасичинська**, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

### СТИЛІ КЕЙДЖАН ТА ЗАЙДЕКО В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVIII – XX СТ. (ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ)

Розглянуто історико-культурні передумови виникнення стилю кейджан. Визначено основні етапи становлення та розвитку музичних стилів кейджан та зайдеко. Висвітлено специфіку еволюції кожного стилю в аспектах інструментального складу та виконавської манери. Проаналізовано внесок видатних виконавців. Виявлено вплив засобів масової інформації на популяризацію стилів кейджан та зайдеко в американському та світовому музичному просторі.

**Ключові слова:** стиль кейджан, стиль зайдеко, гармоніка, акордеон, виконавство.

**Т. В. Пасичинская**, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### СТИЛИ КЭЙДЖАН И ЗАЙДЕКО В КОНТЕКСТЕ АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII – XX В. (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Рассмотрены историко-культурные предпосылки возникновения стиля кэйджан. Определены основные этапы становления и развития музыкальных стилей кэйджан и зайдеко. Освещена специфика эволюции каждого стиля в аспектах инструментального состава и исполнительской манеры. Проанализирован вклад выдающихся исполнителей. Выведено влияние средств массовой информации на популяризацию стилей кэйджан и зайдеко в американском и мировом музыкальном пространстве.

**Ключевые слова:** стиль кэйджан, стиль зайдеко, гармоника, аккордеон, исполнительство.

**T. V. Pasichynska**, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### CAJUN AND ZYDECO STYLES IN THE CONTEXT OF AMERICAN MUSIC CULTURE OF 18TH – 20TH CENTURY (HISTORICAL ASPECT)

The article considers the historical and cultural background of the emergence of Cajun style. The author identifies the main stages of the rise and development of Cajun and Zydeco music styles. The specific features of the evolution of each style in the aspects of instrumental composition and performing manner are highlighted. The contribution of outstanding performers is analyzed. The author reveals the influence of the mass media on the popularization of Cajun and Zydeco styles in the American and world music space.

**Keywords:** Cajun style, Zydeco style, harmonica, accordion, performance.



**Постановка проблеми.** Для багатьох концертних виконавців, а також студентів факультетів «музичного мистецтва» вищих навчальних закладів культури та мистецтв надзвичайно актуальним є вивчення й осмислення питань історії розвитку різних напрямів, стилів естрадної та естрадно-джазової музики. У цьому контексті значно зацікавлюють стилі кейджан і зайдеко, які подолали шлях від фольклорних першоджерел до сучасних полістильових модифікацій та набули значної популярності в американській масовій культурі.

**Мета статті** — виявити специфіку становлення й еволюції стилів кейджан та зайдеко в американській музичній культурі XVIII–XX ст.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У вітчизняному мистецтвознавстві це питання ґрунтовно не досліджувалося. Деякі відомості знаходимо на сторінках інтернет-сайтів. Основним джерелом інформації стали аудіо- та відеозаписи відомих виконавців цих стилів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Колонізація Північної Америки переселенцями з Франції, Великобританії, Іспанії, Німеччини та поява нових етнічних груп сприяли поєднанню різних національних культур, виникненню багатьох нових стилів і жанрів музики, зокрема кейджан та зайдеко.

Протистояння англомовних і франкомовних канадців (акадеїців) під час Семирічної війни 1755–1763 рр. призвели до масової депортації останніх до Франції, канадських провінцій та на територію сучасних США. У Луїзіані, яка на той момент була французькою територією, вони заснували нову етнокультурну групу кейджан (cajun), назва якої походить від видозміненого слова акадеїєць (acadian) [1]. Нечисленна група (близько 300 переселенців) поступово змішувалася з індіанцями, а пізніше неграми, що вплинуло на їх подальший культурний розвиток, зокрема музичний.

Французька народна музика, яку переселенці принесли із собою, поступово видозмінювалася та стала основою стилю кейджан. Першими зразками музики кейджан були балади а саррелла, які можна порівняти з трудовими піснями в джазі [2, с. 90]. Ці балади зазвичай виконувала невелика кількість людей під час побутових справ або похоронного чи весільного обрядів.

На ранньому етапі домінувала скрипка. «Зазвичай поєднували дві скрипки, одна з яких грала першу партію, а інша — *séconde* або партію супроводу. Дві скрипки відображають чисту традицію кейджан у тій формі, у якій вона була принесена в Луїзіану першими переселенцями і ще не зазнала впливу популярних американських мелодій» [3].

Із середини XIX ст. до виконання композицій у стилі кейджан долучають діатонічну гармоніку, що завезли переселенці з Німеччини. Перші гармоніки, які імпортували до Північної Америки фірм «Lester», «Pine Tree» та «Bruno», були доступні різним верствам суспільства

завдяки легкості освоєння, доступності та низькій вартості, але їх громіздкість, різкий звук, «заклинання» міху створювали незручності під час виконавства. У «Музичному лексиконі» 1865 р. Фрідріх Грасслер надає таку емоційну характеристику цих інструментів: «Гармоніка — це жажливе знаряддя тортур, яким озброюється молодь перехідного віку <...>, що вечорами порушує спокій та лад на вулицях» [4, с. 29]. Але на початку XX ст. фірма-дистриб'ютор «Buegeleisen & Jacobson» з Нью-Йорка почала імпортувати з Німеччини найкращі на той час гармоніки MONARCH, а пізніше STERLING, зібрані в Клінгенталі. Їх характерні ознаки — портативність, краща оздобленість корпусу й конструктивна досконалість. Це були однорядні діатонічні гармоніки in C та in D з десятьма кнопками на правій клавіатурі й декількома язичками до кожної кнопки. Поступово гармоніка почала відігравати провідну роль у виконанні композицій у стилі кейджан.

1920–1940 рр. вважають періодом традиційного кейджану. Багато композицій, записаних наприкінці 20-х та в 30-ті рр. XX ст., стали стандартами. Перший запис пісні в стилі кейджан «Allons à Lafayette» здійснило в 1928 р. подружжя Джо Фалкон (гармоніка, вокал) та Клеома Бро (гітара) [5]. Цей запис став справжнім хітом і звукозаписуючі компанії розпочали пошук нових талантів. 18 жовтня 1829 р. скрипаль Leo Soileau та вокаліст і гармоніст Maueus записали 4 композиції, найпопулярнішою серед яких стала «Mama, Where You At?» [6]. У 1930-ті 1940-ві рр. стають відомими такі виконавці та ансамблі: Amédé Ardoin, Leo Soileau та його Four Aces, Hackberry Ramblers, Happy Fats та Rhythm Boys, Alley Boys of Abbeville, Dixie Ramblers та J. V. Fuselier і його Merry-makers [7]. Виконуються здебільшого пісенні й танцювальні композиції (вальс, тустеп). Основним інструментом є гармоніка, яка проводить невелику за діапазоном (у межах однієї октави) мелодію. У процесі виконання часто застосовуються подвійні ноти стакато та тоніко-домінантовий акомпанемент. Соло скрипки часто виконують між куплетами і являють собою мажорні гамоподібні пасажі. Функцію ритмічного супроводу також виконує трикутник.

Розвиток ЗМІ, зокрема радіо, трансляція популярної на той час музики кантрі та джазових композицій вплинули на подальший розвиток кейджану. З початку 40-х рр. пісні почали виконувати не лише французькою, а й англійською мовами. Гармоніка перестає бути провідним інструментом, головну роль відіграють струнні. До традиційних скрипок долучають мандоліни, банджо й фортепіано. У композиціях виникає свінговий ритм. Наприкінці 1940-х рр. склад ансамблю доповнюють бас-гітарою, ритм-гітарою (акустичною або електричною), слайд-гітарою й барабанною установкою. Виконання подібне до традиційного кейджану, але зіграного з акомпанементом, а також містить багато елементів техаського кантрі та свінгу. Найпоширенішим

танцем стала джигга. Популяризатором цього стилю стали Боб Уїллс і група Texas Playboys.

З початку 40-х рр. на музику кейджан суттєво вплинув блюз, особливо сучасний ритм-енд-блюз, з характерними ритмічними розгойдуваннями та блюзовим ладом, що сприяло створенню нового стилю — зайдеко. У багатьох африканських діалектах є слова «zari», «zariko», «zodico» та «zai'co laga laga», які означають «танок», але походження назви стилю інше. Пригнічене негритянське населення не мало змоги купувати солонину (м'ясо в ті часи зберігали засоленим) і замість традиційних бобів із солониною мусили їсти самі боби. Тому французький вислів *Les haricots sont pas salés* («Боби не солені») був спотворений до *zydeco* (зайдеко)[8].

Світова «презентація» невідомого стилю відбулася лише після Другої світової війни, коли в 1949 р. поширюється запис пісні Кларенса Гарлоу «Bon Ton Roula» («Let The Good Times Roll»). Ця композиція з англомовною вокальною партією та романським ритмом більше тяжіє до блюзу, ніж до музики кейджан, однак привернула інтерес публіки до нового стилю. У 1954 р. було записано хіт Бузу Чейвіса «Paper in My Shoe».

Однак першими записами справжнього зайдеко вважають твори акордеоніста Кліфтона Шеньє (Clifton Chenier) «Clifton Blues» 1954 р. [9] Характерною особливістю нового стилю стало використання блюзового ладу, синкопування та швидкого темпу. Основою інструментального складу традиційного зайдеко стає акордеон (а не так званий «кейджан акордеон» — діатонічна гармоніка) у супроводі гітари, бас-гітари, скрипки, ріжків, барабанів й оригінального інструмента — *zydeco rubboard* (пральної дошки), яка виконувала ритмічну функцію та мала характерний тембр. Цей інструмент чіплявся на шию і звуки добувалися проведенням ложки, наперстків чи відмикачки для пляшок по ребристій алюмінієвій поверхні. Виконавство на акордеоні збагатилося багатьма прийомами гри, зокрема різними видами глісандо, особливо короткими глісандо вгору, хроматичними форшлагами та вібрато, що імітували особливості негритянської манери співу, а також міховими акцентами для підкреслення синкоп тощо.

Наприкінці 1960-х рр. починається так званий період «кейджан-відродження» — своєрідний рух за збереження традиційної місцевої культури та французької мови. Зацікавленість традиційним виконанням кейджан відродилась після виступу Dewey Balfa, Gladius Thibodeaux та Vinus LeJeune в 1964 р. на фольклорному фестивалі в Ньюпорті. Це була перша участь виконавців кейджан у заходах такого високого рівня. Вони набули широкого визнання, публіка аплодувала стоячи, а виконавців кейджан почали запрошувати до участі в багатьох фестивалях. У 1972 р. Рада з розвитку французької

мови в Луїзіані заснувала щорічний фестиваль «Festivals Acadiens». Численні радіопередачі, телесюжети сприяли подальшому розвитку та популяризації музики кейджан. У цей період на стиль кейджан, зокрема на манеру виконавства, значно впливають фолк, блюз, джаз та блюграсс. Домінуючим інструментом знову стає гармоніка. Стакато та подвійні ноти змінюються на плавне кантиленне проведення тем і блюзові акорди. Нове звучання створюють такі музиканти, як скрипаль Michael Doucet, Zachary Richard, Jambalaya, Bruce Daigrepoint, група Beausoleil та ін.

У 80-ті рр. зайдеко — одна з провідних форм блюзу. Світові гастролі таких відомих виконавців, як С. J. Chenier, Chubby Carrier, Geno Delafosse, Terrance Simien, Nathan Williams, сприяли поширенню цієї музики у світі. 1990-ті рр. характеризуються інноваційними підходами до еволюції стилю зайдеко завдяки долученню елементів фанку, репу та хіп-хопу. Новатором нового напрямку став Beau Jocque. Молоді виконавці Chris Ardoin, Keith Frank та Zydeco Force продовжили експерименти з оновлення зайдеко, додавши басовий ритм барабанів для більшого підкреслення й синкопування фонового ритму.

Сучасні стилі кейджан та зайдеко розвиваються під впливом року, ритм-енд-блюзу, соулу, віддаляючись від традиційного народного звучання. Акордеон продовжує виконувати функцію провідного інструмента в ансамблі, його супроводжують електрогітара, *zydeco rubboard* та синтезатор. Починаючи з 1980-х р. сучасну форму кейджану популяризували такі музиканти: Wayne Toups, Damon Troy, Hunter Hayes, Kevin Naquin, Steve Riley і The Mamou Playboys.

Сьогодні музика в стилі кейджан та зайдеко популярна в багатьох американських штатах (Луїзіана, Техас, Орегон, Каліфорнія) й деяких європейських країнах. 7 червня 2007 р. The Recording Academy (NARAS) створила нову категорію Греммі у сфері народної музики: «Найкращий музичний альбом музики зайдеко чи кейджан» [10].

**Висновки.** Стилi кейджан та зайдеко виникли в Луїзіані (США) наприкінці XVIII ст. й викристалізувалися внаслідок взаємовпливів різних етнічних і національних (американських, європейських та африканських) традицій музикування протягом XIX–XX ст.

Основними музичними інструментами, що супроводжують вокальну партію в цих стилях, стали скрипка, діатонічна гармоніка (кейджан-акордеон), акордеон, трикутник та «пральна дошка».

Виконавська манера змінювалася під впливом різних музичних стилів, зокрема кантрі, свінг, блюз, джаз, рок тощо, які збагатили традиційні стилістику кейджан і зайдеко новими елементами.

Завдяки впливу ЗМІ, проведенню концертів та фестивалів у різних регіонах США стилі кейджан і зайдеко набули визнання серед американської публіки та популярності в багатьох країнах світу.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням творчої діяльності провідних виконавців стилів кейджан і зайдеко, аналізом їх виконавської манери, а також сучасного побутування цих стилів музики.

### Список використаних джерел

1. «Акадійці» 2016 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Акадійці>. — Назва з екрана.
2. Симоненко В. Лексикон джаза / В. Симоненко. — Киев : Муз. Україна, 1981. — 112 с.
3. «Around the Worldmusic» 2009 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://musicoftheworld.livejournal.com/698.html>. — Назва з екрана.
4. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. — М. : Музыка, 1967. — 196 с.
5. «Allons à Lafayette» 2016 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [https://en.wikipedia.org/wiki/Allons\\_à\\_Lafayette](https://en.wikipedia.org/wiki/Allons_à_Lafayette). — Назва з екрана.
6. «Leo Soileau» 2017 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [https://en.wikipedia.org/wiki/Leo\\_Soileau](https://en.wikipedia.org/wiki/Leo_Soileau). — Назва з екрана.
7. «History of Cajun music» 2016 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_Cajun\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Cajun_music). — Назва з екрана.
8. «История блюза. ZYDECO.» 2007 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://vermusic.ru/node/79>. — Назва з екрана.
9. «Clifton Chenier» 2017 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [https://en.wikipedia.org/wiki/Clifton\\_Chenier](https://en.wikipedia.org/wiki/Clifton_Chenier). — Назва з екрана.
10. «Grammy Award for Best Zydeco or Cajun Music Album» 2016 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [https://en.wikipedia.org/wiki/Grammy\\_Award\\_for\\_Best\\_Zydeco\\_or\\_Cajun\\_Music\\_Album](https://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award_for_Best_Zydeco_or_Cajun_Music_Album). — Назва з екрана.

### References

1. «Akadytysi» 2016 [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Akadytysi>. — Nazva z ekrana.
2. Simonenko V. Leksikon jazz / V. Simonenko. — K.: Muz. Ukrayina, 1981. — 112 s.
3. «Around the World music» 2009 [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: <http://musicoftheworld.livejournal.com/698.html>. — Nazva z ekrana.
4. Mirek A. M. Izistorii akkordeona i bayana / A. Mirek. — M.: Muzyka, 1967. — 196 s.
5. «Allons à Lafayette» 2016 [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: [https://en.wikipedia.org/wiki/Allons\\_à\\_Lafayette](https://en.wikipedia.org/wiki/Allons_à_Lafayette). — Nazva z ekrana.
6. «Leo Soileau» 2017 [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: [https://en.wikipedia.org/wiki/Leo\\_Soileau](https://en.wikipedia.org/wiki/Leo_Soileau). — Nazva z ekrana.
7. «History of Cajun music» 2016 [Elektronnyy resurs]. — Rezhymdostupu: [https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_Cajun\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Cajun_music). — Nazva z ekrana.
8. «Istoriya Blues. ZYDECO.» 2007 [Elektronnyy resurs]. — Rezhymdostupu: <http://vermusic.ru/node/79>. — Nazva z ekrana.

9. «Clifton Chenier» 2017 [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: [https://en.wikipedia.org/wiki/Clifton\\_Chenier](https://en.wikipedia.org/wiki/Clifton_Chenier). — Nazva z ekrana.
10. «Grammy Award for Best Zydeco or Cajun Music Album» 2016 [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: [https://en.wikipedia.org/wiki/Grammy\\_Award\\_for\\_Best\\_Zydeco\\_or\\_Cajun\\_Music\\_Album](https://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award_for_Best_Zydeco_or_Cajun_Music_Album). — Nazva z ekrana.

### ■ UDC 78.036.9(756.3)(091)«17/19»

**Pasichynska T. V.**, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
*tatyna.acco@gmail.com*  
*orcid.org/0000-0003-3452-7129*

### CAJUN AND ZYDECO STYLES IN THE CONTEXT OF AMERICAN MUSIC CULTURE OF 18TH – 20TH CENTURY (HISTORICAL ASPECT)

**The aim of this study** is to identify the characteristic features of the rise and development of Cajun and Zydeco styles in the American music culture of 18th — 20th centuries.

**Research methodology** is based on the integration of fundamental scientific methods (historical, cultural, structural and functional) and the special methods and approaches of historical and theoretical music system.

**Results.** The author identifies the main stages of the rise and development of Cajun and Zydeco music styles. Cajun and Zydeco styles originated in Louisiana (USA) in the late 18th century and crystallized as a result of the interaction of different ethnic and national (American, European, and African) traditions of music making during the 19th and 20th centuries. The specific features of the evolution of each style in the aspects of instrumental composition and performing manner are highlighted. The main musical instruments that accompany the vocal part in these styles were the violin, the diatonic harmonica (Cajun accordion), accordion, triangle, and «washboard».

The performing style changed under the influence of various music styles, including country, swing, Blues, jazz, rock, etc.

The author reveals the influence of the mass media on the popularization of Cajun and Zydeco styles in the American and world music space. Performing concerts and festivals in different regions of the United States, Cajun and Zydeco styles have received recognition from the American public and have gained popularity in many countries of the world.

**Novelty.** The author raises the issue of the reconstruction of the rise and development of Cajun and Zydeco styles in the American music culture of the 18th — 20th centuries.

The practical significance of the obtained results consists in the possibility of their use in the performing and pedagogical practice, particularly in the course «Ensemble», «History and Theory of Folk Instrumental Music» etc.

**Keywords:** Cajun style, Zydeco style, harmonica, accordion, performance.

*Надійшла до редакції 02.04.2017 р.*



## ■ УДК 130.2:[793+796]

**К. В. Ситченко**, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

### ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ КОНЦЕПТУ ТІЛЕСНОСТІ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ

Висвітлено проблемні питання формування й тлумачення концепту тілесності в культурологічних дослідженнях танцю та спорту, тобто галузей, де людське тіло є предметом як художнього, так і біомеханічного аналізу. Розглянуто різноманітні напрями культивування соматичного начала в людині в історичній ретроспективі розвитку різних форм культури. Доведено, що тілесність в усіх видах фізичної культури та рухових системах культури хореографічної є провідним атрибутом людської індивідуальності, що охоплює категорії фізіологічного, психічного, духовного, природного, соціального, культурного й означає «спрямованість тіла», володіння ним і використання його в різний спосіб.

**Ключові слова:** тілесність, мова тіла, фізична культура та спорт, хореографічна культура.

**К. В. Ситченко**, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО СОДЕРЖАНИЯ КОНЦЕПТА ТІЛЕСНОСТІ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ТАНЦА

Освещены проблемные вопросы формирования и толкования концепта телесности в культурологических исследованиях танца и спорта — отраслей, где человеческое тело является предметом как художественного, так и биомеханического анализа. Рассмотрены разные направления культивирования соматического начала в человеке в исторической ретроспективе развития разных форм культуры. Доказано, что телесность во всех видах физической культуры и двигательных системах хореографической культуры является ведущим атрибутом человеческой индивидуальности, которая охватывает категории физиологического, психического, духовного, естественного, социального, культурного и означает «направленность тела», владение им, а также разнообразное его использование.

**Ключевые слова:** телесность, язык тела, физическая культура и спорт, хореографическая культура.

**К. В. Ситченко**, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### FORMING CULTURAL CONTENT OF THE CONCEPT OF PHYSICALITY IN THE STUDIES OF PHYSICAL CULTURE AND ART OF DANCE

The paper considers the problematic segments of forming the interpretation of the concept of physicality in the cultural studies of dance and sport, i.e. the areas where the human body is subject to both artistic and biomechanical analysis. The author presents various areas of cultivating a somatic principle in a human being in a historical retrospective of the development of various forms of culture. It is proved that physicality in all kinds of physical education and kinetic systems of choreographic culture is the leading attribute of human individuality that encompasses the physiological, mental, spiritual, natural, social, cultural categories and means "the orientation of the body", its possession and using it in different ways.

**Keywords:** physicality, body language, physical education and sports, choreographic culture.

**Постановка проблеми.** Проблематика феномену тілесності нині зацікавляє дослідників різних гуманітарних галузей: філософії, психології, фізіології, етнології тощо. Визнаним є той факт, що біологічне тіло людини змінюється набагато повільніше й меншою мірою, ніж розумові здібності та зумовлені ними методи перетворення природних і соціальних форм буття людства. Унаслідок цього складається уявлення про неістотність специфіки тілесного буття людини, що спростовують численні дослідження тілесності у фізичній культурі та мистецтвознавстві (дансології, де рухи людського тіла є предметом як художнього, так і біомеханічного аналізу).

Окрім праць зарубіжних дослідників тілесності — Л. Фейєрбаха, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше та Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Дельоза, М. Фуко та ін., сучасні українські науковці друкують статті, у яких розглянуто різноманітні питання концепту тіла в культурі ХХ — початку ХХІ ст. Переважно категорія тілесності осмислюється у філософській, культурологічній та соціальній площинах (Л. Анциферова, О. Вербицька, Ю. Доброносорова, О. Кравченко, Л. Мазур, Ю. Семенова, Н. Чілікіна та ін.). Існують також численні дослідження гендерних та психологічних аспектів концепту тілесності, проте нас цікавитиме, насамперед, фізична (зокрема спорт) та хореографічна культури, де концепт тілесності визначається найнаочніше та є ознакою формування змісту цих категорій.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У праці сучасного українського науковця К. Станіславської досліджено філософсько-культурологічні категорії тіла й тілесності, здійснено історичний огляд розвитку означених понять, проаналізовано основні форми



функціонування тілесності в постмодерністській культурі. Реабілітація людського тіла в європейській культурі ХХ ст. сприяла виникненню різноманітних напрямів і шкіл культивування соматичного начала в людині. «Найпоширенішою формою цього культу став спорт, що виявилось насамперед в активному розвитку єдиної світової спортивної культури, основаної на міжнародному суперництві та олімпійських змаганнях. Ця тенденція зумовила надзвичайну популярність і такого явища, як туризм (або бодібілдинг) — прагнення «збудувати» своє тіло за допомогою фізичних вправ» [1, с. 40]. Продовжуючи цю думку, зауважимо, що туризм пропагує досконале тіло як самоціль, для нього неактуальною є ідея спорту як відродження національних спортивних традицій, шкіл, бойових мистецтв тощо.

На думку І. Биховської, тіло, функціонуючи всередині різних підсистем, набуває різноманітних рівнів буття, виявляючись у трьох іпостасях. Природне тіло є біологічним феноменом, утілюючи закони існування, функціонування та розвитку живого організму. Соціальне тіло — результат взаємодії людського організму із соціальним середовищем, реакція на його спонтанні та цілеспрямовані впливи. Культурне тіло є своєрідною квінтесенцією, що додає біологічному та соціально-функціональному рівню особистісного буття [1, с. 249].

Дослідник філософії спорту А. Возний аналізує феномен людської тілесності та її вплив на розвиток фізичної культури як органічної складової загальної культури суспільства. Він досліджує тотожність і відмінність понять «тіло людини» та її «тілесності». Використовуючи різноманітні підходи, парадигм та ракурсів дослідження, дослідник дійшов слушного висновку, що найважливішим методологічним принципом такого дослідження є застосування багатовимірного підходу. Тому науковець характеризує тілесність як:

а) субстрат людської життєдіяльності, що являє собою багатовимірне утворення: біологічне (природне) тіло, внутрішня тілесність, зовнішня тілесність і таке, що конструюється на їхньому перетині;

б) набір інформаційних, енергетичних, системно-структурних та функціональних властивостей, що належать кожній окремій біосистемі людини;

в) змістовна складова, що вможливує соціальне буття людини та здійснює важливий вплив на структуру фізичної культури, забезпечуючи її існування та розвиток [2, с. 115].

На думку Л. Корецької, тілесність — це «<...> якість і свідчення тілесних реакцій людини, що сформувалися в процесі її життєдіяльності. Тілесність є результатом діяльності триєдиної природи людини (тіла, душі, духа). На стані тілесності відбиваються мотивації, настанови, система смислів індивіда; тілесність зберігає узагальнене

знання людини та являє собою матеріальний, видимий аспект душі й духовної складової» [4, с. 71].

Дослідниця сучасного танцю Н. Чілікіна зазначила, що в постановках багатьох європейських та американських хореографів нині відбувається зміна тілесної моделі від «реального» до «екстремального» тіла (останнє поняття легко застосувати до дефініцій фізичної культури). У цьому разі звичайне, «реальне» тіло перебуває в складній для нього екстремальній ситуації та «працює» в певні моменти, на межі психофізичних можливостей, як це притаманне спортивній практиці. Таким чином, танець стає «не стільки втіленням деяких образів і стосунків, скільки дослідженням сутнісних основ тілесності самого перформера, підводячи художнє до межі з тілесним» [6, с. 237].

Аналіз літератури довів, що тілесно-художні паралелі у фізичній культурі та спорті разом із художньою (танцювальною) культурою поки що вчені не розглядали на рівні мистецько-наукового дослідження, хоча проблемні питання людської тілесності порушено в обох гуманітарних галузях.

**Мета статті** — виявити та проаналізувати мистецько-видовищні ознаки тілесності у фізичній культурі та спорті паралельно із художньою (насамперед хореографічною) культурою.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Як соціокультурний феномен, тілесність — це перетворене під впливом соціальних і культурних факторів тіло людини, що виконує певні соціокультурні функції. Долучення «людини тілесної» до соціокультурного простору зумовлює певні трансформації: до природно заданих атрибутів та властивостей тіла додаються характеристики, зумовлені соціальними та культурними впливами.

Фізична культура — це органічна складова загальної культури людського суспільства, сукупність його досягнень у створенні й раціональному використанні спеціальних засобів, методів та умов спрямованого фізичного розвитку людини. Вона є головним засобом підвищення соціальної активності окремої людини, впливає на розвиток культури загалом. Тобто фізична культура — це усвідомлена діяльність людини, соціальної групи, суспільства з удосконалення тілесних, духовних і психічних якостей під впливом природних, соціальних і культурних факторів.

Сучасна фізкультурно-спортивна наука, як відомо, існує у вигляді трьох взаємопов'язаних напрямів: перший вивчає спортсменів та їх спортивну діяльність з точки зору навантажень на організм під час змагань і підготовки до них з метою найпродуктивнішого використання потенціальних фізичних властивостей і здібностей. Другий — це спеціальні прикладні науки, що вивчають загальні проблеми рухової

активності людини та оздоровчі тілесні вправи різних категорій населення. Третій — гуманітарний, або суспільствознавчий, напрям (історія, соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент тощо). Вони здебільшого виконують роль «забезпечення» фізкультурно-спортивної діяльності та допомагають спортивним тренерам вдосконалювати їх педагогічну та професійну майстерність. В усіх трьох напрямках поняття тілесності є достатньо конкретним, формує важливу ціннісну сферу, адже «тілесна індивідуальність, тілесна поведінка та тілесні стосунки формуються під впливом певних соціокультурних факторів» [7, с. 123].

Культурне тіло ніби надбудовується над тілом природним і соціальним, коригуючи механізми життєзабезпечення, унаслідок чого тілесне «Я» виявляється невід'ємним від культурних орієнтацій. Тому проблема тілесності є однією з найскладніших у філософсько-культурологічному дискурсі. Уявлення щодо ідеальної та нормативної тілесності суттєво відрізнялися на різних культурних етапах.

В античній натурфілософії усвідомлювалася невіддільність душі від тіла, формувалися теоретичні передумови онтології людини. Принципи «рівноваги», «гармонії», «подоби» характерні для всього давньогрецького філософського бачення Всесвіту, людини, людського тіла та суспільства.

Протиставлення душі й тіла зумовило аксіологічний аспект у їх розгляді. Наприклад, для Сократа тіло було зовнішньою оболонкою, неважливою для сутності людини. Платонівська концепція душі в тілесній оболонці стверджувала й закріплювала ставлення до людини як до поєднання зовнішнього (тіла) та внутрішнього (душі). Арістотель синтезував натурфілософські погляди на людське тіло з ідеями дуалізму душі та тіла й піддав сумніву принципи єдності душі та тіла.

Антропологічна проблематика в середньовічній філософії підтвердила теологічне розуміння людської тілесності в безпосередній залежності від «духа». В образах людської тілесності епохи Відродження розвивалася ідея взаємозв'язку людської тілесності й одухотвореного Космосу, проявлялося прагнення до цілісного відображення людського тіла в єдності природного та духовного начал, тобто розкривалася цінність людського тіла й підкреслювалася важливість чуттєвої тілесності людського буття.

У сучасних дослідженнях феноменологічний підхід представлений працями А. Арто, Ж. Батая, Е. Гуссерля, М. Бахтіна, М. Мерло-Понті та ін.

При всьому різноманітті проблем, означених у феноменологічній концепції тілесності, існують теоретичні питання, не охоплені проблемним полем цієї теорії. Соціально-історичні форми тілесності

успішніше можна вирішувати в межах соціокультурної концепції. Ця концепція тілесності має певні теоретичні підстави. Гранично загально тілесність тут розуміється як перетворене під впливом соціальних і культурних факторів тіло людини, що володіє соціокультурними значеннями й смислами та виконує певні соціокультурні функції.

Соціокультурна концепція значно збагатила й розширила проблемне поле людської тілесності новими смислами. Тілесність почала розглядатися як відкрита до взаємодії із зовнішнім соціальним і культурним світом. Завдяки соціокультурній концепції тіло знайшло свою пам'ять і різні мови невербальної комунікації.

Тіло, залежно від розгляду (локалізації в проблемному полі взаємодії категорій зовнішнього та внутрішнього), стає об'єктом або суб'єктом. Відповідно до цього змінюються семантичне наповнення й інтерпретація його проблемного поля. Онтологічний статус людини передбачає систематичний аналіз усіх аспектів тілесності людини загалом в усіх різноманітних характеристиках її сутності та існування.

Тобто тілесність людини виявляється її інтегральною характеристикою, що не збігається з тією чи іншою його стороною (наприклад, «біологічною» або «матеріальною» на протигагу «соціальній» або «духовній»), вона охоплює як фізичні, так і метафізичні його параметри.

Тілесність є інтегральною характеристикою екзистенціального досвіду людини, поєднанням природних, соціальних і культурних якостей людського тіла, інтеграцією взаємодії внутрішнього та зовнішнього життєвого простору людини, котра опанувала різні мови тіла під час соціалізації.

Осмилення людської тілесності як просторової структури людського тіла передбачає розгляд тілесності як результату взаємодії внутрішнього та зовнішнього в екзистенційному просторі людини. Пізнання саме цього простору й оволодіння ним в онтогенезі та соціогенезі визначають пізнання й оволодіння зовнішнім світом і діалогічність з усіма іншими життєвими просторами людини. Саме цей первинний простір людини є вихідною точкою для досягнення меж з іншими просторами та слугує першим джерелом символів і кодів, тобто найприроднішим інструментом людини, а також проекцією на зовнішній світ.

Концепція людської тілесності передбачає три типи її вираження. У першому «тілесність виступає як властивість, зануреність у простір індивідуального життя, у другому — у простір міжіндивідуальних зв'язків і в простір буття інших особистостей, а в третьому — як властивість, що занурена в культурно-історичний простір буття. Тілесність людини інтегрує в собі біологічне, соціальне та культурне

внаслідок взаємопроекцій зовнішнього та внутрішнього просторів людини» [3, с. 278].

Розвитком первинних уявлень про взаємозв'язок тіла та духа є соматика — напрям у науці про людське тіло та його рух. Уперше термін «соматика» ввів до наукового обігу американський професор філософії Т. Ханна в 1976 р., описуючи вид навчальних дисциплін, що належать до розумових і тілесних властивостей людини. Соматика вивчає «сомові» тіла у взаємозв'язку з чуттєвим та інтелектуальним проявами (концепція цілісності тіла — розуму — духа). Ця практика успішно використовується не тільки під час відновлення рухових можливостей людини, а й у балетмейстерській практиці.

Дослідження феноменів тіла та його можливостей комунікації з іншими тілами ще у ХХ ст. зумовило виникнення методу «контактної імпровізації», що в результаті виокремився в напрям танцю. Її автор Стів Пекстон розглядав тіло як поєднання соціальної, фізіологічної, просторової, біографічної та іншої інформації. Його перевагу С. Пекстон убачав у «позбавленні рухових штампів і затисків. Тілесна модель контактної імпровізації близька до моделі «тіла без органів», яка в постструктуралістському тілесному дискурсі живиться ідеями театральної концепції А. Арто та пізніше розроблена Ж. Дельозом» [6, с. 236].

Насправді, «тіло без органів» — це метафора звільнення тіла від влади «організму», що визначає порядок розміщення та функціонування органів тіла. Отже, модель, що розглядається, перебуває в загальному контексті контркультурної ідеології соматизації 1960 рр., розкріпачення чуттєвості, звільнення тіла.

Розгляд художніх і культурних явищ крізь призму тілесності здійснений і в працях знаних зарубіжних теоретиків, зокрема Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Р. Барта та ін. Взаємозв'язок філософських концепцій тіла, тілесних практик у культурі та художніх практик сучасного танцю потребує міждисциплінарного, інтеграційного підходу.

Визначаючи тілесність як смислову доміанту культури ХХ ст., дослідники хореографічної культури певною мірою виявляють культурно-історичні моделі тілесності в сучасному танці та використовують методології, що склалися в неklasичному філософському дискурсі ХХ ст. Це допомагає розглянути сучасний танець як специфічний невербальний дискурс тіла.

**Висновки.** Підсумовуючи, зазначимо: більшість перформативних арт-практик безпосередньо пов'язані з тілесністю — презентацією тіла і як мистецького засобу, і як процесу творення мистецтва, і як результату художнього акту.

Соціально-культурологічна проблема людської тілесності завжди зацікавлювала науковців: як тілесні сили розкриваються в житті та соціальному бутті людини, наскільки значимим є тіло в тій чи іншій філософській парадигмі, якими є взаємозв'язки тіла, душі та духа. Ці питання набувають дедалі більшої актуальності в умовах динамічно функціонуючої інформаційної цивілізації, адже діяльнісна сутність людини, виражена передусім у створенні світу культури, змінює саме біологічне тіло, яке водночас наповнюється ціннісним і символічним змістом. Тіло є природною формою існування людини, органічною складовою людської істоти, що в єдності з духом утворює її цілісність; це вся сума фізіологічних, психологічних та соціальних особливостей людини. Мова тіла, подібно до вербальної, відображає інтелект і спосіб життя людини, її емоційні стани і настрої, звички та життєві принципи.

Тілесність — провідний атрибут людської індивідуальності, що охоплює категорії фізіологічного, психічного, духовного, природного, соціального, культурного та означає «спрямованість тіла», володіння ним і використання в різний спосіб, поширюється на всі види фізичної культури та рухові системи хореографічної культури.

Перспективи подальших розвідок стосуються, насамперед, розширення підходів та практик дослідження тілесності в усіх суміжних галузях культури та компаративному аналізі їх рухових складових з точки зору соматики, тобто у взаємозв'язку із чуттєвими й інтелектуальними проявами.

#### Список використаних джерел

1. Быховская И. М. Телесность как социокультурный феномен / И. М. Быховская // Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред., сост. и автор проекта С. Я. Левит]. — Т. 2: М–Я. — СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. — С. 249–250.
2. Возний А. П. Тілесність людини як феномен розвитку фізичної культури / А. П. Возний // Філософія науки: традиції та інновації : науковий журнал / МОН України, Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2014. — № 2 (10). — С. 113–122.
3. Ібрагімов М. М. Феноменологія тілесності як «тілесний досвід» у сучасному фізкультурно-спортивному просторі / М. М. Ібрагімов // Теорія і методика фізичного виховання. — № 3. — 2012. — 359 с.
4. Корецкая Л. Ф. Телесность человека как объект социогуманитарного познания / Л. Ф. Корецкая // Известия Иркутской государственной экономической академии. — 2006. — № 1 (46). — С. 69–74.
5. Станіславська К. І. До питання про зміст та розвиток поняття тілесності у філософсько-культурологічній парадигмі / К. І. Станіславська

// Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. пр.; вип. XXVI]. — Київ : Міленіум, 2011. — С. 39–44.

6. Чілікіна Н. О. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла / Н. О. Чілікіна // Вісник Львівського університету. — Серія: Мистецтвознавство. — Вип. 12. — 2013. — С. 234–241.
7. Шаталов А. Т. Філософія здоров'я / А. Т. Шаталов. — М. : ИФ РАН, 2001. — 242 с.

#### References

1. Bykhovskaya I. M. Telesnost kak sotsiokulturnyy fenomen / I. M. Bykhovskaya // Kulturologiya. XX vek : entsiklopediya: v 2 t. / [gl. red., sost. i avtor proyekta S. Ya. Levit]. T. 2 : M–Ya. — SPb. : Universitetskaya kniga; OOO «Aleteyya», 1998. — S. 249–250.
2. Voznyi A. P. Tilesnist liudyny yak fenomen rozvytku fizychnoi kultury / A. P. Voznyi // Filosofii nauky: tradytsii ta innovatsii : naukovyi zhurnal / MON Ukrainy, Sumskyi derzh. ped. un-t im. A. S. Makarenka ; — Sumy : SumDPU im. A. S. Makarenka, 2014. — № 2 (10). — S. 113–122.
3. Ibrahimov M.M. Fenomenolohiia tilesnosti yak «tilesnyi dosvid» u suchasnomu fizkulturno-sportyvnomu prostori / M. M. Ibrahimov // Teorii i metodyka fizychnoho vykhovannia. — №3. — 2012.—359 s.
4. Koretskaya L. F. Telesnost cheloveka kak obyekt sotsiogumanitarnogo poznaniiya / L. F. Koretskaya // Izvestiya Irkutskoy gosudarstvennoy ekonomicheskoy akademii. — 2006. — № 1 (46). — S. 69–74.
5. Stanislavska K. I. Do pytannia pro zmist ta rozvytok poniattia tilesnosti u filosofsko-kulturolohichnii paradyhmi / K. I. Stanislavska // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: [zb. nauk. pr.; vyp. XXVI]. — Kyiv : Milenium, 2011. — S. 39–44
6. Chilikina N. O. Suchasni aspekty filosofii tilesnosti yak kliuch do movy tila / N. O. Chilikina // Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznavstvo. — Vyp. 12. — 2013. — S. 234–241.
7. Shatalov A. T. Filosofiya zdorovia / A. T. Shatalov. — M. : IF RAN, 2001. — 242 s.

■ UDC 130.2:[793+796]

**Sytchenko K. V.**, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
oxyd2011@mail.ru

#### FORMING CULTURAL CONTENT OF THE CONCEPT OF PHYSICALITY IN THE STUDIES OF PHYSICAL CULTURE AND ART OF DANCE

**The aim of the article** is to consider the problematic segments of forming the interpretation of the concept of physicality in the cultural studies of dance and sport, i.e. the areas where the human body is subject to both artistic and biomechanical analysis.

**Research methodology.** The method of modeling a cultural pattern has been applied to identify the whole idea on the subject and the evolution of the nature of the relationship between a spirit and a body. This method is used in the works of famous scholars who have studied the use of physicality in physical education and plastic dance forms.

**Results.** Choreographic culture is a global art culture industry and is based on the expressive, figurative and symbolic movements of a human body. It is proved that physicality in all kinds of physical education and kinetic systems of choreographic culture is the leading attribute of human individuality that encompasses the physiological, mental, spiritual, natural, social, cultural categories and means "the orientation of the body", its possession and using it in different ways. The author demonstrates three types of physicality expression. Firstly, the physicality serves as a property, absorption in the space of an individual life, secondly — in the space of interindividual relations and in the space of being among other people, and thirdly — as a property, immersed in the cultural and historical life space.

**Novelty.** The author presents various areas of culturing a somatic principle in a human being in a historical retrospective of the development of various forms of culture.

**The practical significance.** The research has important implications for the concept of human physicality. The paper may be of a particular interest to the specialists in choreography.

**Keywords:** physicality, body language, physical education and sports, choreographic culture.

*Надійшла до редколегії 05.05.2017 р.*



## РЕЦЕНЗІЇ

## ■ УДК 792:930](049.32)

Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті : навчальний посібник / О. Ю. Клековкін / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — Київ : АртЕк, 2017. — 336 с. — Рецензія.

Нині небагато праць присвячується театру, тим більше з такою інтригуючою й незвичною назвою, як «Історіографія театру». Означена праця виконана в жанрі навчального посібника та призначена для використання студентами й аспірантами факультетів театрального мистецтва України. Як влучно підкреслює сам автор, вона є першою в українському театрознавстві спробою систематизованого викладу історії науки про театр та її методи, про внесок окремих наукових шкіл і постатей (с. 5). Якщо чесно, то це видання не є ані підручником, ані навчальним посібником, ані монографією. Воно начебто об'єднує всі ці «жанри» в оригінальному, ексклюзивному ракурсі в єдиний науково-навчальний, науково-методичний дослідницький матеріал, який не обмежується лише театральним дискурсом, а уособлює багатоаспектне видання, охоплюючи й культурологію, й філософію, й філологію, й історію, театрознавчі аспекти яких стосуються й інших видів і жанрів мистецтва. Крім того, хронологія аналізу історіографії театру не обмежена в часі. Автор немовби пірнає в глибини віків і виринає в сучасне уявлення про театр, науку. Так, наприклад, Олександр Клековкін, аналізуючи творчі методи школи Ростислава Пилипчука, її принципи, теорії, концепції й аксіоми, згадує праці на кшталт «Ремесла історика» М. Блока, «Нових підходів до історіописання» П. Берка, «Боїв за історію» Л. Февра або «Походження наукового факту» Л. Флека, які пояснюють техніку створення театрознавчого факту (с. 296). А подібні екскурси в безмежну країну знань потребують копіткої та тривалої роботи читача. І це вже стало візитівкою автора. Адже й інші його праці є подібними.

Обігово, щоб зацікавити читача й надати загальну картину, нагадаємо основні проблеми, які стали предметом висвітлення Олександра Клековкіна.

Перший розділ присвячено питанням дослідження театру. Розглянемо один із підрозділів. Так, у третьому підрозділі йдеться про мету й завдання дослідження. Об'єкт дослідження. Локалізація. Аналіз

досліджуваної теми. Сюжет дослідження. Винахід науковий. Відкриття наукове. Гіпотеза. Концепція. Закономірність історична. Закон науковий. Теорія наукова. Верифікація. Висновок науковий. І все це викладено на 8 сторінках. Досягається така лапідарність високим рівнем узагальнення матеріалу впритул до дефініційних поняттєвих визначень. Такі дефініційні узагальнення досягаються, зазвичай, після стислого історичного екскурсу з того чи іншого питання. Тобто це, на мій погляд, «вищий пілотаж» узагальнення понять і явищ теорії й історії театрального мистецтва.

Другий розділ присвячено методології дослідження театру. Подано лаконічну та ємну характеристику наукової школи як такої, показано в компаративному узагальненні театральні школи певних діячів у різні часи і століття. При цьому матеріал про наукові школи подається здебільшого в межах гуманітаристики та її різноманітних напрямів.

Надзвичайно цікавим і своєрідним в уявленнях і трактуваннях є підрозділ про методологію театрознавчого дослідження. І знов-таки методологічні інструментарії стосуються не стільки мистецьких галузей, скільки загальногуманітарних способів досягнення мети дослідження. При цьому Олександр Клековкін базується на тому, що структура методу, як він підкреслює, містить як методологічні підходи та принципи, процедури й операції, спрямовані на збір, фіксацію, збереження, пошук, систематизацію та перетворення інформації, так і зміст методу, який виражає його принципи, процедури й операції (с. 126).

І, нарешті, третій розділ присвячено проблемі театрознавства в Україні. Проаналізовано матеріали щодо життєдіяльності, внеску в театральне мистецтво діячів, котрі відіграли значну роль у розвитку культури, мистецтва, зокрема театрального, в Україні. І це, передусім, школи Івана Франка, Володимира Перетця, Володимира Резанова, Михайла Возняка, Івана Стешенка, Людмили Старицької-Черняхівської, Бориса Варнеке, Миколи Вороного, Олександра Білецького, Леся Курбаса, Якова Мамонтова, Олександра Кисіля, Петра Руліна, Дмитра Антоновича, Степана Чарнецького, Григора Лужницького й Ростислава Пилипчука. Можна було б охарактеризувати й інші школи та імена, які здійснили свій внесок у скарбницю театрального мистецтва в Україні. Але достатньо й того, що зробив автор, надавши вичерпну характеристику змісту, форми та учасників вітчизняних театральних шкіл.

Видання доповнено контрольними завданнями та списком рекомендованої й використаної автором літератури та джерел.

Щоправда, видання не позбавлене й окремих недоліків. По-перше, його автор, на мій погляд, не зважає на усереднений рівень підготовки пересічних студентів. З одного боку, це добре, оскільки змушує студента надолужувати згаяне та підвищувати свій рівень підготовки. З іншого боку, подібний фактор звужить коло читачів. По-друге, змістовно й тематично видання не обмежується історіографією театру. І знову ж таки це і перевага, і недолік. Адже подібний широкоформатний і фундаментальний майже всеосяжно гуманітарний підхід до викладення матеріалу сприятиме збагаченню студентських знань, однак обмежить можливості пересічного читача-студента. По-третє, необхідно було б надати посилання на цитування щодо використаних джерел і літератури. До речі, список джерел та літератури бажано було б давати згідно з вимогами державного стандарту, вказуючи певні сторінки, на які автор посилається, або їх загальну кількість.

Подібні зауваження переважно є побажаннями й рекомендаціями та не впливають на загальну високу оцінку видання. Хочу звернути увагу на те, що я навмисно не називаю його навчальним посібником, тому що формальні ознаки й вимоги до навчального посібника зовсім інші. Вважаю, вони застаріли. Видання містить чудовий, цікавий і феєрично викладений багатий матеріал, який стане серйозним підґрунтям для професійного формування фахівця театрознавчого мистецтва.

Загалом, на моє глибоке переконання, рецензоване видання Олександра Клековкіна являє собою нову цікаву та фундаментальну сторінку в новій театрознавчій дисципліні — історіографії українського театру, яка дійсно перебуває в зародковому стані.

Доктор історичних наук,  
професор, заслужений діяч  
мистецтв України, член-кореспондент  
Національної академії мистецтв України

В. М. Шейко

## ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ

Статті до публікації в збірнику автор подає у двох форматах: надрукований на принтері текст та текстовий файл на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка»).

Зміст має відповідати профілю збірника. Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали на аркушах стандартного (А4) формату.

Рукопис українською мовою подається в 1 примірнику, надрукованому на білому папері з однієї сторони аркушу (формат А4).

Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.

Таблиці, графіки, формули, ілюстрації тощо виконуються у форматі сторінки А5 (бажано в графічних форматах).

На першій сторінці статті зазначаються індекс УДК (по лівому краю), ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, *e-mail* адреса, бажано номер *orcid*. На наступних рядках — назва статті; анотація, ключові слова *українською* мовою. Далі зазначити всі відомості про автора, назву статті, анотацію й ключові слова *російською та англійською мовами* (анотації — не менше 50 слів, 600–800 знаків, ключові слова — не менше 3 і не більше 10).

**Основний текст статті** повинен мати такі необхідні елементи: постановка проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій, мета статті, виклад основного матеріалу дослідження, висновки, перспективи подальших досліджень. Заголовки підрозділів статті виділяються жирним шрифтом. Після назви підрозділу статті ставиться крапка і продовжується текст самої статті.

Список використаних джерел виконується мовою оригіналу **в алфавітному порядку**, має наскрізну нумерацію. Подається транслітерація українських і російських джерел латиницею.

З нової сторінки — **резюме статті англійською мовою** (обсяг — 250 слів або 1600–1700 знаків).

Статті підлягають редагуванню. На кожну статтю має бути **рецензія**.

Рукопис авторові не повертається.

Умови опублікування платні. Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

ISSN 2410-5325



*Наукове видання*  
*Scientific edition*

**Культура України**  
**Culture of Ukraine**

Серія: Мистецтвознавство  
Series: Art Criticism

Збірник наукових праць  
Scientific Papers

Випуск 56  
Issue 56

Редактори:  
*Л. Ф. Торбовська*  
*А. А. Троян*

Художній редактор  
*І. Р. Акмен*

Комп'ютерна верстка  
*С. В. Яшиш*

Підписано до друку 30.05.2017. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.  
Ум. друк. арк. 22,09. Обл.-вид. арк. 20,4.  
Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
Друкарня ТОВ Видавництво «ТІМ ПАБЛІШ ГРУП»  
Україна, 61124, м. Харків, пр. Гагаріна, 129