

**Зміст**

<i>А.О. Бондаренко</i> ПРОБЛЕМА ПОХОЖДЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ЄГИПЕТСЬКОГО ТАНЦЮ РАКС-ШАРКІ ЯК СИНТЕЗУ РІЗНОВИДІВ СЕРЕДНЬОСХІДНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ.....	3
<i>Т.О. Василенко</i> ОПЕРА «МОЙСЕЙ» М. СКОРИКА В НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ УКРАЇНИ (ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВИХ СЦЕН В ОПЕРІ-ПРИТЧІ).....	6
<i>А.Г. Голубенков</i> ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ СОБЫТИЙНОЙ ОСНОВЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ.....	16
<i>В.А. Гордеев</i> ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР ПОЛІССЯ.....	22
<i>О.Ю. Гритчак</i> ЕСТЕТИЧНІ ТА ХУДОЖНІ АСПЕКТИ СПРИЙНЯТТЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОЕКТІВ.....	26
<i>А.В. Елизаров</i> ЗАМЫСЕЛ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ: РОЖДЕНИЕ И КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ.....	30
<i>А.В. Жерздев</i> СПЕЦИФИКА И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФАКТУРЫ В МУЗЫКЕ ДЛЯ ШЕСТИСТРУННОЙ (КЛАССИЧЕСКОЙ) ГИТАРЫ СОЛО.....	38
<i>Л.Ю. Корзова</i> ХУДОЖНЄ ВИСВІТЛЕННЯ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ ІСПАНІЇ ЧАСІВ Ф. ГОЙЇ У П'ЄСІ АНТОНІО БУЕРО ВАЛЬЄХО «СОН РОЗУМУ».....	47
<i>О.Г. Кравчук</i> ТАНЦЮВАЛЬНЕ ШОУ В СИСТЕМІ СИНТЕЗУ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	62
<i>Л.А. Маркевич</i> ЄВРОПЕЙСЬКА ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА СИСТЕМИ СУЧАСНОГО КЛАСИЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ.....	72
<i>О.А. Цуранова</i> ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Г. СВИРИДОВА В КОНТЕКСТЕ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПЕСНОПЕНИЯ И МОЛИТВЫ»).....	79
<i>Е.С. Ольховская</i> МИФ И ОБРЯД В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ГРЕЦИИ.....	88
<i>О.А. Плахотнюк</i> ВИКОРИСТАННЯ АКРОБАТИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ.....	96
<i>С.В. Рабченко</i> ЮРІЙ ГРИГОРОВИЧ ТА ЙОГО «ЛЕГЕНДА ПРО КОХАННЯ».....	101
<i>Л.М. Савчин</i> МИСТЕЦТВО ЯК ПРОВІДНИЙ ЧИННИК ВПЛИВУ НА ДУХОВНІ ПОТРЕБИ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ.....	106
<i>А.В. Шило</i> СТИЛЬ И МЕТОД В ТЕОРИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ КОНСТРУКТИВИЗМА.....	114
АНГЛОМОВНІ ТЕЗИ СТАТЕЙ.....	123

**Головний редактор - д-р геогр. наук В.М. Московкін**  
**Науковий редактор серії «Мистецтвознавство» - д-р мистецтвознавства І.І. Польська**

**Редакційна колегія:**

д-р мистецтвознавства, проф. **І.Д. Безгін** (Харків)  
д-р мистецтвознавства, проф. **М.П. Загайкевич** (Харків)  
д-р мистецтвознавства, проф. **Т.С. Кравцов** (Харків)  
д-р мистецтвознавства, проф. **Н.Л. Очеретовська** (Харків)  
д-р мистецтвознавства, проф. **І.І. Польська** (Харків)  
д-р мистецтвознавства, проф. **Ю.О. Станішевський** (Харків)  
д-р мистецтвознавства, проф. **О.Г. Стахевич** (Харків)  
д-р мистецтвознавства, проф. **О.В. Шило** (Харків)

**Редакційна рада:**

д-р екон. наук, проф. **В.П. Бабич** (Харків)  
д-р соціол. наук, проф. **Л.О. Белова** (Харків)  
акад. АПН України, д-р юридич. наук, проф. **С.Б. Гавриш** (Харків)  
д-р філос. наук, канд. мистецтвознавства, проф. **С.В. Євтушенко** (Харків)  
Засл. роб. вищ. шк. РФ, д-р іст. наук, проф. **І.К. Кучмаєва** (Москва)  
Нар. артист України, проф. **В.А. Лукашев** (Київ)  
акад. НАНУ, акад. Академії правових наук України, д-р юридич. наук, проф. **В.К. Мамутов** (Донецьк)  
Засл. діяч науки і техн., д-р техн. наук, проф. **Є.Є. Олександров** (Харків)  
д-р екон. наук, проф. **Т.С. Пічугіна** (Харків)  
д-р техн. наук, проф. **Ф.П. Санін** (Дніпропетровськ)  
д-р фіз-мат. наук, проф. **І.Т. Селезов** (Київ)  
акад. АПН України, д-р соціол. наук, проф. **О.Л. Сидоренко** (Харків)

**Відповідальний за випуск редактор: А.П. Паршин**

**Редакція не завжди поділяє погляди авторів публікацій.**

**Закон охороняє права та інтереси авторів статей.  
Відтворення, розповсюдження, передрукування та інше  
використання статей без згоди авторів забороняється.**

**Статті друкуються трьома мовами: українською, російською, англійською (за бажанням авторів).**

**Адреса редакції:** 61045, м.Харків, вул. Отакара Яроша, 9-А  
**Інтернет:** <http://msu.kharkov.ua>  
**E-mail:** [info@msu.kharkov.ua](mailto:info@msu.kharkov.ua)

**Відповідальний редактор: А.П. Паршин  
Комп'ютерна верстка: Д.І. Харченко**

**Адреса редакції: 61045, м. Харків, вул. Отакара Яроша, 9-А  
тел.: (057) 340-03-65**

**Підписано до друку 29.01.2011 Формат 60x80 1/8 Друк ризографія**

**Обл.- вид. арк. 10,3. Умов. друк. арк. 10,5  
Віддруковано «Тим Пабліш Груп» пр.-т Гагарина, 129  
тел.: (057)758-12-03  
Наклад 300 прим.**

---

**УДК 792.8+793.3**

**А.О. Бондаренко, заслужена артистка України**

Київський факультет хореографії ПВНЗ «Міжнародний Слов'янський університет. Харків», Київ

*Рецензенти: д. мистецтв., проф. М.П. Загайкевич;*

*к. мистецтв. Д.И. Шаріков*

**ПРОБЛЕМА ПОХОДЖЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ЄГИПЕТСЬКОГО ТАНЦЮ РАКС-ШАРКІ ЯК  
СИНТЕЗУ РІЗНОВИДІВ СЕРЕДНЬОСХІДНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ**

*Автор розкриває поняття сценічного єгипетського танцю ракс-шаркі та формулює передумови його появи.*

*У статті розглядаються різні підходи щодо походження східного танцю.*

*Ключові слова: фольклорний танець, беледі, гавейзі, ракс-шаркі.*

*Автор раскрывает понятие сценического египетского танца ракс-шарки и формулирует предпосылки его появления. В статье рассматриваются разные подходы относительно происхождения восточного танца.*

*Ключевые слова: фольклорный танец, бэлэди, гавейзи, ракс-шарки.*

*An author exposes the concept of a stage Egyptian dance of raks-sharki and formulates pre-conditions of his appearance.*

*In the article different approaches are examined in relation to the origin of east dance.*

*Keywords: folklore dance, beledi, gaweysi, raks-sharki.*

Збільшення популярності східного танцю серед різних верст населення України потребує більш детального вивчення передумов та генезису цього хореографічного напрямку, а також наукове обґрунтування походження та синтезу різних стилів фольклорного арабського танцю.

У статті ми розкриємо поняття сценічного єгипетського танцю ракс-шаркі як синтезу різних напрямків середньосхідного фольклорного танцю.

Танець - це рух, без якого людство не існує, тому, що його можливо вважати ровесником життя на Землі. Як «мова тіла», через яку людина висловлює радість, сум, страх, тріумф, рух передував появі людської мови. Побутові

---

рухи трансформувалися у танець, який супроводжувався акомпанементом ритму та мелодії. Протягом тисячоліть він еволюціонує від первісного до народного (побутового, фольклорного, етнічного) [5].

Фольклорний танець – найдавніший вид, який описується в історичних пам'ятках. У світі не існує ні однієї примітивної культури без власного танцю. Зберігаючи костюми, музику, манеру виконання та віддзеркалюючи події в суспільстві, фольклорні танці передають з покоління в покоління [3]. На цей час вони виконуються, по-перше заради власного задоволення (церемонії одруження, національні свята), по-друге - професійними танцівниками з метою розваги публіки. Глядачі навіть не мають уяви про фольклорні традиції сценічної вистави, але досвідчене око та вухо зазвичай може відзначити місце виникнення танцю, музичні інструменти та костюми різних стилів.

У культурі Єгипту танець завжди займав важливе місце. Його ілюстрації, які дійшли до нас ще з часів фараонів, можна побачити на малюнках-барельєфах. Зображення фрагментів танців грецького і романського періодів ми також сприймаємо, дивлячись на скульптури. Коптський період залишив після себе малюнки танців на тканині, у виробках із дерева та кісток, ісламська ера – візерунки на посуді й кераміці, зображення у бронзових гравюрах. У житті древніх єгиптян танець використовувався не тільки для розваги, але й був частиною релігійних ритуалів.

Коли людина йшла з життя, довкола неї танцювали, щоб злякати злих духів. На церемоніях частування богів у присутності священнослужителів виконувались обрядові танці, які втілювали образи божественної життєвої сили. Особливо важливу роль танець грав у величанні богинь Хатор і Бастет [3]. Як затверджують різні археологічні джерела єгипетський танець існує більш 700 років. Неможливо уявити собі, як виглядав танець фараонів, але на древніх зображеннях можна розрізнити відкриті та закриті кроки чи пози.

Сучасні хореографи створюють стилізовані вистави, використовуючи образи древніх малюнків. Хореографія східного танцю за своєю сутністю є розробленим за віки унікальним комплексом фізичних вправ, що зміцнює і тонізує м'язи малого тазу. Рухи східного танцю, як комбінація напруження і розслаблення м'язів, тонізують і тренують внутрішні органи, готуючи жінку до народження дитини та відновлення після пологів.

Ракс-шаркі («ракс» - танець, «шаркі» - схід) наслідує традиції танцю за часів фараонів, коли виконавці, відібрані за принципом зовнішньої краси і таланту, виступали перед знатними й заможними людьми. Під терміном «ракс-шаркі» розуміють сольний жіночий або чоловічий сценічний танець, який відрізняється від фольклорного. На його формування найбільш вплинули два фольклорних стилі - це гавейзі і беледі [2].

Гавейзі – професійний жіночий танець Верхнього Єгипту, коріння якого сягають до Індії. Гавейзі були кочовими циганами, під час подорожей вони вбирали традиції різних культур та стилів танцю. В результаті, коли

---

гавейзі оселилися в Єгипті, їхній танець вже зазнав впливу Індії, Туреччини, Північної Америки, Персії та інших країн Середнього Сходу.

Західні мандрівники були у захваті від танців, які побачили у Єгипті, і принесли цю новину в Європу. Перша згадка про танець гавейзі датована ХУІІІ ст.

Слово беледі означає «батьківщина» чи «рідне місто». Ракс-беледі танцювали у багатьох селищах Єгипту. В усі часи він був танцем самовираження жінок, який вони частіше виконували подалі від чоловічих очей і тільки для себе. В основному фігури ґрунтувалися на рухах стегон, рухи рук були прості й безсистемні. На початку ХХ ст. під впливом урбанізації населення і взаємодії з гавейзі та фольклорними стилями Середнього Сходу беледі перетворився у відомий сьогодні східний танець, який насправді є яскравим досягненням хореографічного мистецтва. Так з'явився ракс-шаркі – адаптований для індивідуальної жіночої вистави танець, який являє собою змішення стилів і деталей костюма [1].

Проблеми коректного етичного сприйняття, з якими іноді стикаються виконавці східного танцю сьогодні, беруть свій початок із середини ХІХ ст., В Європі та Сполучених Штатах Америки набули популярності різного роду шоу які без якого-небудь розуміння етичної культури були тільки дешевою імітацією виконання східного танцю. Перше шоу з «екзотичними» танцівницями було представлено в Парижі в 1889 році. В 1893 році в Англії було заборонено п'єсу Оскара Уальда «Саломея» за її «розпусні» танці. У тому ж році американський імпресаріо Сол Блум привіз на Всесвітній ярмарок у Чикаго труп виконавців народних танців з Північної Африки і придумав термін «белліданс» (танець живота) який спочатку дає помилкове уявлення про один із прадавніх і корисних видів танцювального мистецтва. Рекламний прийом привів до непорозуміння і спотворення сенсу танцю. І навіть коли водевіль з танцівницями беллідансу застарів і втратив популярність, репутація східного танцю як непристойного видовища зберігалася достатньо довго. В 40-50-і роки ХХ ст. Голлівуд також сприяв популяризації середньосхідного танцю. Завдяки фантазії голлівудських костюмерів з'явився сучасний костюм для виконання східних танців – ліф, пояс і спідниця, прикрашені бісером. Таке адаптоване Голівудом сприйняття східного танцю починає поширюватися і в інших країнах світу.

Із наслідками подібної антиреклами прибічникам цього напрямку хореографії доводиться боротися до цього часу. Варто відмітити, в останні десятиліття людей, які знаходяться під впливом цього стереотипу, стає все менше, в зв'язку з науковим обґрунтуванням фізіологічної і психологічної користі східного танцю для сучасної жінки.

Таким чином, сучасний єгипетський сценічний танець - це синтез арабських хореографічних стилів і елементів голлівудського сценічного втілення східного танцю, який сформувався в процесі взаємодії і взаємопроникнення хореографічних культур різних країн. Проте саме багатівікова техніка рухів арабського танцю, що дозволяє

жінкам всього світу відчувати себе в прекрасній фізичній і психологічній формі, сприяє процесу популяризації цього танцювального жанру серед видів сучасного танцювального мистецтва.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Боссонис, Р.А. Танец живота [Текст] /Р.А.Боссонис; пер. с англ. Л.Г.Шириминская. – Изд. 4-е. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 192с. – Библиогр.: с.191.-5000 экз.- ISBN 5-222-08296-2.
2. Кириченко, Г.А. Танец живота [Текст]: самоучитель / Г.А. Кириченко. – Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга»; Белгород: ООО «Книжный клуб «Клуб семейного досуга»», 2007. – 112с.: ил. – Библиогр.: с.111: ил. – 20000 экз. – ISBN 978-966-343-710-1.
3. Славгородская, Л.Н. Таинственный Египет. От древности до наших дней [Текст] / Л.Н. Славгородская. - Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 256 с.: ил. – (Золотой фонд). – Библиогр.: с.255: ил. – 7000 экз. – ISBN 5-222-07888-4
4. Стирлен, Анри. Самые знаменитые памятники древности: пер. с фр. [Текст] / А. Стирлен. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 186с.:ил. ISBN 5-217-12228-х.
5. Шариков, Д.І. Класифікація сучасної хореографії [Текст] / Д.І. Шариков. К.: Видавець Карпенко В.М., 2008. – 168с. – Библиогр.: с.167. – 300 прим. – ISBN 966-8387-90-6.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2010

**УДК 78.03(477)+784.1+782**

**Т.О.Василенко**

НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ

*Рецензенти: к. мистецтв., доц. НМАУ ім. П.І.Чайковського М.Ю. Северинова;*

*к. мистецтв., ст. викладач НМАУ ім. П.І.Чайковського Л.Ю. Корзова*

### **ОПЕРА «МОЙСЕЙ» М.СКОРИКА В НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ УКРАЇНИ (ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВИХ СЦЕН В ОПЕРІ-ПРИТЧІ)**

*У статті розглянуто постановку опери «Мойсей» М. Скорика в Київському оперному театрі в культурологічному та музикознавчому аспектах. Автор визначає функцію хорових сцен і роль хору в драматургії опери, розкриває ідейну мету постановки опери, а також досліджує особливості сценічної інтерпретації.*

*Ключові слова: сценічна інтерпретація, хорова сцена, традиції, новаторство.*

*В статье рассмотрена постановка оперы «Моисей» М. Скорика в Киевском оперном театре в культурологическом и музыковедческом аспектах. Автор определяет функции хоровых сцен и роль хора в драматургии оперы, раскрывает идейную цель постановки, а также исследует особенности сценической интерпретации.*

*Ключевые слова: сценическая интерпретация, хоровая сцена, традиции, новаторство.*

*In the article author considers the stage version of opera «Moses» by M. Skorika in Kiev's opera theater in the key of culturology and musicology. The function of the choral stages and role of the choir's is determined in dramaturgy of opera. The ideal aim of the performance is disclosed, also the peculiarities of the stage interpretation are investigated.*

*Key words: the stage interpretation, the choir's scene, the traditions, the innovations.*

Образ Мойсея, який народився понад 3000 років тому, хвилював уяву людей із давніх часів і по сьогоднішній день, знайшов яскраве втілення в літературі, музиці, образотворчому мистецтві. Ідея звільнення від духовного рабства, як ідея свободи завжди приваблювала митців. Новаторський жанр опери-притчі у постановці Національної опери України зумовлює актуальність проблеми інтерпретації біблійного сюжету на сучасній оперній сцені.

Серед відомих творів, присвячених образу Мойсея, - однойменна поема Івана Франка, яка написана в 1905 році. У цей час Україна була розділена між двома імперіями та особливо гостро відчувала своє бездержавне становище. Твір І. Франка збурих усю національну духовність, став епохальним твором, який підняв талант письменника на вершини світової філософської поезії. Не випадково царський уряд заборонив не тільки друк, але й читання у російській імперії Франкового «Мойсея».

Нещодавно в сучасному мистецькому та культурному житті України відбулася резонансна подія - постановка опери М. Скорика «Мойсей» у Львівському та Київському оперних театрах. Літературною першоосновою опери є вище згадана поема І. Франка. Ця опера стала новим словом в україномовному репертуарі театрів (до речі Львівська вистава була показана в Києві та інших містах України). Слід зазначити, що Львівська та Київська постановки відрізнялися за своєю інтерпретацією. Спектакль у Львівському оперному театрі відбувався за класичними канонами. Проте Київська вистава на сцені Національної опери України продемонструвала втілення новітніх ідей щодо сценічної інтерпретації новаторського жанру опери-притчі.

---

Сучасна українська дослідниця О. Берегова[3] вказує на швидке відродження в часи незалежності України жанрів духовної музики та появу значної кількості творів релігійної тематики. Вона вважає закономірним, що перша українська опера нового тисячоліття – «Мойсей» М. Скорика – «пов'язана з релігійним сюжетом і резонує з загальними гуманістичними процесами сучасності»[3, с.135].

Композитор М. Скорик є визнаним майстром як в Україні, так і за кордоном. У своїй творчості він продовжує лінію збереження національних традицій, що йдуть від класиків української музики. Провідною лінією у творчості М. Скорика є звернення до фольклорних витоків музики Карпатського краю. У своїх творах композитор зберігає традиції, використовує сучасну музику. У камерній творчості він першим з українських композиторів звертається до джазової стилістики, поєднуючи її з традиційним методом письма.

Опера «Мойсей» М. Скорика була замовлена і вперше поставлена Львівським театром опери і балету імені С. Крушельницької. Автори лібрето - Б. Стельмах та М. Скорик. Керівник Львівського театру Т. Едер разом із поетом Б. Стельмахом звернулись до М. Скорика з проханням написати оперу, застосовуючи сюжет Франкової поеми. Композитор погодився не одразу, його внутрішній опір визначався «неоперністю» цього твору. Цікаво, що до написання опери М. Скорика довго заохочував його батько, історик за освітою, глибоко закоханий у поезію І. Франка. Звичайно, за радянських часів його мрію неможливо було втілити в життя. Нагода з'явилася нещодавно, за часів незалежності України, коли підійшов ювілей Львівського театру опери і балету.

Постановка опери мала резонансне значення для українського музичного мистецтва, львівська вистава була показана на сцені Національної опери України. Приурочувалась постановка до візиту Папи Римського Іоанна Павла II. Понтифік благословив проект, а Ватиканська конгрегація надала фінансову підтримку.

У Національній опері України прем'єра опери «Мойсей» була присвячена відзначенню 150 - річчя від дня народження видатного українського поета і громадського діяча І. Франка. У київському театрі вона відбулася 27 січня 2006 року. Постановчу групу склали диригенти-постановники І. Гамкало та М. Скорик, режисер-постановник А. Солов'яненко, художник М. Левитська, хормейстер-постановник Л. Венедиктов та балетмейстер-постановник А. Рехвіашвілі. У виставі приймали участь: хор зі 120 осіб, оркестр, 30 балетних танцюристів, дитячий хор, 10 солістів, міманс – загалом майже 300 виконавців, не враховуючи технічного персоналу. Слід також відзначити, що у прем'єрних спектаклях диригували автор М. Скорик, а також провідний диригент Національної опери України М. Гамкало.

Постановка опери мала на меті збереження і пропаганду національних українських традицій та національної ідеї. Як зазначає режисер, «опера – прекрасна можливість долучати молоде покоління дітей, котрі читають поему Франка в школі, до класичного мистецтва. Вважаю, що любі засоби «пропаганди» творчості І. Франка, музики

---

М. Скорика та взагалі класичної спадщини просто необхідні» [9, с.15]. Треба відмітити, що довгий час поема І. Франка була забороненим твором. Як, зокрема, свідчить Л. Олтаржевська: «Мойсей», який з відомих причин десятиліттями нудився на маргінесі української літератури – ну не любила радянська влада твори про вождів, що готові вести свій народ із рабства, - сьогодні наче отримує борг від нащадків Каменяра» [8, с.2]. Окрім цікавої теми для постановки, також важливим позитивним моментом є поповнення україномовного репертуару Національної опери України, що свідчить про неперервність розвитку українських національних традицій, на які не змогли вплинути історичні умови та обставини.

Дослідник Л. Кияновська визначає жанр опери М. Скорика як «оперу-притчу», де статика й алегорична узагальненість постатей і їх діянь рішучо переважає над динамікою сюжетного розвитку, оскільки композитор (як і поет) зображує у своєму творі скоріше символічну парадигму світової історії людства, аніж конкретну послідовність подій, обмежену часом і простором. За типом побудови вона наближена до опери-ораторії: у цьому переконують і провідна роль хорів, і абстрагізоване тлумачення окремих образів, що уособлюють ту чи іншу ідею, і певна статичність розгортання – герої не надто активно діють, зате постійно розмірковують, сперечаються, мріють, сумніваються, страждають і сподіваються. Реальні зміни відбуваються не стільки на сцені, скільки поза сценою, а глядачі відчувають тільки імпульси до дії. Адже ні біблійне першоджерело, ні поема Франка, ні опера не передбачає психологічного розвитку персонажів. Кожен з них – це стислий і ємний символ, внутрішньо цілковито одноплановий, що характерно для героїв притч та біблійних легенд.

Така концепція справді притаманна, в першу чергу, ораторіальному жанру, проте і засади ораторіальності трактуються М. Скориком досить своєрідно: в опері значно яскравіше виявлена суб'єктивно-лірична основа, аніж епічна безсторонність і монументальність, що здебільшого переважає в ораторіях, особливо на біблійно-філософську тематику. Та й сама опера – дві дії з прологом і епілогом – надто стиснена порівняно з очікуваними масштабами традиційної ораторії, навіть часова її тривалість (вона звучить менше двох годин) начебто суперечить канонам жанру. У порівнянні з афористично ємною притчею, жанр «Мойсея», як визначає Л. Кияновська, є новаторським: сценічна притча в руслі інтенсивного жанроутворення в сучасному мистецтві сприймається цілком прийнятно. Музична мова опери є також новою. М. Скорик підкреслював: «В цій опері я втілював власне розуміння «сучасності в музиці» - не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє – не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед для тих, хто прагне любити музику» [7, с.52].

Слід сказати, що основою музики опери є українські мотиви, поряд з якими композитор відтворив єврейський фольклор, завдяки специфічним музичним ладам та поєднанню відповідних інструментів. Як свідчить автор твору – гобой та англійський рожок створюють ефект «сходу». Зустрічаються також і елементи сучасної джазової музики – остінато труби на слабих долях, постійно діюча ударна установка, що ще раз підтверджує захоплення М. Скорика джазовою культурою. На наших очах створюється новий жанр опери – опера-притча, в якому традиційні оркестрові засоби поєднуються з елементами сучасної музики, а М.Скорик водночас виступає як продовжувач традицій своїх попередників.

Опера «Мойсей» не відрізняється захопливим сценічним дійством, яскравими костюмами, на протязі обох актів вистави незмінними залишаються декорації (це сценічно обумовлено, адже шлях із пустелі покищо не знайдено). Але для відтворення біблійного сюжету в опері, яка являє собою, насамперед, філософську картину, «важливою є не зовнішня активність, видовищність, а розкриття внутрішніх порухів душі, сумнівів серця, страждань і сподівань. Причому не всіх героїв, а тільки головного» [6, с.14]. Саме така змістовна наповненість надає сценічному викладенню певних рис ораторіальності, що не пройшло повз увагу столичних критиків: «Специфіка твору – епічна статика та постійна присутність хору на сцені – скоріш, говорить на користь ораторії, аніж опери» [2, с.18]. М. Черкашина-Губаренко відзначала, що «статуарність мізансцен, фрескова манера викладу, уповільнений темпоритм характеризують усі компоненти вистави» [10, с.9]. Це обумовлено поставленим завданням: якомога ближче підійти до літературного першоджерела, зберегти хід його подій і по можливості більшу частину авторського тексту.

Проте особливістю даної постановки є її багатовимірність: використання для розкриття головної ідеї опери багатьох сценічних пластів – кінематографа, балету, вокальних партій (сольних та хорових), об'ємних декорацій, що дозволяють розмістити хор у декількох площинах. Окрім того виставу вирізняють «глибинна поезія, історія, філософія, які І. Франко залишив усім, для кого Україна була і буде не просто точкою на мапі» [8, с.2].

В оперному спектаклі, який виконано в класичному стилі, використовується все розмаїття сучасних технічних театральних прийомів: освітлювальних, проекційних, звукових. Значна роль у виставі належить сучасному обладнанню: а саме екрану, на який здійснюється проекція відео. Режисер-постановник<sup>1</sup> вважав головною метою постанови відображення через призму біблійного сюжету багаторічної боротьби українського народу за волю і незалежність. Сучасний музичний критик О. Байда, зокрема, відзначає, що «спектакль, безперечно, є новим словом у вітчизняній музичній режисурі» [1, с.2].

<sup>1</sup>Заслужений діяч мистецтв України Анатолій Солов'яненко (у його творчому доробку більше ста концертних програм і фестивалів).

А. Солов'яненко розмістив над декораціями біле прямокутне полотно для проєкції відео. Вступний монолог Поета супроводжував відеоряд, який висвітлював драматизм української історії: портрет Франко; палаюча свіча; види пам'ятників та плани міста; портрети Київських митрополитів; вершники, що скачуть; стародрукована книга; військові кадри; падаючі куполи церков та, наприкінці, образ Софійської Оранти. Другий відеоряд (друга дія), пов'язаний із трагічною долею народу Мойсея, зображує історію єврейського народу (далі ці кадри змінюються на види української природи). Як свідчить режисер вистави, екран був спеціально виготовлений для цієї постановки. При створенні такого обладнання необхідно враховувати дуже багато специфічних моментів: параметри, спеціальна лінза з максимально чітким зображенням, необхідним у контексті того освітлення, котре є на сцені. Адже відомо, що в кінозалі екран не дозволяє використовувати будь-яке додаткове освітлення. Саме тому для спектаклю було розроблено спеціальну технологію, що поєднує проєкційний екран із театральним освітленням.

Цікавою також є сценографія Національної опери України у виконанні М. Левитської, яка створила «гори», дуже схожі на ландшафти Синайської пустелі. Було використано підсвітку цих гір, які викликали асоціації із сучасними мегаполісами: «коли ці вершини підсвічуються – перед очима постають нічні пейзажі мегаполісів, де також не завжди можна відразу знайти правильний шлях, а зрада і підлість зустрічаються ледь не на кожному кроці» [6, с.15]. Така інтерпретація декорацій глядачем свідчить про множинність сприйняття: у когось виникають асоціації із сучасним мегаполісом, а хтось, навпаки, сприймає сюжет як плакатне ідеологічне викладення.

Надзвичайно вагомим є роль хору в опері, який по суті, є другим головним персонажем, після Мойсея. Хор виступає в різноманітних функціях – дієвої, фонові, колористичної, а також, у функції філософського узагальнення. Виконання хорових сцен не пройшло повз уваги музичних критиків. Є. Курбанов відзначав, що: «Найбільш вражаючими, безсумнівно, виявились численні хорові сцени, майстерно виконані хором Київської опери. Музика хорових фрагментів вражає своєю патетикою, пристрасною, емоційною відкритістю. Та разом з тим хор звучить вишукано, щемливо та проникливо (зворушливо). Ці епізоди «Мойсея» по силі свого художньо-емоційного впливу нагадали аналогічні сцени з опер Мусоргського, Вагнера та Верді» [5, с.16]. Відзначимо, що автор статті слушно зазначає зв'язок зі сценами з опер Дж. Верді та М.П. Мусоргського, адже у своєму виконанні хор Національної опери поєднує кращі традиції італійського та російського оперно-хорового виконавства з українськими національними традиціями.

«Хорові сцени стали тими опорними колонами, на які спирається вся драматургічна будівля вистави» [4, с.9], - зазначає Л. Кияновська. Образно-емоційна різноплановість хорових сцен, яка іноді вимагає від учасників неабиякої віртуозності, зумовлена функцією хору в опері - це постійний і цілеспрямований «опонент» Мойсея. Він безнастанно вступає з пророком у діалог: іноді суперечить йому, іноді висловлює свою довіру, іншим разом –

---

сумнів, пробує втілити його пророцтва (як у хорі з першої дії), засуджує і проганяє його, поклоняється Золотому тільцю та прямує до Землі обітованої.

З першої сцени опери (пролог) хор присутній на сцені як одна з головних дійових осіб. Короткий оркестровий вступ починається з лейтмотиву кайданів, а раптово спадаюче закінчення немовби підкреслює безсилля і непевність, що охопили народ Ізраїлю. Після інструментального епіграфа вступає Поет зі знаменитими словами «Народе мій». Спочатку для його партії характерна декламаційно-епічна манера, та поступово вокальна лінія набуває не лише ширшої реєстрової амплітуди, але й ускладнюється ритмічно, будується як безкінечний ланцюг наростань, проектує лейтмотив кайданів на значніший діапазон. Хор, який супроводжує Поета, спочатку пасивно відлуноє в просторі окремі ключові слова-запитання та ствердження («Невже?», «Задарма...»), але ближче до завершення співає більш розгорнуті фрази. В цілому ж драматична функція хору в цій сцені є коментуючою. Змінюється і партія Поета: вона поступово набуває більшої патетичності, цілеспрямованості й «запалює» цим емоційним тоном хор. Костюми хору в пролозі вирішені в чорних тонах, що підкреслює пристрасну тональність поета.

Перша дія розпочинається любовною сценою Лії та Єгошуа, яку сам композитор назвав «Світанок». Вона наповнена умовно східним колоритом, який підкреслюють тембральні барви, зокрема щемливий голос флейти. Любовне закликання Єгошуа і лірично щира відповідь його обранки Лії контрастно забарвлюють сувору патетику Прологу, й всю подальшу філософсько-драматичну колізію.

Спів хору дітей «Ми будемо дім» має вже інше драматургічне призначення – це той просвітлений образ майбутнього, до якого прямують усі помисли і бажання Мойсея. Невिбагливе щебетання малечі (в музиці хору відчувається вишукане використання інтонацій дитячих українських пісень) підхоплюють ліричні герої. Цей невеликий дитячий хор несе важливу змістовну функцію й створює певний колорит. Адже образ дітей – це образ нового покоління, яке не жило в рабстві, тому їх спів про обітовану землю є символічним.

Так само символічною є наступна велика динамічна сцена, яку відкриває прихід Авірона, що перериває спів дітей. Із його появою з'являється напруженість і недовіра світу дорослих, невдоволених сорокалітніми мандрями. Автор вдається тут до досить скупих засобів виразності. Жорсткий, колючий речитатив Авірона підтримує хор, який ділиться на групи, котрі водночас сперечаються між собою. Тут уперше, поки що опосередковано, протиставляються дві провідні протилежні образно-емоційні сфери: зневіра і сумнівів у виступі Авірона й оспіваний хором швидкоплинний ідилічний образ Землі обітованої, до якої прагнуть люди.

Мойсей з'являється у момент найбільшої емоційної напруги ізраїльтян, підбурених Авіроном і Датаном. Як і Поет у Пролозі, Мойсей починає свій виступ стримано, неначе здалека підводячи до найважливішого, що повинен

---

почути народ. Проте його перша фраза (в подальшому вона звучить декілька разів і змістовно «розшифровується» як лейтмотив любові й співчуття до свого народу) наштовхується на лейтмотив зневіри, проходячи контрапунктом до нього. У діалозі з Мойсеєм та Авіроном хор виконує дійову функцію, він є активним і повноправним учасником сценічної дії

Одразу за першим монологом слідує балада Мойсея «Казка». Ця сцена свідчить про істотні зміни у стилістиці музичної мови. Наскільки попередній епізод є розімкнутим базованим на синтезі рецитації та кантילени, настільки «Казка» - завершена куплетна побудова й єдиний в опері виступ, у якому достатньо яскраво представлені національні джерела мелодики. У «Казці» можна почути інтонаційні звороти історичної пісні, етнічно-драматичного монологу, корені якого сягають Лисенкових опер. Ця сцена являє собою символічно-жанрове узагальнення усієї опери, оскільки ідея «притчі» реалізується в монолозі головного героя, який є «розшифровкою» всієї концепції твору. Окремі мелодичні звороти соліста підхоплює хор. Особливо ж вагомо і переконано він звучить у кульмінаційному завершенні монологу пророка. Функції хору в даній сцені слід визначити як дієво-коментуючі. Цю оперу відрізняє внутрішня дія, отже певні зрушення в емоційному стані хору вже є і певною дією.

Але виступ Мойсея не призвів до позитивних зрушень у загальному настрої ізраїльтян. Авірон і Датан знову вступають у суперечку. Раптова поява гострого лейтмотиву зневіри (в лейттембрі труби) остаточно розвіює ідеальний образ, змальований пророком. Надалі дія поступово стискається, діалог стає напруженішим і динамічнішим, суперечка між Мойсеєм і Авіроном відбувається у швидшому темпоритму. Відповідь пророк вражає спокоєм і гідністю. В оркестрі теж протиставлені два головні лейтмотиви: зневіри фарисеїв і любові Мойсея.

Інтонаційне вирішення сцени проганяння Мойсея обумовлено фразою «За каміння!» (перший монолог). Пророк відповідає заколотникам експресивним вигуком «Горе вам!», з якого починається заключна дія сцени. Після цього безпосереднього вияву почуттів лється виразна, широкого дихання мелодія. Народ же відповідає Мойсею тільки зневажливим «Забирайся!».

Один із наступних епізодів - видозмінені фрагменти лейтмотиву кайданів. Цю сцену заступає вступ до хору «Се Мойсей на молитві стоїть». Його драматична функція – хор рефлексія, діалог на відстані. Адже Мойсей нікого не чує, а люди поки ще не здатні зрозуміти поривання пророка, вони лише споглядають здалека. Проте в емоційному плані хор знаменує перелом від невіри до надії, поступове переконання у слушності слів Мойсея. Невипадково вперше в партії хору з'являються фрази лейтмотиву любові.

Відповідь Мойсея темним силам «Горе моїй недолі» сповнена глибокого внутрішнього болю, і вперше в його душі зароджуються сумніви щодо правильності обраного шляху й, що гірше, віри в Бога, яку не міг здолати ніхто

(«Одурив нас Єгова!»). Раптом згори долинає голос Єгови, нереально далекий, гучний. Лунають слова «За сумнів твій щодо волі моєї» й пророцтво мученицької смерті тих, хто прийде після пророка. Слід зазначити, що для голосу Бога в оперній виставі, було знайдене цікаве та новаторське рішення, яке стало можливим через технічні досягнення. Запис хорової партії було додатково оброблено, завдяки чому «голосу» Бога притаманні низькі частоти, звучність та рівність звучання. Розташування динаміків здійснено таким чином, щоб створити враження, що голос лине з усіх куточків сцени.

Після цього зламу слідує лейтмотив кайданів, котрий попереджує хор зі словами «Де він?». Проте мелодія поступово «вивільнюється» з кайданів, солістами на тлі хору виступають «позитивні герої з народу» - Лія та Єгошуа. Народ шукає свого Пророка, але він більше ніколи не повернеться: «І безмежна скорбота лягла на затвердле сумління». У цій сцені образ змінюється зміненням, що відображене в музичній характеристиці – «розірвання» мотиву кайданів. В інтонаціях хору наявні мотиви любові й Землі обітованої, тембральне забарвлення, а рухи та поведінка хористів також кардинально змінені.

Наступне динамічне інтермецо – покарання Авірона й Датана є однією з найбільш дієвих сцен в опері. Хор виконує дійову функцію, наявна активна зовнішня дія.

Заклучна сцена згуртування ізраїльтян після смерті Мойсея на шляху до Землі обітованої переходить атака в Епілог. У загальній драматургії Епілог пов'язано із Прологом, хоча Епілог є значно стислішим за розміром. В епілозі знову з'являється Поет, який проголошує знамените Франкове «Та прийде час, і ти огнистим видом...». Його підтримує хор величними звучанням хорового тутті. Разом із тим підсилює враження відеоряд, який нагадує про епізоди здобуття Україною незалежності.

Сучасна українська дослідниця О. Берегова наголошує, що «поява опери М. Скорика «Мойсей» у повній сценічній версії стала не просто важливою подією культурно-мистецького життя, а знаковим явищем, справжнім проривом українського музичного театру в XXI ст., особливо в контексті сучасного українського культуротворення. Ставши хронологічно першою оперою нового тисячоліття й отримавши благословення Папи Римського, «Мойсей» символічно відкрив нову еру розвитку українського музичного мистецтва» [3, ст.143]. все це підтверджує значення даної опери у процесі збереження та передачі національних традицій.

Проаналізувавши постановку опери «Мойсей» у Київському театрі опери та балету можна зробити наступні висновки:

М. Скорик створив оперу новаторського жанру, який визначено сучасними українськими музикознавцями як опера-притча, що поєднала в музичній мові опери традиційні для української музики елементи з елементами сучасної музичної мови.

Втілення опери на сцені Київського театру було здійснено в новаторському ключі: використані новаторські технічні засоби та прийоми «розширення сценічного простору». Проте постановники ставили своєю метою збереження та пропаганду національних українських традицій оперно-хорового виконавства.

Слід зазначити, що специфікою опери є філософічність і внутрішня дія, що впливають на функції хорових сцен. Дієві сцени за участю хору можна поділити на два типи – дієві з активною зовнішньою дією та дієві з внутрішньою дією.

Хор Національного оперного театру є осередком збереження та передавання традицій оперно-хорового виконавства, вдалого привнесення новаторських тенденцій, які є відображенням зв'язку минулого і сучасного.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Байда О. «Мойсей» в оперному [Текст] / О. Байда // *Голос України*. 2006. – 1 лют. - С. 8.
2. Бентя Ю. Цена подмены [Текст] / Ю. Бентя // *Столичные новости*. 2006. – 20 лют. (№ 5/14). - С. 18.
3. Берегова О. Опера М.Скорика «Мойсей» у контексті сучасного українського культуро творення. [Текст] / О. Берегова // *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. – 2006. - Вип. 9. – С. 135-144.
4. Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець. [Текст] / Л. Кияновська // *Скорик М. Мойсей. Опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом. [Клавір]*. - К.: *Музична Україна*, 2006. - С. 5-11.
5. Королюк Т. «Мойсей: зі Львова до Києва» [Текст] / Т. Королюк // *Магістраль*. – 2006. – 14-16 лют. (№ 5). - С. 14-15.
6. Курышев Е. Шляпы долой, господа! Опера «Моисей» на киевской сцене. [Текст] /Е. Курышев // *Телеграф*. – 2006. – 3-9 лют. - С. 16.
7. Мельник Л. Кияновська Любов Притча про «Мойсея» [Текст] / Л. Мельник // *ПіК*. – 2001. – 3-9 лип. – С. 52.
8. Олтаржевська Л. «Мойсей». Друге пришествя. [Текст] / Л. Олтаржевська // *Україна молода*. - 2006. - С. 2.
9. Сущенко О. Почути Мойсея [Текст] / О. Сущенко// *Вечірній Київ*. - 2006. 2 лют. - С. 15.
10. Черкашина-Губаренко М. Оперний «Мойсей» у святковому просторі [Текст] / М. Черкашина-Губаренко // *Дзеркало тижня*. - 2001. - 15 груд. - С. 9.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2010

---

**УДК792.8+793.3**

**А.Г. Голубенков**

Киевский факультет хореографии ЧВУЗ «Международный Славянский университет. Харьков», Киев

*Рецензенты: д-р. искусств., проф. М.П. Загайкевич;*

*канд. пед. наук, доц. Е.Г. Кравчук*

## **ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ СОБЫТИЙНОЙ ОСНОВЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ**

*Статья посвящена исследованию особенностей создания событийного пласта хореографического спектакля.*

*Автор рассматривает методологию репрезентации события в произведении сценического искусства, освещает личный опыт использования этой методологии в процессе работы над постановкой хореографического спектакля.*

*Ключевые слова: событие, сценическая хореография.*

*Стаття присвячена дослідженню особливостей створення подієвого пласта хореографічного спектаклю. Автор розглядає методологію репрезентації події у витворі сценічного мистецтва, освітлює особистий досвід використання цієї методології в процесі роботи над постановкою хореографічного спектаклю.*

*Ключові слова: подія, сценічна хореографія.*

*The article is devoted to research of features of creation the event layer of choreographic play. An author representation of event in work of a stage art, and also lights up the personal experience of the use of this methodology in the process of prosecution of choreographic play.*

*Keywords: event, stage choreography.*

Научный интерес к особенностям организации событийного пласта художественного произведения в XX ст. все чаще проявляется в искусствоведении и, в частности, в теории драматургии и режиссуры. На сложность данной проблемы и важность ее решения указала в середине прошлого столетия М.О. Кнебель, последовательница К.С.Станиславского, подчеркнув, что вопрос раскрытия события является кардинальным для современного

---

искусства. «От того, как мы будем относиться в дальнейшем к этому вопросу, зависит, куда будет развиваться искусство», - делает вывод автор [10, с.36]. Указанная проблема в различных интерпретациях нашла свое отражение в целом спектре гуманитарных исследований и была поднята на уровень общетеоретического обобщения в специальной научной отрасли – нарратологии.

Теоретическое обоснование события в качестве основы художественного произведения, рассматриваемого как нарративный текст (при условии наличия в нем повествовательного начала), представлено в работах Р. Барта, К. Бремона, Ц. Тодорова и существенно дополнено в исследованиях Ж. Женетта, Дж. Принса, С. Чэтмена и др. Событийная сущность бытия, возможности и ограничения ее репрезентации в искусстве выделены М. Бахтиным, особый вклад которого в разработку рассматриваемой проблемы отмечается многими современными исследователями. В последние десятилетия усилиями философов, историков, культурологов и искусствоведов категория событийности получила весьма широкое распространение и глубокое концептуальное наполнение, о чем свидетельствуют исследования П. Рикера, Х. Уайта, В. Шмида, А. Поламишева и др. В настоящее время активно изучается теоретическая модель события, позволяющая воссоздать его в произведении искусства (В. Тюпа). Дополняют общую картину разработки проблемы события и событийности на современном этапе исследования А. Еременко. Однако вопрос об особенностях создания событийного пласта произведения хореографического искусства – хореографического спектакля – до настоящего времени в научной литературе не рассматривался.

*Цель данной статьи* – раскрыть особенности организации событийного пласта хореографического спектакля.

С позиций нарратологии событийность характеризует «любые – не только художественные и не только вербальные – знаковые комплексы, манифестирующие взаимообусловленность двух событийных рядов: референтного (некоторая история) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории)» [8, с.135]. Как отмечает В. Тюпа, категория события даже в специальных работах нередко выступает в качестве «расплывчатой дорефлективной очевидности» [10, с.1]. Между тем, событийность – «явление отнюдь не самоочевидное», в связи с чем «понятие события требует принципиальной, теоретически выверенной экспликации в ряду выделенных П. Рикером «родовых феноменов (событий, процессов, состояний)» [3, с.212].

В. Тюпа подчеркивает, что в изложении разных исследователей набор признаков, определяющих событийность, может варьироваться, оставляя неизменным основополагающие составляющие. Исследователь выделяет *характеристики, отличающие «событие» от «процесса»: 1) однократность*, «беспрецедентная выделенность некоторой конфигурации факторов из природной неизбежности или социальной ритуальности» [10, с.1]; 2) *вероятность*, неоднозначность, «непредопределенность перехода от предыдущего состояния к последующему, создающая «интригу» события» [10, с.1]. По определению П. Рикера, «событие – это то, что могло

---

произойти по-другому» [3, с.212]; 3) *фракทัลность*, составляющая важнейшую конструктивную особенность нарративного текста – неустранимость «эпизодического аспекта построения интриги» [3, с.186]. Любой излагающий некоторую историю (фабулу) дискурс – это «конфигурация эпизодов (участков текста, характеризующихся единством места, времени и состава действующих лиц), между которыми обнаруживаются разломы» [10, с.1]; 4) *интенциональность*, неотделимость события от соответствующей точки зрения на него. Субъектом такого сознания может оказаться и непосредственный участник события, и его сторонний наблюдатель.

Объясняя значения понятий «событие» и «процесс», В. Тюпа констатирует, что в силу «онтологической взаимодополнительности процессуальности и событийности бытия один и тот же отрезок жизни получает весьма различное освещение в зависимости от избранной говорящим коммуникативной стратегии» [10, с.1]. Эта мысль является очень важной для определения критериев подачи художественного материала (содержательного компонента) произведения искусства. Закономерным является вывод о соблюдении рассмотренных выше статусных характеристик события и специально подобранных творческих приемов его художественного воплощения при построении событийной канвы произведения.

Рассматривая особенности репрезентации события в произведении сценического искусства, следует отметить феномен «двойкой событийности», выделенный М. Бахтиным: «Перед нами два события: событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания» [9, с.386]. Феномен «двойкой событийности» имеет место и в хореографическом спектакле, где зритель постигает и событие развертывания перед ним хореографического действия с помощью достижений современной сценографии, и событие, репрезентуемое на языке танца, положенное в основу постановки. Кроме того, при условии особой концептуализации спектакля событийность может обрести и еще один – третий – уровень.

Иллюстрацией приведенного суждения служит концепция хореографического спектакля «В музее мадам Тюссо», разработанная для Севастопольского театра танца. Произведение «в его событийной полноте» формируется, во-первых, просмотром постановки (в терминах нарратологии – дискурсивным); во-вторых, «посещением» музея восковых фигур мадам Тюссо, которое ожидает зрителей, по замыслу постановщика, в ходе спектакля и, в-третьих, обращением к событиям личной жизни великих людей – прототипов восковых фигур. При этом воссозданные средствами сценической хореографии события из жизни персонажей, не объединенные причинно-следственной связью, призваны создать атмосферу реального времени и пространства. Спектакль строится как серия эпизодов, формирующих целостное впечатление благодаря осмыслению идеи создания самого музея мадам Тюссо (в реальной жизни и на сцене) создателями спектакля, его участниками и зрителями.

---

Возникает вопрос об особенностях творческого метода и приемов создания событийной основы спектакля, обеспечивающей необходимый, по замыслу, уровень его осмысления. Этот вопрос, по утверждению А.М. Поламишева, волнует многих современных режиссеров [4, с.14]. Исследователь, опираясь на творческие достижения К.С. Станиславского, Г.А. Товстоногова и М.О. Кнебель, формулирует следующие положения.

1. Событийный ряд должен быть ясен режиссеру заранее, но в процессе репетиций может корректироваться.

2. Актерам необходимо начинать работу над постановкой с изучения жизненной истории, которая положена в основу сюжета. «Это позволяет актеру с самого начала масштабно охватывать суть своей роли <...> приближает к конкретной сверхзадаче роли» [14, с.21].

3. Необходимо глубокий анализ событий, при котором «сначала предварительно определяется событие и вытекающие из этого события поступки действующих лиц, потом актеры идут на площадку и, действуя в этюде, проверяют через свои поступки верность определения события. Сверив затем те действия, которые у них родились в ходе этюда, с теми, что написаны у автора, все более и более уточняются и предлагаемые обстоятельства, и событие» [1, с.62]. Необходимо планировать репетицию так, чтобы в ней все время чередовались этюды на сцене с разбором их за столом [1, с.63].

Как подчеркивает А.М. Поламишев: «Все, кто пробуют работать методом действенного анализа, знают на практике, как плодотворна такая система работы с актером для уточнения события...» [14, с.29]. Вместе с тем, «совершенно очевидно, что основные крупнейшие события пьесы должны быть ясны режиссеру еще до встречи с актерами» [14, с.30]. Необходимо уточнить, что на этапе структурирования (композиционной организации) постановки эти события станут эпизодами, которые следует понимать как «участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц» [7, с.26]. Такого рода сегментация, по мнению В. Тюпы, «в противовес фабульно-диалогической и дискурсно-композиционной – предстает актуальным членением нарративного текста в его специфической модальности. Ведь само существо наррации состоит именно в том, что в отличие от идентификации она расчленяет объективную картину мира на его событийные фрагменты (микрособытия) и одновременно стягивает эти фрагменты в коммуникативное единство высказывания, нанизывая их на нить повествования о макрособытии. Эти разнонаправленные интенции нарративного акта и обретают свою равнодействующую в конфигурации эпизодов как единиц актуального членения нарративного текста» [7, с.27]. В данном случае под нарративным текстом следует понимать спектакль.

Иллюстрацией апробации вышеперечисленных принципов в творческой работе над событийной основой является организация самого процесса постановки хореографического спектакля «В музее мадам Тюссо» на сцене Севастопольского театра танца. На этапе формирования событийного ряда режиссером-постановщиком

---

отбираются уникальные факты из жизни исторических личностей, восковые фигуры которых представлены в музее мадам Тюссо. Критерием их отбора служит внутренний содержательный и экспрессивный потенциал, обеспечивающий репрезентацию событий средствами сценической хореографии.

К таким фактам относится сцена расставания накануне Трафальгарской битвы английского флотоводца Горацио Нельсона и Эммы Гамильтон. В процессе работы над постановкой актерам, задействованным в спектакле, было предложено выбрать, на их взгляд, наиболее драматическое событие из жизни адмирала Г. Нельсона. И действительно, артисты Севастопольского театра танца обратили внимание именно на этот факт как «пиковый» в истории любви прославленного флотоводца.

В хореографическом спектакле сцена прощания адмирала Г. Нельсона и леди Гамильтон воссоздана «языком» медленного вальса. На этапе действенного анализа события актеры-танцоры импровизируют, отрабатывая сцену прощания действующих лиц, что позволяет режиссеру-постановщику, наблюдающему за ними, уточнить свое видение эпизода.

Работу над эпизодом необходимо дополнить обсуждением последних писем Г. Нельсона Эмме Гамильтон, отправленных накануне Трафальгарской битвы 21 октября 1805 года, в которой флотоводец получил смертельное ранение.

Аналогичным образом организована работа над другими эпизодами спектакля «В музее мадам Тюссо», действующими лицами которых станут в числе прочих Элвис Пресли, Мэрилин Монро и Чарли Чаплин. Например, только глубокий анализ событий жизни Ч. Чаплина позволил ярко репрезентовать на сцене театра танца хореографическое видение мотива из фильма «Огни большого города», в котором великий комик соединил боксерский бой с танго.

Завершая рассмотрение особенностей организации событийного пласта хореографического спектакля, стоит процитировать А.М. Поламишева: «Надо сказать, что вскрытие событий дело совсем не такое простое, как это может показаться на первый взгляд» [14, с.8]. Отмеченная сложность событийной организации художественного произведения не делает менее привлекательной данную проблему для дальнейшей научной разработки как в рамках нарратологии, так и на уровне междисциплинарного синтеза.

Перспективы дальнейших исследований в этой области предполагают дополнение и уточнение теоретических основ, методологии и прикладных аспектов работы над созданием событийного пласта хореографического спектакля.

---



---

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М.Бахтин.-М.:Искусство,1965.-279с.
2. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания [Текст] / Б. Брехт //Собр. соч. в 5-ти т.-т.5/2. - М.: Искусство, 1965. - 281с.
3. Гадамер Г.Г. Истина и метод [Текст] /Г.Г. Гадамер. - М.: Наука, 1988. -234с.
4. Гадамер Г.Г. О праздничности театра [Текст] /Г.Г. Гадамер //Актуальность прекрасного. - М.,1991. - №5. - С.156-165.
5. Гашкова Е.М. От серьеза символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) //Метафизические исследования. Вып. 5 //Альманах Лаборатории Метафизических исследований при Философском факультете СПбГУ. – СПб., 1997. - С. 85–95.
6. Делез Ж. Логика смысла [Текст ] /Ж.Делез. – М.:Наука,1975.-125с.
7. Лакан, Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда [Текст ] /Ж. Лакан. - М.: Политиздат,1997. – 118с.
8. Лакан Ж. Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54) - М.:Политиздат, 1998. – 231с.
9. Литвинский В.М. Ускользающая красота зрелища [Текст] / В.М. Литвинский //Научные исследования и разработки в спорте. Вестник Санкт-Петербургской государственной академии физической культуры им. П.Ф. Лесгафа. - СПб., 1999. - №1. - С.45-54.
10. Мерло-Понти М. Око и дух [Текст] /М. Мерло-Понти. - М.:Политиздат, 1992. – 134с.
11. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства [Текст] / Х.Ортега-и-Гасет и др. //Самосознание европейской культуры XX века. - М.:Политиздат, 1991. – 260с.
12. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм [Текст] / Ж.-П.Сартр // Проблема человека в западной философии. - М.: Политиздат, 1988. - № 2.- С.207-229.
13. Соколов Е.Г. Формула театра [Текст] //Метафизические исследования. Вып. 1. Понимание //Альманах Лаборатории метафиз. исследований при Философском факультете СПбГУ. - СПб., 1997. - С.91-120.
14. Хейзинга Й. Homo Ludens [Текст] / Й. Хейзинга - М.: Политиздат, 1992. – 314с.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2010

---

**УДК 78.085**

**В.А. Гордєєв**

Київський факультет хореографії ПВНЗ «Міжнародний Слов'янський університет. Харків», Київ

*Рецензенти: канд. мистецтв., доц. А.Г. Лягущенко;*

*канд. пед. наук, доц. О.Г. Кравчук*

### **ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР ПОЛІССЯ**

*У статті розглядаються напрями мистецтвознавчого дослідження танцювального фольклору Полісся на основі аналізу хореографічного мистецтва Полісся.*

*Ключові слова: Полісся, танцювальний фольклор, гопак.*

*В статье рассматриваются направления искусствоведческого исследования танцевального фольклора Полесья на основе анализа хореографического искусства Полесья.*

*Ключевые слова: Полесье, танцевальный фольклор, гопак.*

*The article reviews research directions art criticism folklore dance Polesie. On the basis of choreography Polesie.*

*Key words: Polesye, dancing folklore, gopak*

Український народ створив своє самобутнє, оригінальне хореографічне мистецтво, яке посідає одне з провідних місць у духовній культурі не тільки слов'янських народів, але й народів світу. Українські народні танці жанрово різноманітні, дуже багаті на теми та сюжети і відзначаються локальними особливостями.

Ґрунтом, на якому зростало і розвивалось хореографічне мистецтво талановитого українського народу, є характер праці, побутові умови життя, рідна природа і боротьба за соціальне і національне визволення. Все це знайшло відображення в українському народному хореографічному фольклорі.

Проаналізуємо розвиток танцювального мистецтва Волині, Полісся та північної частини Галичини – теперішня Львівська, Волинська, Рівненська області, а також більша частина Житомирської та західні і північні райони Київської області. Частина України межує з Білоруссю, тому взаємовплив і взаємозв'язок українського та білоруського Полісся безперечний. В їх хореографії є багато спільного, хоча танці українського Полісся відрізняються від танців Білорусії та від танців інших регіонів України, що пояснюється природними умовами

---

Полісся. Придніпровська низовина знаходиться на Лівобережжі. Вона вже не така плоска як Причорноморська. На доволі одноманітній і заболоченій Поліській низовині трапляються горби і зниження. Вона розташована на півночі країни, де на болотах зростає своєрідна рослинність, а земля ніби ворухиться і не можна довго стояти на місці – ноги заглиблюються. Через те вони весь час прагнуть відірватися від землі, ніби їх щось виштовхує. Тому м'які, пружні рухи ще більш підкреслюють внутрішню напругу танцю. Його малюнки тісно пов'язані з широкими рухами, що змінюючись, переходячи з одного в другий, плетуть ланцюжок композиції. Відповідна лексика доповнює певний зміст кожного танцю.

Рухи властиві українському Полісся лягли в основу багатьох, сценічних танців. Їх костюми особливо підкреслюють малюнок і досконалі рухи танцю. Широкі кофти, гарно вишиті та оздоблені мереживом, роблять танець ще колоритнішим. Для виготовлення нарядного жіночого та чоловічого вбрання заможні мешканці Лівобережжя у XVIII-XIX ст. вживали багато орнаментовані шовкові тканини - парчу, оксамит, штоф. Характер орнаментів був властивим ренесансному та бароковому стилю. Тканини прикрашали великі стилізовані квіти, листя, що були вписані у різноманітні медальйони. Для Правобережжя України той самий період характеризувався відмежуванням від польського національного й культурного впливу та частковим возз'єднанням з Лівобережжям, що прискорило процес консолідації українського етносу та національної культури.

Повертаючись до джерел, підкреслюємо, що походження народних танців пов'язано з землеробством, з природою («Просо», «Овес», «Льонок», «Гречка»). До цього часу виконується хоровод „Мак” (Сарненський район), танці «Грушка» та «Пролісок». Тільки у цьому регіоні, крім хороводів, гопаків, козачків, коломинок і сюжетних танців, існують і характерні танці. Серед них слід відзначити танець «Волинянка», в якому змальовується чарівний образ ніжної дівчини з Волині. Дівчата в цьому районі танцюють м'яко і пластично, що підкреслює поетичні риси характеру волинян. Однак у стилістичному відношенні танці цього району досить строкаті, бо наближаються за характером до танців центрального регіону. Вони також зазнали відповідного впливу польського та білоруського хореографічного мистецтва. Наприклад, в танці «Сокольський козак» особливо помітний вплив польської народної хореографії. В цьому районі крім українських народних танців, існують польський краков`як та мазурка, білоруська лявониха та крижачок, а також дуже поширена французька кадрили.

Формування виконавських традицій гопака, козачка на Україні починалось дуже давно. Відомі теоретики народного мистецтва А. Гуменюк і Т. Ткаченко затверджують, що ці танці виникли в козацькому побуті. Не заперечуючи цю точку зору Є. Приступа та В. Пилат, ввели у практику визначення „бойовий гопак” та розробили цю теорію як теорію української національної боротьби.

Одним із структурних підрозділів побутових танців є військові танці, які виконувались із зброєю або без неї. Аналіз рухів, складаючих основу бойових танців, вказує на те, що козачок за складністю значно поступається гопакові, оскільки характеризується як танець легкого та швидкого юнака. Танцювальні рухи козачка потребують бісерної техніки. Гопак же завжди відзначається героїчним забарвленням. В танці використовуються широкі стрибки, присядки і чудернацькі кружляння. Як стверджує теоретик української народної хореографії А. Гуменюк, виконання танцю має імпровізаційний характер, танцюристи рухаються, при цьому не заважаючи один одному.

Досліджуючи походження козацтва на території Білорусії, Ю. Чурко бере за основу вислів М. Гринблата «...в XVI-XVII веках не было необходимости в экспортировании в Беларусь ни слово «козак», ни козацких песен. Они родились на той же почве, которая существовала до этого на Украине...» [1, с. 266-267].

Визначаючи особливості виконання танцю на території Білорусії, Ю. Чурко вказує, що «Козачок», як і «Бариня», «Камаринська» - «пляски» імпровізацій, які не обмежені певними канонами. Танцівники вільно запозичують чуже, трансформуючи його на свій смак. Ці «пляски» були наче музично-хореографічні імпровізації на задану тему.

На думку А. Гуменюка танець «Козачок» виконують здебільшого без змін, мабуть тому, що із сьоми запропонованих його варіантів жоден не записувався на північно-західних землях України (Полісся).

Прикордонні області Білорусії і України визнані фахівцями як історично-етнографічна зона з рисами субетносу. В.І Наумко у книзі «Развитие межэтнических связей на Украине» вказує на те, що найбільш ранні змішані поселення білорусів і українців знаходяться на території України. Наприклад, у Рокитнівському районі Рівненської області і сьогодні мешкають білоруси з «рідною» українською мовою. Після першого розподілу Польщі велика кількість білорусів, більшість яких була з Пінщини, переселилась в східну частину українського Полісся.

До початку 60-х років XIX ст. на території Волинського Полісся мешкало близько 750 тисяч чоловік. Більшу частину населення (67%) склали українці, які називали себе «поліщуками» (майже 150 тис). багаточисельними були «білоруси-литвини», жителі білорусько-українського прикордоння. До груп іноетнічного населення також входили поляки (9%), євреї (12%), німці, росіяни, татари, караїми.

Зрозуміло, що специфічний «поліський» етнос не міг не вплинути на формування та розвиток оригінальної народної танцювальної культури.

Сучасне Рівненське Полісся упродовж століть належало до різних державотворень і пережило чимало визначних історичних подій. Люди, які населяли цю територію, - волелюбні, вони протягом віків боролися за незалежність. Ховаючись від переслідувань, незважаючи на відстань, жителі Полісся йшли на землі Лівобережної

---

України та Нижнього Подніпров'я, де поповнювали лави Запорізького козацтва. Таким чином, поширення «гопаків» та «козачків» на цій території цілком виправдане.

Респонденти, які надавали інформацію під час фольклорно-етнографічних експедицій (1993-2001pp.), базуючись на переказах «старих людей» роблять висновки, що назва танцю «Козачок» пов'язана з історією розвитку козацтва як соціального явища.

«Гопак» асоціюється зі словом «гопати». Частіше його не визнають як козацький танець, хоча буває, що термінами «козачок» та «гопак» називають один і той самий танець.

Техніку виконання танців з північних районів Рівненщини не можна порівняти з прийнятій у центральній Україні, а саме з широтою рухів, бойовим духом, легкістю та стрімкістю, змагальним характером.

Поліський танець - простий та невибагливий у композиційній побудові. В більшості випадків (згідно до зроблених записів у Рокитнівському, Зарічнлянському, Дубровицькому, Володимирецькому та сарненському районах Рівненської області) «гопак» і «козачок» - назва одного танцю, який має імпровізаційний початок та передає характер запропонованого музичного матеріалу. Рухи розвиваються у висоту і обмежені просторово. Спільною рисою лишається тільки змагальний характер. Такий опис характерний і для південної території Білорусії, що підтверджує спільність та взаємодію двох слов'янських культур.

Таким чином, народні та народно-сценічні «поліські гопакі» та «поліські козачки» безперечно викликають зацікавлення і можуть гідно змагатися за місце на сценічних площадках нашої держави та зарубіжжя.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Василенко К. Український народний танець [Текст] / К.Василенко. – К.: ІПК ПК, 1997. – 281 с.
2. Годовський В.М Танці Полісся [Текст] / В. Годовський. – Рівне, 2002 –114с.
3. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України [Текст] / А. Гуменюк – К., 1968-85с.
4. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю [Текст] / Г. Боримська – К., 1971-112с.
5. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца (упражнения у станка) [Текст] / Г.П. Гусев – М., 2002-25с.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2010

---

**УДК 792.8.071.2«19»**

**О.Ю. Гритчак**

Київський факультет хореографії ПВНЗ «Міжнародний Слов'янський університет. Харків», Київ

*Рецензенти: канд. мистецтв., доц. Т.О. Швачко;*

*канд. мистецтв., доц. О.О. Рубаха*

## **ЕСТЕТИЧНІ ТА ХУДОЖНІ АСПЕКТИ СПРИЙНЯТТЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОЕКТІВ**

*В статті досліджуються естетичні та художні аспекти сприйняття спортивного бального танцю в контексті телевізійних проектів. Автор аналізує етапи художнього сприйняття та відповідні до них елементи*

*Ключові слова: спортивний бальний танець, естетичне сприйняття, естетична оцінка, телевізійний проект.*

*В статье исследуются эстетические и художественные аспекты восприятия спортивного бального танца в контексте телевизионных проектов. Автор анализирует этапы художественного восприятия и соответствующие им элементы*

*Ключевые слова: спортивный бальный танец, эстетическое восприятие, эстетичная оценка, телевизионный проект.*

*In the article the aesthetically beautiful and artistic aspects of perception of sporting ballroom dance are investigated in the context of televisional projects. The stages of artistic perception and proper elements are traced*

*Keywords: sporting ballroom dance, aesthetically beautiful perception, aesthetically beautiful estimation, television project.*

Бурхливий розвиток різних видів та жанрів сучасної хореографії потребує осмислення багатьох теоретичних питань, тому сьогодні дослідження бального танцю повинні здійснюватися комплексно з використанням досягнень філософії, естетики, мистецтвознавства, педагогіки та психології. На цей час залишається актуальною проблема чіткого визначення смислового наповнення вимог до художньо-естетичного аспекту виступів виконавців бального

---

спортивного танцю. Поява знакових танцювальних телевізійних проектів в Україні та аналіз їх перших результатів остаточно визначили пріоритетне значення естетичної сторони танцю.

Цілісної теорії спортивного бального танцю на даному етапі не існує, тому наукове осмислення проблеми виявлення філософсько-естетичних та художніх аспектів спортивного бального танцю засновується на роботах вчених різних галузей гуманітарного знання. Ми дотримуємося думки про те, що характер естетичного судження повноцінно виявляється в цілісному сприйманні художнього явища, яким є конкурсний бальний танець. Зневага до естетичної складової його виконання призвела сьогодні практично до повної стандартизації та візуальної одноманітності танцювальних пар.

Велике значення має телевізійна форма подачі танцювальної субкультури, яка здатна підкреслити змагальний, художній або соціальний напрямок та повністю розкрити естетичний аспект танцювального видовища. Різні верстви суспільства сприймають бальний спортивний танець як цілісне художнє явище відповідно своїм віковим, етнічним, конфесійним, інтелектуальним особливостям. Естетичною категорією, що означає розгляд художнього явища в аспекті характеристик його сприйняття реципієнтом, є поняття «естетична структура» (Г. Гадамер). Такою структурою є сьогодні танцювальний телевізійний проект, який володіє потужною силою емоційного впливу на реципієнта, є цілісним, замкнутим у собі утворенням, де кожний фрагмент несе ідею цілого та конкретизує його.

Розвиток танцювальних телевізійних проектів тісно пов'язаний з історією виникнення реал-шоу на телебаченні, рейтинг яких сьогодні сягає до 76 % від загальної телеаудиторії. Оновлений проект *Strictly Come Dancing*, основний акцент в якому зміщується з демонстрації самого танцю на естетику багатокомпонентного шоу, одразу став лідером ефіру спочатку у Великобританії, а згодом – і у світовому телевізійному просторі.

Телевізійний формат підкреслює та значно розширює склад компонентів естетичної структури конкурсного бального танцю: пластику, ритм, музикальність, дуетність, природність. І.В. Мухін наполягає на здатності танцювального руху до природної, а не ілюзорної виразності, яка повинна викликати у глядачів живу асоціацію, безпосереднє уявлення про себе на паркеті. Саме тому виразну силу тіла визначає не стільки рухлива, скільки його візуальна пластична природа. В дослідженні сприйняття спортивного бального танцю В.В. Іванов визначає основний смислотворюючий критерій естетичного значення виконавської майстерності – художній стиль, розуміючи його як «типологічну цілісність, принцип організації художнього світу особистості»[3, с.54]. Особливо важливим стає візуальний фактор впізнавання художнього стилю танцювальної пари серед декількох, що виступають одночасно. Сьогодні дослідники говорять про відсутність в бальній хореографії різних стилів, але з певною долею умовності визначають наявність двох найвідоміших шкіл – італійської та англійської.

---

*Метою* нашої статті є розкриття художньо-естетичних аспектів сприйняття бального спортивного танцю в контексті телевізійних проєктів, що передбачає вивчення знакової природи хореографічної мови та послідовність її сприйняття в умовах телевізійного подання.

Зовні емоційно-естетичний зміст хореографічного твору реалізується у межах певного художнього стилю внаслідок кодування відповідними знаками хореографічної мови. Тому процес сприйняття – це декодування цих знаків, що приводить до формування досвіду розуміння мистецтва.

Враховуючи синтетичну природу танцювального мистецтва, його розумінню самим широким колом глядачів суттєво сприяє телебачення. Завдяки синтезу аудіовізуальному потенціалу (динаміка передачі естетичної та семантичної інформації, створення ефекту співучасті та ін.) та специфіки своєї художньої мови (монтаж, уповільнена та прискорена зйомка, крупний план та ін.) утворюється унікальне культурне повідомлення, художнє за сутністю, телевізійне за формою.

Процес поліваріантності сприйняття такого повідомлення як цілісного художнього явища базується на варіативності творчо-індивідуальних реакцій глядачів. О. Лосев стверджує, що сприймаючий залишається сам собою і через зіставлення яскравого художнього образу, збагаченого телевізійними прийомами трансляції, з власним досвідом проникає у духовний горизонт художнього явища, осягає його світоглядний аспект, адже смисл мистецтва полягає у вираженні предметної сутності явищ світу, які осмислюються в художній формі.

Розглядаючи структуру художнього сприйняття, дослідники А. Готсдинер, М. Каган, О. Костюк, В. Остроменський визначають *три основних рівня*: перцептивне сприйняття сенсорної інформації, аналіз виразно-смислового значення художньої мови, інтерпретація емоційно-образного змісту мистецького твору, мистецького явища. Звісно, виділення цих рівнів є досить умовним, оскільки художнє сприйняття - інтегративний процес, який не розпадається на ізольовані частини, а включає всі згадані складові. Адже емоційна реакція завжди поєднується з аналітико-синтетичною діяльністю свідомості. Тому процес переживання як єдино можлива основа спілкування з творами мистецтва пронизує всі рівні сприйняття, віддзеркалюючи динаміку емоційних реакцій: від безпосередньо-чуттєвих проявів до вищих емоцій естетичної насолоди; різнобарвну гаму витончених емоційних нюансів і яскравих афективних спалахів, предметних почуттів і ледь вловимих настроїв. Втім, хоча художнє сприйняття і відбувається як нерозривний взаємозв'язок емоційних та раціональних процесів, образного переживання і образного мислення, його умовна диференціація на окремі рівні дає змогу виявити способи дій, які потрібні для освоєння танцю як явища мистецтва.

Перший рівень сприйняття - перцептивне розрізнення художньої інформації - передбачає формування та розвиток таких умінь, які дають можливість суб'єкту художньої діяльності виділяти окремі засоби виразності,

стежити за їх змінами та об'єднувати в цілісність. Практика вивчення фігуро-фонових зв'язків дає можливість диференціювати художні враження, правильно знаходити композиційний центр як ключову категорію змістовної сутності твору.

Другий рівень – аналіз і розуміння твору – знаменує перехід від перцепції до осмислення виразно-сміслових значень хореографічного мистецтва. На цьому етапі важливо розвивати вміння аналізувати художню мову танцю, порівнювати його з іншими творами, використовувати інформацію щодо соціально-історичного фону розвитку цього виду мистецтва у загальному соціальному контексті. З цього приводу В. Блудова підкреслює, що сутність сприйняття становить не добування інформації про безпосередньо відображуваний об'єкт, про фізіологічні параметри танцюристів, а має дати суб'єкту інформацію про те, що лежить далі: про результати пізнання і оцінки дійсності автором (виконавцями) твору. Саме так суб'єкт відчуває не тільки духовний, а й практичний вплив мистецтва, який формує його життєві установки.

На третьому рівні сприйняття – естетичній оцінці та інтерпретації твору – особливого значення набувають уміння особистісного освоєння художньої образності, емоційної ідентифікації, розвиток пошукової активності глядача, які спрямовують його фантазію, пам'ять, силу уяви і є своєрідною гарантією сприйнятливості до мистецтва. Важливість цього етапу пояснюється асоціативною природою хореографічних творів, що визначає поліваріантність їх сприйняття та свідчить про можливість кількісної та якісної різноманітності інтерпретацій.

Художній зміст завжди викликає у людини, крім суспільно визнаних, індивідуально-неповторні асоціації, які забезпечують механізми включення в процес сприйняття особистісного досвіду суб'єкту сприйняття, що доповнює структуру художнього твору. Цей досвід у сукупності всіх його елементів (життєвого, загально-естетичного, художнього) стає основою народження асоціативних уявлень суб'єкта сприйняття, які взаємопов'язані з розвитком особистості. Завдяки асоціативному мисленню, інтуїції, вирізненню тих чи інших аспектів твору суб'єкт пізнає його смисл і дає йому естетичну оцінку.

Естетична оцінка, яка формується на основі сприймання сенсорної інформації, аналізу виразно-сміслового значення художньої мови в синтезі різних видів мистецтва, які застосовуються у танцювальних телевізійних проектах, дає змогу, з одного боку, найповніше виявити вплив хореографічного мистецтва на людину, з іншого – визначити рівень естетичної свідомості глядача, ступінь відповідності його потребам і інтересам. Такий комплексний підхід до вивчення аспектів сприймання художніх явищ, зокрема у хореографічному мистецтві, важливо зберігати у подальших дослідженнях.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Рудницька О.П. Основи викладання мистецьких дисциплін [Текст] /О. П.Рудницька. – Київ, 1998. – 184с.

---

2. Сватко Ю. Текст – мир человека – культура [Текст] // Ю. Сватко. Философия языка: в границах и вне границ. – Харьков: Основа, 1994. – С.5-7.

3. Стриганова В.М. Современные балльные танцы [Текст] / В.М. Стриганова, В.И.Уральская. - М., 1982. – 288с.

4. Танаев В. Психология спортивного танца [Текст] // В. Танаев. Человек в мире спорта: Новые идеи, технологии, перспективы: Тезисы докл. Междунар. Конгр. - М., 1998. - Т.2. - С.383-394.

5. Шереметьева Н.В. Танец на эстраде [Текст] / Н.В. Шереметьева. - М.: Искусство, 1985. – 416с.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2010

## УДК78.03 (И)

### А.В. Елизаров

Киевский факультет хореографии ЧВУЗ «Международный Славянский университет. Харьков», Киев

*Рецензенты: д-р. искусств., проф. М.П. Загайкевич;*

*канд. искусств., доц. Е.О. Рубаха*

## ЗАМЫСЕЛ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ:

### РОЖДЕНИЕ И КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ

*Статья посвящена исследованию особенностей работы балетмейстера над замыслом хореографической постановки. Автор анализирует ряд творческих приемов, которые способствуют рождению и оформлению замысла в концепцию хореографической постановки.*

*Ключевые слова: замысел, концепция, балетмейстер, хореографическая постановка.*

*Стаття присвячена дослідженню особливостей роботи балетмейстера над задумом хореографічної постановки. Автор аналізує ряд творчих прийомів, які сприяють народженню і оформленню задуму в концепцію хореографічної постановки.*

*Ключові слова: задум, концепція, балетмейстер, хореографічна постановка.*

---

*The article is devoted to research of features of work of ballet-master above the project of the choreographic raising. An author analyses the concept of project, characterizes the process of prosecution of project, offers the exemplary chart of maintenance of the project of the choreographic raising which recommends to the beginnings ballet-masters developed to the level of conception.*

*Keywords: project, conception, ballet-master, choreographic raising.*

Теоретический поиск истоков творчества имеет многовековую традицию, смысловое ядро которой составляет положение о сверхъестественном (божественном или мистическом) акте рождения творческой идеи. В XX веке, в период активного развития психологии художественного творчества, положено начало научному анализу истоков творческой деятельности, актуальность которого определена, в частности, Б. Руниным, утверждавшим: «Творчество по логике своей есть процесс самоорганизации, самонастройки, и здесь всегда важен отправной момент, первый шаг» [11, с.626]. Исследователи обратились к богатому эмпирическому материалу, заключенному в автобиографических и биографических произведениях о творчестве выдающихся писателей, художников, композиторов. В ходе теоретического изучения процесса творчества были выделены две важнейшие проблемы, от решения которых зависит успешность объяснения начальных этапов создания художественного произведения: как (при каких условиях) рождается творческий замысел и какие факторы определяют успешность его воплощения в произведении искусства. Эти проблемы стали предметом исследования не только психологов, но и деятелей искусства, для которых важно достичь весомого творческого результата.

Научная разработка проблемы рождения и оформления замысла художественного произведения с позиций современной психологии представлена в исследованиях Р. Арнхейма, Н. Волкова, Н. Гончаренко, И. Ефремова, А. Журавлева, Ю. Клименко, Ц. Короленко, О. Ранка, Б. Рунина, К. Сельченка, Г. Фроловой. В их основе лежат материалы разных видов искусства (поэзии, живописи, музыки, театра, кино), однако творческий процесс в сценической хореографии остался за пределами психологического анализа. Этому процессу посвящены единичные работы выдающихся балетмейстеров XX ст. Р. Захарова и И. Есаулова.

При соотнесении теоретических материалов с современными эмпирическими данными о начальных этапах творческой деятельности балетмейстера-постановщика, а также режиссера-постановщика драматических произведений на сцене и в кино (то есть в синтетических видах искусства) становится очевидной необходимость и своевременность выделения тех творческих приемов, которые способствуют рождению замысла постановки и его оформлению (концептуализции).

---

Рассматривая вопрос о том, как рождается хореографический спектакль, Р.Захаров констатирует: «Рождение каждого балета, как и всякого другого художественного произведения, начинается с замысла» [6, с.147]. По определению Р. Захарова, замысел включает в себя «идею балета и тему, на которую впоследствии будет создано хореографическое произведение» [6, с.147]. Это одно из двух возможных определений замысла, что подтверждает соответствующая статья из толкового словаря: «Замысел. 1. Задуманный план действий или деятельности, намерение. 2. Заложенный в произведение смысл, идея» [9, с.186].

И. Ефремов отмечает: «Если рассматривать замысел как план, то надо признать, что в процессе творчества могут присутствовать два вида планов: первоначальный план, создаваемый до начала непосредственной созидательной деятельности, и текущие планы, возникающие в процессе реализации первоначального плана» [4, с.1]. Исследователь подчеркивает, что создание замысла как первоначального плана является «самостоятельным творческим процессом», а сам план в этом случае «вполне может быть признан результатом творчества – ведь назвал А.С. Пушкин план «Ада» Данте гениальным произведением» [4, с.1].

Замысел как «заложенный в произведении смысл, идея» (Р. Захаров) следует рассматривать как будущую и на определенном этапе состоявшуюся часть произведения, точнее, его идейно-тематическую основу. Логично установить следующее соотношение между двумя рассмотренными значениями: замысел существует в двух ипостасях – как смысл (идейно-тематическое ядро) произведения и как план – заранее намеченное содержание произведения, как правило, закрепленное на материальном носителе (бумаге, аудиозаписи и т.п.), то есть оформленное на этапе работы над ним. В последнем случае – при наличии системного подхода к разработке и оформлению замысла – его можно назвать также концепцией постановки.

Рождение замысла в любой из его ипостасей обязательно требует наличия субъекта–творца. В сценической хореографии творцом замысла является балетмейстер – «сочинитель балета, мыслящий хореографическими образами» [6, с.137]. Р. Захаров подчеркивает: «Балетный театр – это театр музыкальный, и, разумеется, балетмейстер мыслит образами музыкально-хореографическими. Кроме того, поскольку необходимыми составными частями балетного спектакля, кроме танца и музыки, являются пантомима, декорации, костюмы, свет и т.п., – все это в сумме и составляет предмет образного мышления балетмейстера, задумывающего новый балетный спектакль» [6, с.137]. Иными словами, творцу замысла хореографической постановки присуще так называемое режиссерское мышление.

Принципиально не выделяя различий в творческом труде режиссера драмы, оперы, балета и кино на определенном уровне теоретического анализа, В.Карп подчеркивает, что его творчество состоит из двух основных этапов: замысла и его реализации (постановки), которую «режиссер осуществляет с помощью специфических

---

средств своей профессии и реализует во времени и пространстве, создавая произведения пространственно-временных видов искусств» [7, с.1]. Замысел, по мнению В. Карпа, - «исходное представление режиссера о его будущем произведении, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс» [7, с.1]. В данном случае мастер понимает замысел как результат начального этапа творческой работы режиссера (в сценической хореографии – балетмейстера) над произведением.

Далее необходимо рассмотреть процесс формирования замысла и выделить творческие приемы, которые используют на данном этапе своей деятельности режиссеры, в том числе балетмейстеры-постановщики. Б. Рунин дает следующее описание процесса создания замысла с точки зрения психологии художественного творчества: «Человек присел к роялю и задумчиво перебирает клавиши. Еще ничего нет – ни идеи, ни темы, ни замысла. Ничего конкретного. Есть только настроение и прорастающая из него тоска по мелодическому познанию себя в мире и мира в себе. Есть смутная потребность творческого самоосуществления. Перебирая клавиши, человек нащупывает точку приложения этой потребности, направление этого чувства, контуры этого музыкального состояния. Из непреднамеренного сцепления звуков постепенно возникает логика их движения. Она несет в себе ритмический рисунок, проблески мысли, зачатки мелодии. И вот уже кажется, будто из самого процесса безотчетного, случайного перебирания клавишей чудесным образом рождается музыка...» [11, с.627]. Анализируя процесс работы над замыслом, Б. Рунин цитирует Б. Пастернака: «Я клавишей стаю кормил с руки. Под хлопанье крыльев, плеск и клетот... Кибернетик увидит за этой метафорой перебор случайных возможностей. Психолог – бессознательный поиск ассоциативной доминанты. Любитель поэзии – образ творческой окрыленности. И каждый будет по-своему прав» [11, с.628]. Структурируя весьма поэтично описанный психологом процесс работы над замыслом, можно выделить в нем следующие этапы:

- 1.Актуализация (осознание) потребности творческого самоосуществления.
- 2.Запуск (то есть более или менее осознанная актуализация) ассоциативного мышления.
- 3.Импровизация – перебор случайных возможностей, поиск ассоциативной доминанты.

Характеризуя импровизацию как творческий прием создания замысла, вновь процитируем Б. Рунина: «Импровизация как «первотворчество» – это самая непосредственная попытка извлечь порядок из беспорядка, как чисто интуитивное самоопределение в хаосе впечатлений и эмоций» [11, с.628]. Импровизация в хореографии, как и в музыке, направлена преимущественно вовнутрь (в кинематографе, как подчеркивает Б. Рунин, она направлена вовне). Балетмейстер может использовать различные способы импровизации, осуществляя выбор случайных возможностей и ассоциаций как из фонда личных пластических движений, так и на основе трансформации явлений окружающего мира.

---

На данном этапе работы может оказаться весьма ценным опыт режиссеров, способных, по определению В. Карпа, «увидеть в реальной жизни или в своем воображении какой-нибудь жест, картинку, мизансцену, и из этого зерна вырастить целостную картину будущей постановки» [7, с.1]. Показательна в этом плане знаменитая сцена из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», в которой катящаяся коляска ассоциируется с прыгающими по ступеням черешневыми косточками. Приведенный пример подчеркивает огромный потенциал движения в окружающем мире, особенно ценный для рождения замысла хореографической постановки. Его следует лишь заметить, рассмотреть интенцию, рисунок, прочувствовать экспрессию. Не случайно Микеланджело Антониони отмечал: «Режиссер такой же человек, как все остальные. Только жизнь у него не совсем обычная. Для него жить означает видеть» [1, с.78].

Работа над созданием замысла хореографической постановки активизируется при использовании творческого приема наблюдения – «целенаправленного восприятия, обусловленного задачей деятельности» [9, с.348]. Причем оно требует предельной концентрации внимания, как, анализируя свой личный творческий опыт, указывает выдающийся современный балетмейстер из Франции Режис Обадиа: «В этой работе самым важным для меня является момент наивысшей концентрации, которая близка медитации. Когда ты погружен в себя, то становишься невесомым, и идея внезапно появляется» [12, с.1].

Очень ярко, при помощи образных сравнений, характеризует зарождение творческого замысла К. Паустовский. «Замысел, – пишет он, – так же как молния, возникает в сознании, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которая требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотичный мир рождает молнию – замысел» [10, с.380], или, если говорить об искусстве балетмейстера, – зерно будущего спектакля, определяющее его образное решение.

Невозможно определить, как долго следует использовать прием наблюдения на пути к рождению замысла: где та «критическая точка» накопления впечатлений и ассоциаций, которая станет «пусковой» для рождения замысла постановки. На это указывают многие режиссеры, в том числе А. Жолдак, отмечающий: «Я последние годы работаю одним и тем же способом: несколько месяцев себя готовлю к какой-то точке, в которой рождается весь спектакль. Я ничего специально не делаю, но чувствую приближение... В этот день я вдруг вижу весь спектакль и хватаюсь за ручку, бумагу, за диктофон... Нужно успеть зарисовать, записать по эпизодам спектакль... А потом просто расшифровать свои записи» [2, с.7]. Вышесказанное подтверждает, что кроме пролонгированного характера наблюдения в процессе работы присутствует также и практика использования творческого приема пиктограмм (схематических изображений) на этапе фиксации замысла для его последующей разработки.

---

А. Жолдак отмечает, что вместе с тем он использует и прием «накопления» идей для замысла: «У меня есть список заветных тем и текстов, которые я хотел бы поставить. Там не так много названий, штук тридцать...» [2, с.7]. Режис Обадия, подчеркивая важность критической оценки собственных возможностей и ресурсов на этапе разработки замысла, пишет: «Наступил момент, когда всё говорило, что время пришло для воплощения моей давней идеи. Я уже состоялся и лично и профессионально, чтобы можно было браться за это сложное произведение. Великая и мистическая «Весна Священная» – это всегда будоражающий кровь вызов. Если ты взялся за её постановку, нельзя сделать абы что, это должно быть Нечто. К тому же, работа над спектаклем стала закономерным продолжением моего творчества, я оставался в пространстве танца» [12, с.1]. Таким образом, на этапе работы над замыслом также необходим анализ своевременности его концептуализации и воплощения.

Б. Эйфман, отмечая важность оценочного этапа в трудоемком процессе работы над замыслом, подчеркивает: «Рождение замысла – процесс сложный и порой непредсказуемый. Похожих ситуаций не бывает, они рождаются по-разному, иногда спонтанно, но чаще это процесс долгого поиска темы или материала к ней, работа в архивах, в библиотеках, в фонотеках» [8, с.15]. «Я терпелив и последователен в своем творчестве», – пишет Б. Эйфман [8, с.15], уточняя понимание не только трудоемкости, но и системной основы работы над замыслом.

Основываясь на том, что концепция – это «система взглядов» [9, с.234], Р. Захаров предлагает один из возможных подходов к концептуализации замысла. «Возникший у автора замысел воплощается им в программе, заключающей точное, последовательное описание развития действия, построенного по законам драматургии, с обозначением места, времени и характера действия, с перечислением и характеристикой всех действующих лиц как основных, так и второстепенных. Драматургия, заложенная в такой программе, определит в дальнейшем драматургию музыкальную и хореографическую. Поэтому все достоинства, так же как и недостатки программы могут перейти в музыку и хореографию балетного спектакля», – указывает Р. Захаров [6, с.147]. И. Есаулов предлагает еще более детализированный подход к оформлению замысла хореографического спектакля. Он включает идейное толкование постановки: характеристику отдельных персонажей; определение стилистических и жанровых особенностей актерского исполнения в данном спектакле; решение спектакля во времени (ритм, темп) и в пространстве (характере мизансцен и планировок); характер и принципы декоративного и музыкально-шумового оформления, а также первичный набросок партитуры (выделение ключевых сцен и графическое изображение к каждой из них направления движения действующих лиц или кордебалета; «тексты» героев; примечания и указания к сценам, касающиеся костюмов, грима, актерской игры, поз, пластики, психологического состояния, света, музыкального сопровождения и т.п.) [3, с.83-84]. И. Есаулов подчеркивает, что «единой схемы-записи, фиксации режиссерского замысла история балета не выработала, хотя поиски и усилия многих поколений

---

балетмейстеров были направлены в это русло. Каждый автор ищет и находит наиболее удобную для него форму записи своих сочинений» [3, с.85].

Таким образом, можно составить примерную схему концепции замысла хореографической постановки, рекомендуемую нами начинающим балетмейстерам:

1. Тема произведения. Идейное содержание произведения. Обозначение места и времени действия в постановке. Определение характера действия (его эмоционально-экспрессивной тональности). Перечисление и краткая характеристика всех действующих лиц (основных и второстепенных). Описание развития действия, построенного по законам драматургии.

2. Решение постановки во времени (ритм, темп). Решение постановки в пространстве (характер мизансцен и планировок). Определение музыкальной основы постановки. Определение используемой в постановке хореографической лексики. Первичный набросок хореографической нотации с использованием словесно-графической системы (в терминологии И. Есаулова – хореографической партитуры). Определение сценографии постановки (декорации и освещение). Стилистическое решение костюмов актеров-танцоров.

3. Примечания и указания к работе над постановкой (первичное видение специфики и ключевых моментов репетиционного процесса). Рабочее название постановки и его возможные варианты (при наличии нескольких).

Приведенная схема может быть использована в работе над замыслом хореографического спектакля или – в упрощенном виде – над замыслом отдельного сценического хореографического номера (например, для танцевального шоу). Для балетмейстера важно помнить слова известного режиссера прошлого столетия, основателя теории режиссуры Б. Захавы: «Очень важно, чтобы уже в процессе создания замысла у режиссера было ощущение целого и чтобы все элементы замысла вырастали из единого общего корня или, как любил говорить В. Немирович-Данченко, из зерна будущего спектакля. Определить словами, что такое зерно, не так-то легко, хотя для каждого отдельного спектакля важно найти точную формулу, выражающую это зерно» [5, с.211].

Перспективным направлением дальнейших исследований в этой области является, на наш взгляд, обобщение данных об особенностях работы балетмейстера над замыслом хореографической постановки, уточнение и дополнение ряда творческих приемов, способствующих его зарождению и оформлению, а также анализ тех факторов, которые определяют успешность воплощения замысла в произведение искусства.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Антониони об Антониони [Текст] : сборник /сост. О.Б. Боброва. пер. с итал. – М.: Радуга, 1986. – 218с.
2. Должанский Р. Если бы я не стал режиссером, стал бы наркоманом (интервью с Андреем Жолдаком) [Текст] / Р. Должанский // Коммерсантъ Санкт-Петербург. – 2004. – №186 (3025) (от 6 октября). – С. 7-8.

- 
3. Есаулов И. Г. Хореодраматургия (Искусство балетмейстера) [Текст] / И. Г. Есаулов. – Ижевск: Издат. дом «Удм. ун-т», 2000. – 319с. – (тираж). – ISBN 5-7029-0406-0 (в пер.).
  4. Ефремов И. Замысел. Краткие заметки в двух частях об очевидном, но не совсем понятном [Электронный ресурс] / И.Ефремов.– Режим доступа: URL: [http://hobbymaker.narod.ru/Aesthetics/03\\_Zamysel.htm](http://hobbymaker.narod.ru/Aesthetics/03_Zamysel.htm) – Загол. с экрана.
  5. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера [Текст] / Б.Е. Захава. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Просвещение, 1973. – 320с.
  6. Захаров Р.В. Искусство балетмейстера [Текст] / Р.В. Захаров; под ред. А. Солодовникова. – М.: Искусство, 1954. – 428с.
  7. Карп В.И. Основы режиссуры [Электронный ресурс] / В.И. Карп. – Режим доступа: URL: [http://zhurnal.lib.ru/p/ppjap\\_p\\_p/osnova.shtml](http://zhurnal.lib.ru/p/ppjap_p_p/osnova.shtml) – Загол. с экрана.
  8. Никифорович В. Борис Эйфман: «Я считаю, что искусство танца вечно...» [Текст] / В. Никифорович // Вестник. – 2002. – №7(292) (от 28 марта). – С. 15-16.
  9. Ожегов С. И. Словарь русского языка [Текст] / под ред. С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой. – Стереотип. изд. – М.: ИТИ Технологии, 2008. – 944с. – (тираж). – ISBN 978-5-902638-12-4.
  10. Паустовский К.Г. Золотая роза [Текст] / К.Г. Паустовский. Избранное. – М.: Эксмо, 2007. – 512с. – (тираж). – ISBN 5-699-13905-2.
  11. Рунин Б.М. О психологии импровизации [Текст] / Психология процессов художественного творчества: сборник / Б.М. Рунин, составитель К.В. Сельченко. – Мн.: Харвест, 2003. – 750с. – (тираж). – ISBN:985-13-0966-4.
  12. Филатова О. Режиссер Обадиа: от Достоевского до Стравинского [Электронный ресурс] / О. Филатова. – Режим доступа: URL: <http://www.hrono.ru/text/2007/oba0607.html> – Загол. с экрана.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2010

**УДК 787.61: 78.01**

**А.В. Жерздев**

Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского, Харьков

*Рецензенти: канд. искусств., ст. преподаватель кафедры гармонии и полифонии ХГУИ им. И.П. Котляревского*

*М.Ю. Борисенко;*

*канд. искусств., и.о. доцента кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК И.Ю. Коновалова*

## **СПЕЦИФИКА И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФАКТУРЫ В МУЗЫКЕ ДЛЯ ШЕСТИСТРУННОЙ (КЛАССИЧЕСКОЙ) ГИТАРЫ СОЛО**

*Автор рассматривает коренную специфику инструмента, выступающего в качестве детерминанты фактуры в созданной для него и исполняемой на нем музыки. В статье дано определение понятия «фактурный стиль гитары».*

*Ключевые слова: гитарная фактура, детерминанты гитарной фактуры, фактурный стиль гитары.*

*Автор розглядає корінну специфіку інструмента, що виступає в якості детермінанти фактури музиці, яка створена для нього і виконана на ньому. У статті дано визначення поняття «фактурний стиль гітари».*

*Ключові слова: гітарна фактура, детермінанти гітарної фактури, фактурний стиль гітари.*

*The author examines the root-specific tools, acting as determinants of texture in the set up for him and performed the music on it. In this paper we give a definition of "invoice style guitar".*

*Key words: guitar facture, determinations of the guitar facture, guitar facture style.*

С точки зрения изучения музыки для шестиструнной (классической) гитары соло исследуемое в данной статье практически является новой. В современных публикациях специалистов по струнно-щипковым инструментам, в т. ч. и по гитаре, вопрос о специфике гитарной фактуры специально не рассматривается. Отдельные сведения, касающиеся композиторского письма для гитары и приемов игры на этом инструменте, содержатся в трактате по инструментовке Г. Берлиоза [1], в монографии М. Имханицкого [9], посвященной становлению струнно-щипковых

---

народных инструментов в России, в статьях гитаристов – исполнителей и педагогов Л. Брауэра [16], Л. Витошинского [2], А. Шевченко [20], А. де Контераса [22].

В силу специфики профессии гитаристы-практики ограничиваются только характеристикой тембровых свойств инструмента, «зон благоприятствования» в выборе фактурного изложения в музыке для гитары, штриховой техники и аппликатуры. Однако вопросы, касающиеся стилевых детерминант гитарной фактуры, в представленных работах не ставятся. Изучив разработанные в отечественном музыкознании фундаментальные концепции стиля и жанра в музыке (Н. Горюхина [4], М. Михайлов [10], Е. Назайкинский [12], С. Скребков [15], В. Холопова [17]), теоретические исследования в области музыкальной фактуры, представленные в трудах Г. Игнатченко [6,7,8], Е. Назайкинского [11], М. Скребковой-Филатовой [14], В. Холоповой [19] автор в данной статье дает характеристику гитарно-фактурного комплекса как составляющей инструментального фактурного стиля гитары.

У гитары, как и у каждого инструмента, есть «своя фактура», отражающая в целом особенности звукового образа ее инструментального стиля. В нем композиторская и исполнительская составляющие как бы преломляются через фактуру. Наряду с языком и композицией фактура образует «технологический» уровень выделяемой В. Холоповой триады в системе «широкой теории музыки» [18]. Технологический «блок» в этой триаде является базовым. Над ним надстраиваются содержательный (жанровый и стилевой) и эстетико-мировоззренческий (философско-психологический и социокультурный по значению) «блоки» [18, с.35].

В области технологии сосредоточены интрамузыкальные аспекты стиля инструмента, если подходить к этому понятию как к содержательной категории. Фактура же представляет собой важнейший смысловой компонент инструментального стиля, позволяющей учитывать свойства инструмента в технике композиторского письма и исполнительских решениях. Обе эти «техники» связаны и зависят друг от друга. В частности, техника композиторского письма для гитары тесно связана с исполнением и во многом предопределена им.

Как отмечает известный австрийский гитарный педагог и исполнитель, профессор по классу классической гитары музыкальной академии Л. Витошинский: «Нельзя требовать от композитора владения всеми теми инструментами, для которых он пишет» [2, с.25]. Это осознавал еще Г. Берлиоз, когда в 1843 г. завершил свой «Большой трактат по инструментовке», посвященный особенностям всех распространенных на то время инструментов, в том числе и гитары [2]. Л. Витошинский, подчеркивает «что Г. Берлиоз писал не только о гитаре, о ее преимуществах, а и об ограниченности звучания и о трудностях компонирования для нее без более близкого ознакомления с исполнительской техникой, остановила <...> не одного композитора в стремлении обратиться к этому инструменту» [2]. «Авторы не видели и какого-либо смысла браться за такое трудное дело, пока

---

существовал лишь очень ограниченный круг интерпретаторов, для которых действительно стоило бы писать», - уточняет Л. Витошинский [2].

Л. Витошинский делает вывод о том, что в композициях для гитары «качество музыки и удобство исполнения <...> идут плечом к плечу, хотя часто их пути разделяются: тогда перед исполнителем возникают задачи, которые практически невозможно решить» [2, с.24].

При этом исследователь выделяет три группы композиций. Первую из них составляют произведения, в которых композиторы руководствовались собственными художественными целями и сравнительно мало уделяли внимания специфике исполнительских задач. В таких произведениях фактура нейтральна по отношению к стилю инструмента, что допускает, в частности, такие переложения, как бетховенская фортепианная версия скрипичного концерта [2].

Вторая группа композиций является результатом тесного содружества композитора и виртуоза-исполнителя обладающего композиторскими навыками. Это было характерно для «классической» эпохи, прошедшей две стадии – «играющих творцов» (барокко и классицизм) и «творящих виртуозов» (романтизм и многие инструментально-видовые индивидуальные стили в музыке XX века) [5]. В сочинениях данной группы исполнитель выступал как реальный соавтор музыки. В этом плане особенно показательным является сольный концерт, например, Скрипичный концерт И. Брамса, в котором фактурно-исполнительская редакция сольной партии была доверена скрипачу Й. Иоахиму.

В гитарной практике эти случаи также встречались: «В литературе для гитары, которая, как буржуазный инструмент, вошла в музыкальные салоны и на концертные сцены только после 1800 г., <...> уже Иоганн Непомук Гуммель и Игнац Мошелес способны были использовать это направление сотрудничества, в частности, когда доверили гитаристу и композитору М. Джулиани виртуозную обработку гитарной партии в «La Sentinelle» или, соответственно, в «Большом концертном дуэте» [2, с.24].

Третью группу композиций составляют произведения, созданные самими виртуозами-исполнителями, совмещавшими исполнительскую и композиторскую деятельность (представителями этой группы являлись итальянский классический гитарист, композитор и педагог М. Джулиани, испанский классический гитарист-виртуоз и композитор Ф. Сор и др.). Фактурно-композиционные решения их сочинений являлись результатом единства замыслов композитора и интерпретатора «в одном лице». Л. Витошинский отмечает закономерность этого явления для XIX ст. вообще «и не только в случае литературы для гитары. Только в XX ст. с его более узкими специализациями такое единство стало скорее исключением. Для истории гитары одним из таких

---

исключительных случаев явилась фигура Э. Вилла-Лобоса, который мастерски владел не только фортепиано и виолончелью, но и гитарой»[2].

Особенно показателен тот факт, что сама гитарная фактура в своем генезисе, определяемом процессами развития музыкального мышления, восходит именно к исполнительству. В рамках сложившегося в позднем Ренессансе импровизаторско-письменного дуализма (термин М. Сапонова [13]), композиторский нотный текст далеко не полностью отражал инструментальную фактуру и фиксировал лишь тематические и, частично, гармонико-контрапунктические комплексы, а также «схему» формы и ее тональный план. Тот факт, что струнно-щипковое искусство даже в письменной фиксации было долгое время табулатурным, объясняет исполнительское происхождение типовых гитарных фактурно-гармонических форм и гитарного письма в целом.

Фактически, из этого же исходил французский композитор, дирижер Г. Берлиоз в своих рекомендациях по гитарному письму. Замечания и примеры, приводимые в его трактате, несмотря на понятное для того времени отсутствие термина «гитарная фактура», проясняют многое в типологии письма для гитары, являющегося технолого-композиционной частью целостного стиля инструмента.

Г. Берлиоза, рассматривая функциональную сторону гитарного стиля, способы его бытования, отражаемые в типовых жанрах, что гитара - «это инструмент, пригодный для аккомпанемента голосу и для участия в некоторых не громких инструментальных сочинениях, а также и для самостоятельного исполнения более или менее сложных многоголосных пьес, истинная прелесть которых обнаруживается, когда их играют настоящие виртуозы» [1, с.187]. Автор анализирует сложившуюся к XIX веку «аккомпанементную» функцию гитарной фактуры, исходную для шестиструнной классической гитары. В основе гитарной фактуры достаточно часто лежат простые аккомпанементные гомофонно-гармонические формулы, базирующиеся на пальцевой технике обеих рук гитариста, при которой важна избираемая позиция: «если нужно взять аккорд более чем из четырех нот, большой палец вынужден скользить по двум или трем нижним струнам, в то время как остальные три пальца прямо захватывают три верхние струны. В аккордах из четырех нот каждый палец берет только ту струну, которая ему предназначена; на другие струны пальцы переходят только в тех случаях, когда нужно не арпеджируя брать аккорды в низком регистре <...>» [1].

Возникает первая аккомпанементная гитарная фактурная формула в виде четырехзвучных аккордов-«столбиков», требующих для извлечения устойчивой позиции правой руки исполнителя на гитаре. Вторая формула представляет собой, по Г. Берлиозу, гитарные арпеджио: «Так как гитара является инструментом преимущественно гармоническим, очень важно знать аккорды, а следовательно и арпеджио, которые ей доступны» [1]. Арпеджио на гитаре представляют собой гармонически фигурированные аккорды, исполняемые без четкой ритмической

---

фиксации отдельных входящих в них звуков. Этот тип звучания обычно определяется как «перебор струн», отличающийся от «бряцания» по струнам или одновременного взятия струн в первом типе формулы.

Гармоническая фигурация исторически являлась типовым признаком гомофонного инструментального стиля, сменившего вокальную полифонию. На этой основе возникали не только аккомпанементы в «гармонической» музыке, но и строились инструментальные пьесы-миниатюры эпохи позднего Ренессанса – лютневые и гитарные, явившиеся первыми образцами нового инструментального письма (так называемые «андалузские жанры» [20]). Гармоническая фигурация (фигурация от лат. *figurare* – придавать вид или форму) в гармонической гитарной фактуре является одним из самых простых и действенных способов импровизации. Владея аппликатурными позициями в виде готовых «клише», даже гитарист «средней руки» может легко преобразовать аккорд в фигурационную «диагональ», несущую в себе скрытое многоголосие и достаточно яркую по заключенному в ней фактурно-динамическому потенциалу.

«Тихое» звучание взятых пальцевым щипком гитарных струн в одномоментных аккордах-«столбиках» в случае их арпеджированного «разложения» становится более ярким и темброво насыщенным, поскольку вибрация струны начинает взаимодействовать с обертонами, получаемыми от вибрации корпуса инструмента. Поэтому гармонико-фигурационные формулы можно считать своеобразными знаками-клише гитарной фактуры и гитарного стиля в целом. Вышеуказанные формулы всегда присутствуют в нем, определяя неповторимый облик гитарного звучания, и легко распознаются на слух. Можно предположить, что именно струнно-щипковое гармоническое фигурирование (лютневое, гитарное) стало первопричиной использования аналогичных типов фактурных формул сначала в клавишинной (родственной по принципу щипка), а затем – и в фортепианной музыке.

Применяя технику баррэ (фр. *barrage* – заграждение, преграда), можно получить на гитаре более чем четырехзвучные арпеджированные аккорды в тесном, широком и смешанном расположениях, что существенно расширяет возможности рассматриваемой фактурной формулы. Суть этой техники состоит в том, что исполнитель прибегает к т.н. искусственному порожку, при котором указательный палец левой руки прижимает не одну струну, а несколько (от 2-х до 6-ти). Отметим, что эта техника дает возможность более широкого использования тональной палитры, в частности, «неудобных» для строя гитарных струн бемольных тональностей, что существенно расширяет диапазонно-плотностный «ареал» заполнения звукового поля в арпеджированной аккордовой гитарной фактуре.

Помимо применения техники баррэ в гитарной аккордике Г. Берлиоз рекомендует пользоваться шестизвучными вертикалями (если речь идет об одновременном взятии всех нот аккорда *non arpeggio*), т.е. обязательно подключать пятую струну, а также «остерегаться писать доминантсептаккорды в простейшем

---

расположении, с тремя терциями одна над другой <...> Они почти неисполнимы» [1, с.188]. Подобные аккорды легко исполняются только при наличии в их составе открытых струн. Набор арпеджио, приводимый в трактате Г. Берлиоза, типичный для гитарного письма, имеет одну характерную особенность – в большинстве случаев арпеджио строятся по принципу пирамиды («широко внизу – тесно вверху») сообразно строению обертоновой вертикали, наиболее естественной для формирования фактурно-диапазонного комплекса в гитарной фактуре.

Из-за своей щипковой природы гитара обладает гораздо меньшими возможностями в области мелодико-фактурных формул. Обычно гаммы в гитарной фактуре (особенно в быстром темпе) исполняются с повторением одной из двух попарно связанных нот [1 с.189]. Возможны в умеренном движении и гаммы в «терциях», а также в «секстах» и «октавах» [1 с.189-190].

Наконец, широко применимы в гитарной фактуре «двух-, трех-, четырех- и даже шести- или восьмикратные быстрые повторения одного звука; однако продолжительные повторения такого рода хорошо звучат только на струне ми или во всяком случае на трех верхних струнах» [1 с.190].

Гитарная фактура, таким образом, в линейно-мелодическом плане характеризуется преобладанием ритмического фигурирования над собственно мелодическим. Последнее в виде задержаний, проходящих, вспомогательных звуков и предъёмов осуществляется преимущественно в гомофонных темах-мелодиях музыки для солирующей гитары, которые как бы вплетены в аккомпанементные гармонические и ритмические фигуративные фоны. В заключении своего очерка о письме для гитары Г. Берлиоз говорит о технике флажолетов, использование которых на гитаре родственно струнно-смычковым инструментам.

Исходя из вышеизложенного, фактурно-фигуративный комплекс гитарной музыки на уровне типовых формул в целом характеризуется как *гомофонно-гармонический*. В нем в силу специфики инструмента явно доминирует вертикально обозначенный вектор, составляющий основу, как бы фактурный стержень гитарного письма. Вместе с тем, если говорить о целостном гитарном стиле во всей его исторической эволюционной перспективе, то гомофонно-гармоническая гитара является лишь одной из разновидностей этого стиля.

Инструментальные видовые стили исторически развивались, испытывая влияние двух противоположных тенденций. Первую из них можно определить как *центростремительную*. Ее цель – сохранить видовую специфику инструмента и его фактуры, как бы оградить его от влияния других инструментальных и вокальных фактур.

Вторую тенденцию можно определить как *центробежную*. Она возникает как бы в рамках первой и связана с ассимиляцией видовым инструментальным стилем норм-признаков письма и исполнительской техники, свойственных другим инструментам.

---

Американский гитарист и музыкальный издатель М. Офи указывает: «Композитор, который хочет писать для гитары, пусть думает о фортепиано, пишет для виолончели, записывает октавой выше в скрипичном ключе и по возможности избегает малой секунды, за исключением тех случаев, когда один из звуков исполняется на открытой струне» [2, с.26]. В этом шутливом афоризме обозначены смысловые координаты, согласно которым шло формирование комплексного типа композиционной фактуры для гитары как концертного инструмента, представляющего на сегодняшний день, по словам Л. Брауэру, «инструмент-оркестр».

Размышляя о гитаре и ее роли в современном музыкальном мире, известный кубинский гитарист, композитор и дирижер отмечает: «Я не чувствую в ней никаких ограничений. Это маленький оркестр, почти совершенный! Говорят, что у нее очень слабый звук. Недостаток это ее или природное качество? Для меня – второе. Она привлекает меня многообразием красок, способностью говорить о самом интимном, затаенном и многим другим. У нее есть все кроме сильного звука. <...> Фактически гитара - один из немногих малых инструментов (к ним можно причислить также клавесин и блокфлейту), которые не только сохранились, но и развиваются, растут. Сегодня она способна говорить современным языком, а наследие ее простирается от эпохи Ренессанса и до наших дней» [16, с. 2].

Несмотря на некоторое преувеличение Л. Брауэр обращает внимание на *универсальную художественную и технологически-стилевую природу* гитарной музыки. Звуковая концепция гитарного стиля пространственно реализуется в фактурном стиле гитары как *совокупности пространственно-звуковых свойств «акустического образа» (тембр, звукоизвлечение) инструмента, выступающей в качестве интонационной детерминанты написанной для него и исполняемой на нем музыки*. Этимология слова «гитара» (по одной из многих версий) указывает на специфику звуко-образа, воплощаемого через темброво-фактурный комплекс инструмента: «Слово «гитара» происходит от слияния двух слов: с санскритского слова «сангита», что означает «музыка», и древнеперсидского «тар», означающего «струна» [3, с.1].

Критерий фактурного стиля гитары не является новым в теории музыкальных стилей. Даже «эпохальные» стили часто определяются по признаку фактуры – эпоха монодии, эпоха полифонии, эпоха гомофонии (гармонии). В теории фактуры этот признак отражает связь форм изложения материала с функциональными доминантами музыкальных жанров («фортепианная фактура», «хоровая фактура», «ансамблево-инструментальная фактура», «оркестровая фактура», «скрипичная фактура» и т.д.), таким образом фактуры классифицируются по признаку конкретного инструментального стиля.

Типологические характеристики фактуры в музыке для шестиструнной (классической) гитары проявляются на стилевом уровне и включают: наличие единого генезиса, то есть звуковой концепции гитары как струнно-

---

щипкового інструмента; розпознаваність слухом в неопосередкованій перцепції («образ звучання» гітари); «отграниченность» данного фактурно-стилевого комплексу від типологічно родственных (по признакам различия в темброво-фактурній сфері); розпространяємість стилю інструмента через його фактуру на все без исключения средства выразительно-конструктивного комплексу вироблення.

В определении фактурного стилю гітари учтена и дихотимия, присущая любому музыкально-стилевому феномену. Ведь «стиль» на любом уровне иерархии «складывается из взаимодействия двух понятий, одно из которых определяется как «стиль эпохи», а другое сформулировано в хрестоматийной фразе «стиль - это человек» [21, с.10-11]. Фактурный стиль гітари, как и любой другой аспект музыкального стилю, «образует кристалл столь сложной и причудливой структуры, что никому не дано охватить его во всей целостности, а фрагментарное восприятие под разными углами зрения, единственно возможное, порождает существенно разные суждения и оценки» [21 с.11].

На основании изложенного выше можно сделать следующий вывод, касающийся рассмотрения специфики фактуры в музыке для шестиструнной (классической) гітари соло (в ансамблевых произведениях с участием гітари следует учитывать и особенности фактур других инструментов): суждения о фактуре музыки, написанной для конкретного инструмента, а именно для гітари, всегда должны содержать «поправку» на стиль – композиторский, исполнительский, а также на слушательский, формируемый в процессе эволюции практики общественного музицирования, и связанный с множеством разноплановых факторов и влияний, обнаруживаемых сквозь призму конкретного произведения и воплощенных в первую очередь в его «телесном» слое – фактуре.

Понятие «фактурного стилю гітари», предложенное в данной статье, является базовым для дальнейшего рассмотрения проблемы гітарной фактуры, связанной с интерпретациями выразительных и технических возможностей инструмента на уровне индивидуальных композиторских и исполнительских стилей конкретного произведения. В данной статье теоретически разработан вопрос, касающийся универсальности и специфики гітарной фактуры, а аналитические изыскания в этой области – тема отдельного исследования.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса. [Текст] Т. 1 / Гектор Берлиоз. — М.: Музыка, 1972. — 308с.
2. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі [Текст] / Л. Вітошинський; пер. з нім. Л. Мельник. — Львів: БаК, 2006. — 284с.
3. Гитара [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ru.wikipedia.org/wiki/Гитара>. — Загол. с екрана.

- 
4. Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы [Текст] / Н.А. Горюхина. — К.: Муз. Україна, 1985. — 112с.
  5. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури [Текст]: автореф. дис.... канд. мистецтв.: спец. 17.00.01 — теорія та іст. культури / Н.Б. Жайворонок. — К., 2006. — 19с.
  6. Игнатченко Г.И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) [Текст]: автореф. дис... канд. искусств.: 17.00.02 — муз. искусство / Г.И. Игнатченко. — К., 1984. — 25с.
  7. Игнатченко Г.И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной вертикали) [Текст]: метод. реком. / Г.И. Игнатченко. — Харьков: Издательство Харк. госуд. ун-та искусств им. И.П. Котляревского 1983. — 24с.
  8. Игнатченко Г.И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонтали) [Текст]: метод. реком. / Г.И. Игнатченко. — Харьков: Издательство Харк. госуд. ун-та искусств им. И.П. Котляревского, 1984. — 20с.
  9. Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России [Текст]: учеб. пособие для муз. вузов и училищ / М. И. Имханицкий. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008 — 370с.
  10. Михайлов М.К. Стиль в музыке [Текст]: исследование / М. Михайлов. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 264с.
  11. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 320с.
  12. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248с.
  13. Сапонов М.А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения [Текст] / М.А. Сапонов. — М.: Музыка, 1982. — 79с.
  14. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: худож. возможности, структура, функции [Текст] / М.С. Скребкова-Филатова. — М.: Музыка, 1985. — 288с.
  15. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С.С. Скребков. — М.: Музыка, 1973, — 448с.
  16. Фернандо Размышления Лео Брауэра [Электронный ресурс] / Фернандо. — Режим доступа: <http://www.guitar.od.ua/p=44> - — Загол. с экрана.

17. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства [Текст]: учеб. пособие / В.Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2000. — 320с.
18. Холопова В.Н. Музыкальное содержание: Зов культуры — наука — педагогика [Текст] / В.Н. Холопова // Муз. Академия, 2001. - № 2. — с.34-41.
19. Холопова В.Н. Фактура: очерк [Текст] / В. Холопова. — М.: Музыка, 1979. — 88с.
20. Шевченко А.А. Формирование гитары в контексте общего процесса развития музыкальной культуры [Текст] / А.А. Шевченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. — Харків, 2008. — Вип. 23. — с.5-9.
21. Шохман Г. Размышление о стиле субъективно о субъективном [Текст] / Г. Шохман // Советская музыка. — 1991. — № 8. — с.8—12.
22. Contreras. A. La Tecnica de David Russell en 165 consejos [Text] / A. de Contreras. — Spain, 1998. — 82 p.
- Стаття надійшла до редакції 15.11.2010

## УДК 792.5

### Л.Ю. Корзова

Институт філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Київ

*Рецензенти: д-р. мистецтв., проф. М.П. Загайкевич;*

*канд. філол. наук, проф. І.І. Магушинець*

## ХУДОЖНЄ ВИСВІТЛЕННЯ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ ІСПАНІЇ ЧАСІВ Ф. ГОЙЇ У П'ЄСІ АНТОНІО БУЕРО ВАЛЬЄХО «СОН РОЗУМУ»

*У статті розглядаються проблематика та художня стилістика п'єси Антоніо Буєро Вальєхо «Сон розуму». Автор аналізує структуру конфлікту, модель драматичної дії, образи персонажів, арсенал засобів театральньо-драматургічної виразності п'єси «Сон розуму».*

*Ключові слова: конфлікт, дія, характер, іспанський театр, драматургія, тоталітаризм, диктатура, антитоталітарний, хронотоп, вистава, сценографія.*

---

*В статье рассматриваются проблематика и художественная стилистика пьесы Антонио Буэро Вальехо «Сон разума». Автор анализирует структуру конфликта, модель драматического действия, образы персонажей, арсенал средств театрально-драматургической выразительности в пьесе «Сон разума».*

*Ключевые слова: конфликт, действие, характер, испанский театр, драматургия, тоталитаризм, диктатура, антитоталитарный, хронотоп, спектакль, сценография.*

*This article considers the problems of artistic style of A.B. Vallejo's play "The sleep of mind". The article contains analysis of the conflict structure, of the dramatic action models, of the character's images, of the dramatic character problem, of a store of the means of dramatic expressiveness in the above-named play.*

*Key words: conflict, action, character, Spanish theatre, dramatic composition, totalitarian, dictatorship, antitotalitarian, performance.*

Творчість Антоніо Буєро Вальєхо – одна з найцікавіших сторінок історії європейського театру останніх десятиліть, без якої не можливо уявити загальну картину розвитку світового театру ХХ ст. П'єси А.Б. Вальєхо користуються великою популярністю як в Іспанії, так і за її межами. На жаль, в Україні театр А.Б. Вальєхо є на сьогодні явищем зовсім маловідомим. Не зверталось до його творчості й українське літературознавство. В Росії ж в цьому плані справи дещо кращі. Свого часу у МХАТі з успіхом було поставлено одну з найвідоміших п'єс А.Б. Вальєхо "Сон розуму". Заслужують на увагу й праці російських літературознавців, які досліджували різні сторони театру А.Б. Вальєхо. Так, відомий російський літературознавець В.Ю. Сілюнас у книзі "Іспанська драма ХХ століття" побіжно характеризує проблемно-тематичну спрямованість, робить окремі зауваження стосовно драматургічної стилістики п'єс А.Б. Вальєхо. Аналізує деякі драматургічні твори А.Б. Вальєхо літературознавець З.І. Плавскін у своїй книзі, присвяченій загальним проблемам розвитку сучасної іспанської літератури. Мистецтвознавець Л. Синяньська у післямові до збірки п'єс А.Б. Вальєхо також коротко коментує п'єси раннього періоду творчості А.Б. Вальєхо. Однак, в цих роботах ідейно-тематична спрямованість та драматургічні принципи Антоніо Буєро Вальєхо докладно не розглядаються. Цим і зумовлене наше рішення звернутися до вивчення драматургії А.Б. Вальєхо.

П'єса "Сон розуму" належить до серії творів, присвячених викриттю франкістського режиму. Драматург вдається до історичної аналогії, відтворюючи картини дійсності одного з найбільш одіозних періодів в історії Іспанії ХІХ ст. – тих років післянаполеонівської епохи, коли в Іспанії, як і у всій Західній Європі, запанувала Реставрація.

---

У зв'язку з цим А.Б. Вальехо визначає жанр даної п'єси як фантазія, ніби бажаючи відгородити себе від можливих претензій відносно достовірності в художньому відтворенні подробиць подій, які давно стали здобутками історії.

Реакційність реставраційних режимів була відображена в багатьох творах митців різних європейських країн. Деякі з них увійшли до золотого фонду світової літератури. Такі, наприклад, всесвітньо відомі романи Фредеріка Стендаля “Червоне та чорне” і “Пармська обитель”, які відобразили соціально-психологічні катаклізми – результати дій реставраційних режимів Франції та Італії. В Іспанії тяжкість реставраційного режиму була особливо відчутною через винятковий вплив церкви, яка зайняла позицію абсолютної підтримки реакційної монархії, і морально-психологічних, характерних для широких мас населення рис, що досить яскраво виділяли населення Іспанії від народної маси в інших країнах, наприклад, сусідньої Франції. А.Б. Вальехо у п'єсі переконливо відтворює ті особливості режиму, які були пріоритетними за часів правління Фердинанда VII, що повернувся на королівський трон після розгрому Наполеона, і робить це так, що у читачів та глядачів, знайомих з життям Іспанії ХХ століття безпосередньо або з документальних чи літературно-художніх джерел, не можуть не виникнути алузії та асоціації з часами франкістської диктатури.

Метафора “Сон розуму” для багатьох письменників – це реальність іспанської історії: чудовиська оточують художника наяву, у соціальному світі. Один із розділів роману Карлоса Рохаса “Долина полеглих”, присвяченого трагічним сторінкам іспанської історії останніх двох століть, називається “Сон розуму”. У притулку “Сна розуму” зустрічаються персонажі роману К. Рохаса “Сон у Сараєво”. І. Тертерян зазначає, що ті, хто пише сьогодні про Ф. Гойю, зачаровані цим символом, цими словами – “Сон розуму породжує чудовиська” [7]. Але Ф.Гойя знав і інше. Адже на листі №71 “Капрічос” ті ж чудовиська, зі страхом дивлячись на зірковий небосхил, говорять: “На світанку ми зникнемо” [7, с.91].

У зображуваній перед нами у п'єсі А.Б. Вальехо Іспанії 20-х років ХІХ століття панують терор та жах. Леокадія, подруга Ф. Гойї, каже: “Каждый день ссылки, избиения, казни...” [3, с.709]. На людей інакомислячих, що знаходяться у опозиції до режиму, який переміг, (їх в цей час називали «лібералами») було проголошене полювання, велося цькування.

З діалогів персонажів ми дізнаємося, що буденністю життя стали доноси. Зловісним знаковим атрибутом життя стала “зелена папка”, про яку діловито та багатозначуще говорять при дворі, з жахом та огидою – в колах «лібералів». Ця таємниця – досье, збірка звинувачувальних документів проти тих, хто протистоїть режиму, не сприймає його. Багато хто з таких людей прагне скоріше поїхати з країни, щоб уникнути переслідувань. Доля тих, хто не бажав або не міг поїхати, наочно з натуралістичною точністю показана у другій частині п'єси на прикладі її

---

головного героя, всесвітньо відомого художника Франсіско Гойї. Тут перед нами розгортається картина (офіцер на очах у старого художника насилує його подругу Леокадію, а з самого Ф. Гойї солдати глумляться, знущаються і просто б'ють його), що яскраво демонструє атмосферу життя, "норми" законності та моралі, які встановлюються при режимі пануючої реакції.

Усі ці факти і обставини, або безпосередньо відображені у п'єсі, або обговорені у діалогах персонажами, не могли не викликати у сучасників А.Б. Вальєхо (нагадаємо, п'єса була написана у 1970 році) асоціацій та алюзій з часами франкістської диктатури, криваві сліди якої надовго увійшли у свідомість іспанського народу.

"На краю могили страна, разум ее спит" – так образно і узагальнено центральний герой п'єси оцінює ситуацію в Іспанії того історичного періоду [3, с.812]. Читачеві і глядачеві стає зрозуміло, що центральна думка п'єси полягають у тому, щоб викликати протест проти будь-якого диктаторського режиму, нагадуючи суспільству, як він поведився з тими, хто був визнаний національною гордістю Іспанії. Подібно до інших митців А.Б. Вальєхо, художньо досліджуючи феномен диктатури не обмежується лише відображенням того, як проявлялася гнітюча сила режиму у долях людей, що опинилися в залежності від нього. Автор п'єси прагне назвати причини появи, пояснити природу цього явища.

Характеризуючи соціально-психологічну атмосферу, яка встановлюється при подібних режимах, А.Б. Вальєхо особливо підкреслює (в цьому він солідарний з іншими майстрами світового театру), що ця атмосфера багато у чому визначається постійним смертельним страхом, що охоплює майже усі прошарки населення країни.

Про страх, про його присутність говорять майже усі персонажі п'єси. Почуття страху стало для них настільки звичним, що вони не соромляться зізнаватися в цьому один одному. Ф. Гойю, який, на відміну від інших, поводить себе ніби він не відчуває ніякого страху, називають божевільним. Навіть друзі художника не розділяють його позицію. "Я не сумасшедший и чувствую страх", – визнає один з близьких Ф. Гойї людей доктор Аррієта [3, с.720].

Ми бачимо у п'єсі, як страх керує вчинками людей, примушуючи їх відрікатися від своїх близьких, кидати напризволяще тих, з ким було прожито багато років і з ким жилося добре і дружно. Так, невістка Ф. Гойї Гумерсинда прямо заявляє, що через страх розправи з нею, її чоловіком та дітьми вона не може взяти Ф. Гойю в свій дім, хоча знає, що йому, в його власному будинку загрожує смерть. Андрес і Енкарна, які працювали прислугою в родині Ф. Гойї протягом багатьох років, не витримують погроз, що постійно лунають на адресу хазяїна, і залишають дім.

Драматург показує, як розповсюджується по країні страх: уряд санкціонує розповсюдження зловісних чуток, наймані бандити та королівські волонтери малюють попереджувальні хрести на будинках непокірних "лібералів",

---

у їхні вікна летить каміння, військові без будь-яких пояснень встановлюють на мостах і дорогах пости для перевірки усіх, хто проходить.

На наших очах розгортається жахлива сцена “попереджувальної” розправи з Ф. Гойєю (вона санкціонована королем), мета якої залякати, зламати непокірного художника.

Король, показує драматург, бачить у тотальному страху міцне знаряддя для управління підданими. Але в ситуаціях, подібних до тієї, що склалася в Іспанії на початку 20-х років XIX століття, вважає А.Б. Вальєхо, і король деколи виявляється не тільки фігурою, що скеровує і розповсюджує страх, але й сам став його жертвою. Фердинанд VII боїться за своє місце на троні, боїться опинитися правителем, що не впорався з завданням приборкання розлютованої країни, різноликої за політичними настроями.

Абсолютно зрозуміло, чому темі страху приділяється така увага у структурі п'єси “Сон розуму”. „Цей твір – закономірний етап у циклі п'єс драматурга, який художньо досліджує феномен диктаторського режиму. А.Б. Вальєхо, сучасник і жертва франкізму, добре розумів: тотальний страх, який сіяв, впроваджував і укоріняв у психологію іспанців протягом декількох десятиліть цей режим, саме і був найміцнішим знаряддям для приборкання країни, утримання влади, але зміг сказати про це своїм співвітчизникам лише на абстрагованому – історичному матеріалі” [8].

Але все ж у читача та глядача п'єси “Сон розуму”, лише у загальних рисах знайомого з історією Іспанії, цілком природно може виникати питання: яким чином і кому вдалося ввергнути її красивий і відважним народ у вир тотального страху?

Адже у свідомості усіх людей, знайомих з європейською культурою, живе такий образ іспанського народу, яким постає, наприклад, у всесвітньо відомій п'єсі Лопе де Веги “Фуенте Овехуна”. Її герої – люди горді, незалежні, вони не дадуть себе залякати, готові йти на смерть, щоб відстояти свободу, гідність і честь. Щоправда, “Фуенте Овехуна” була написана у XVI столітті, а розповідь в ній йшла про події і людей, які жили ще раніше.

Але коли дізнаєшся про тотальний страх в Іспанії часів Ф. Гойї, не можна не пригадати і більш близьких, ніж відбиті у п'єсі Лопе де Веги, до 20-х років XIX століття всесвітньо відомих подій, про які писав цього разу не іспанець, а чутливий, сприйнятливий іноземець – великий англійський поет Джордж Байрон. У своєму “Чайльд Гарольді” Д. Байрон розповідав про захоплення, яке він відчув, коли став свідком героїчної боротьби іспанського народу проти наполеонівської навали, що розгорнулася в Іспанії всього за яких-небудь 10 з невеликим років до подій, про які йдеться у п'єсі “Сон розуму”. Серед образів борців за свободу, створених класиками світової літератури, безперечно, найяскравішою є закарбована Д. Байроном героїчна фігура відомої партизанки, захисниці Сарагоси:

Любимый ранен – слез она не льет.  
Пал капитан – она ведет дружину.  
Свои бегут – она кричит: «Вперед!»  
И натиск новый шел врагов лавину.  
Кто облегчит сраженному кончину?  
Кто отомстит, коль лучший воин пал?  
Кто мужеством одушевит мужчину? –  
Всё, всё она!.. [2].

Події тих років показали, що іспанське суспільство – буквально усі його прошарки – сповнене обуренням проти окупантів, у кожній його частині б'ють через край сили опору. А.Б. Вальєхо відповідає у п'єсі на запитання, яким чином і хто зміг ввергнути його народ у безодню страху. Враховуючи те, що в 1970 році, коли була писана п'єса, вплив тоталітарного режиму був досить сильним, робить він це спрощено, не розшифровує і глибоко не розкриває сутність питання.

Але ж головна думка у п'єсі прозвучала дуже виразно. А.Б. Вальєхо вважає винуватцями розвитку подій, що призвели країну до трагічного стану, ті елементи іспанського суспільства, які називає – дещо завуальовано – силами фанатизму. Це їм, фанатикам, вдалося розпалити полум'я взаємної ненависті серед іспанців, перетворити країну у кровоточиву рану і опутати її завісою страху. Цю думку драматург яскраво і різко висловлює у другій частині п'єси в діалозі друзів Ф. Гойї – доктора Аррієти та падре Дуасо:

*Аррієта (значительно).* Я хорошо знаю об эксцессах фанатизма. Мы страдали от них также и в период либерального трехлетия. Теперь нам говорят, что побежденные – масоны; завтра скажут то же самое о таких, как вы.

*Дуасо (надменно).* Кто скажет?

*Аррієта.* Еще большие фанатики. Они будут бороться с вами, а может быть, и с самим королем...

*Дуасо.* Что вы говорите, сын мой?

*Аррієта.* Я это предвижу. Король учредит школы боя быков и закроет университеты. Но этого для фанатиков будет недостаточно, и они назовут короля масоном. Страна наша покрыта ужасной опухолью, и все мы хотим быть неумолимыми хирургами. Кровь уже пролилась и прольется опять, но опухоль не замечена. Я спрашивал себя, появятся ли когда-нибудь врачи и лекарства, которые ее вылечат, или кровожадные хирурги будут продолжать резать нас на куски [3, с.794].

---

Думка про небезпеку фанатизму, про страшні наслідки пожежі, яку роздмухували в країні фанатики та політики, безперечно, була добре зрозумілою сучасникам А.Б. Вальехо. Але також безперечно, що ця ідея має велике значення не тільки для іспанців.

Вона викликала жвавий інтерес, наприклад, у громадян країн, які раніше входили до складу СРСР. Адже вони також відчули, що можуть зробити з країною і її населенням люди, які фанатично служать своїм ідеям.

У зв'язку з цим просто вражаючою виявляється спільність думок про політичних діячів-фанатиків і про страх як про найміцніше їхнє зброя, яка об'єднує Вальехо і російського драматурга Олександра Афіногенова, який ще в 30-ті роки написав п'єсу "Страх".

О. Афіногенов, творчість якого залежала від вимог цензури епохи сталінізму, дипломатично намагався сховати свої думки використовуючи жанр комедії. У його п'єсі нібито викривалися і висміювалися люди, що жили роками з відчуттям страху у "найвільнішій" країні.

Ця п'єса вразила глядачів у 30-ті роки: зі сцени професор Бородин, якого нібито висміювали, викривав соціально-психологічну атмосферу, що встановилася в ті роки у Радянському Союзі. Але йому протистояв інший персонаж – Клара Спасова. Вона уособлювала сили фанатиків-більшовиків, які йшли в роки підготовки революції на все, навіть на власні великі поневіряння, заради здійснення перевороту у країні, розпалювання полум'я ненависті один до одного у представників різних прошарків населення.

Дискусія відбувається під час конференції у науковій установі, де працював професор Бородин і куди з'явилася Клара Спасова як шеф-інспектор, який повинен контролювати діяльність вчених від імені робітничого класу.

*Бородин.* Мы решили... проанализировать, какие стимулы лежат в основе поведения современного человека... мы провели объективное обследование нескольких сотен индивидуумов различных общественных прослоек. Я не буду рассказывать о путях и методах этого обследования – интересующиеся заглянут в материалы. Скажу только, что общим стимулом поведения восьмидесяти процентов всех обследованных является страх.

*Голос.* Что?

*Бородин.* Страх.

*Начиная с этого места доклада до конца в президиум непрерывным потоком поступают записки со всех концов зала.*

*Бородин.* Работы Горндайка, Уотсона, Лешли и других указывают на то, что безусловным стимулом, вызывающим страх, является громкий звук или потеря опоры: восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры. Молочница боится конфискации коровы, крестьянин – насильственной коллективизации, советский работник – непрерывных чисток, партийный работник боится

---

обвинений в уклоне, научный работник – обвинения в идеализме, работник техники – обвинения во вредительстве. Мы живем в эпоху великого страха. Страх заставляет талантливых интеллигентов отречься от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты... Да, да... На высоком месте не так страшна опасность разоблачения. Страх ходит за человеком. Человек становится недоверчивым, замкнутым, недобросовестным, неряшливым и беспринципным... Страх порождает прогулы, опоздание поездов, прорывы производства, общую бедность и голод. Никто ничего не делает без окрика, без занесения на черную доску, без угрозы посадить или выслать. Кролик, который увидел удава, не в состоянии двинуться с места – его мускулы оцепенели, он покорно ждет, пока удавные кольца сожмут и раздавят его. Мы все кролики. Можно ли после этого работать творчески? Разумеется, нет. Остальные двадцать процентов обследованных – это рабочие-выдвиженцы. Им нечего бояться, они – хозяева страны: они входят в учреждение и в науку с гордым лицом, стуча сапогами, громко смеясь и разговаривая... Но за них боится их мозг... Мозг людей физического труда пугается непосильной нагрузки, развивается мания преследования. Они все время стремятся догнать и перегнать. И, задыхаясь в непрерывной гонке, мозг сходит с ума или медленно деградирует. Уничтожьте страх, уничтожьте все, что рождает страх, – и вы увидите, какой богатой творческой жизнью расцветет страна. На этом позвольте кончить... (*Сшел с трибуны.*)

*Клара.* Мы живем в эпоху великого страха. Мы с вами, профессор, старые люди и знаем, что страх живет на земле много сотен и тысяч лет... С тех пор как существует на земле мир рабства и угнетения, существует страх как могучее орудие подавления человека человеком. Запугать, парализовать волю, сломить сопротивление угнетаемых, превратить людей в послушных кроликов – вот чего добивались удавы всех времен и народов. Запугать! И лился расплавленный свинец в горло Болотникова, колесовали Разиных, рубили головы Пугачевым, засекали селения восставших крепостных, расстреливали дружинников Красной Пресни, вспарывали животы партизанам Сибири. И попы грозили небесной карой за сопротивление власти. И профессора внушали с кафедры, что люди физического труда неспособны к науке и управлению государством. Запугать! Но угнетенные – не кролики, профессор Бородин, они сражались в отрядах Спартака, они кричали о свободе с костров инквизиции, они плевали в лицо палачам с дыбы, звали к борьбе с помоста виселицы... Их гнали на каторгу в Среднеколымск, пешком по этапу... А вы знаете, профессор, сколько шли до Среднеколымска? Восемь лет... До Иркутска два с половиной года... Это вам не молочница! Их гнали на каторгу, сажали в тюрьмы, а они бежали оттуда, чтобы вновь продолжать борьбу.

Так страх породил бесстрашие. Бесстрашие угнетаемых, которым нечего терять. Бесстрашие пролетариев, революционеров, большевиков. И нас вы хотите запугать опаздыванием поездов? Не выйдет это, профессор, не

---

выйдет! На высоком месте не так страшна опасность разоблачения? А сколько высоких людей разоблачила наша партия? Сегодня – велик, завтра – ничто, если ты обманул доверие класса, который выдвинул тебя на это высокое место. Вы тоже большой человек, профессор, и вас мы тоже разоблачим беспощадно, потому что вы защищаете не советского работника, а бюрократа, не партийца, а примазавшегося к партии, не работника техники, а вредителя, не крестьянина, а кулака. Страх ходит за человеком? Да, за теми, кто обманывает нас, кто ждет возвращения старого мира, за вами, подлыми и мелкими людишками, ходит страх пролетарской диктатуры. А когда оборванные голодные красноармейцы в лаптях и онучах брали Перекоп, – какой страх шел тогда за ними, какой, я вас спрашиваю? Так знайте, профессор, и впредь: мы будем бесстрашны в классовой борьбе и беспощадны к классовому врагу. *(Пауза.)*

В 1907 году у меня повесили сына. Через двадцать лет в Музее Революции я нашла счет палача. С тех пор когда временами занюют старые кости, перечитываю я тот счет. И новые силы приливают ко мне. Вот он: кольцо – три гривенника, веревка – полтинник, мешок на голову – рубль. Они надели ему мешок на голову, чтобы не видеть его лица. Они боялись лица повешенного... боялись прочесть в нем свой приговор. Они всем нам набросят мешок на голову. Они с радостью заплатят за веревку не полтинник, а миллионы. Они нас заставят ковать смертные кольца, чтобы ввергнуть нас в такие моря крови и страха, каких еще не видел мир. Мы не будем закрывать вас мешками, господа капиталисты, когда придет час нашей последней встречи. *(Пауза.)*

Когда мы сломим сопротивление последнего угнетателя на земле, тогда наши дети будут искать объяснения слова «страх» в словаре. А до тех пор закаляйтесь в бесстрашии классовой борьбы, готовьтесь к новым вылазкам врага и бейте по ним со всей силой, на какую способны крепкие руки рабочего класса! [1, с.143].

Таким неприборканим, самовпевненим і твердокам'яним постає фанатизм у п'єсі "Страх". Фігура Клари Спасової і все, що вона говорить під час дискусії, дуже добре відомо старшим поколінням громадян країн СНД, а також почасти і для представників більш молодших поколінь. Ця обставина робить особливо зрозумілою проблематику, що художньо досліджує А.Б. Вальєхо у п'єсі "Сон розуму", для читачів та глядачів України та Росії (п'єса була перекладена російською і поставлена у 1973 році у МХАТі).

Розглядаючи більш детально панораму політичної боротьби в Іспанії 20-х років XIX століття, яка була відображена у п'єсі, не можна не відзначити, що самому драматургу, вірогідніше за все, зовсім не було притаманне почуття страху. Вальєхо у п'єсі використовував історичні факти і обставини, які могли б стати для іспанців того часу каталізатором антифранкістських ідей і настроїв.

Одним із таких моментів є спогади про генерала Рієгу-і-Нуньєса. Він був однією з видатних фігур іспанської історії XIX століття. Рієгу-і-Нуньєса боровся проти французької (наполеонівської) інтервенції, виступав за

встановлення в країні конституційного строю. Він був політичним діячем, що став першим президентом мадридських кортесів, і, врешті-решт, його армію було знищено об'єднаними силами іспанських і іноземних реакціонерів-абсолютистів. Але своїм коротким і яскравим життям, майже повністю присвяченим боротьбі проти іноземного іга і національного абсолютистського деспотизму, він показав приклад самовідданого служіння ідеалам свободи і справедливості. Таким він увійшов у свідомість своїх співвітчизників. Слава іспанського борця-революціонера, відомості про його героїчні вчинки в ім'я свободи розповсюдились не стільки проти пригнічення, що на початку 20-х років XIX століття про них дізнались у всій Європі і навіть у Росії. Сила його духа справили велике враження на свідомість людей, що мали такий же гарячий настрій, як і Рієго, а таких людей у той час у Росії було немало. Підтвердженням цьому служить той факт, що образ гарячого іспанського революціонера було відображено навіть у російській поезії тих років. Так, О. Пушкін у вірші 1825 року "На Воронцова" майже саркастично викрив піддесливого царедворця, який називає перед царем скатованого Рієгу мерзотником.

Подвиги Рієги надихали майбутніх декабристів. Про це свідчить вірш К. Рилєєва "Громадянин" (1825), в якому поет, звертаючись до "изнеженного племени переродившихся славян", з сумом каже про те, що не бачить серед них "ни Брута, ни Риеги".

Саме вимовляння імені Рієги (це відбувається у сцені I, у діалозі Фердинанда VII з його міністром Каломарде) не могло не розлютувати франкістський режим. Але від прямих звинувачень А.Б. Вальєхо був захищений. Адже він написав історичну п'єсу, і поява в її художній тканині, яка відтворює часи великого Ф. Гойї, фігура його найвидатнішого сучасника виглядала абсолютно природно і закономірно, нібито було позбавлено будь-якої політичної мети.

Другим моментом, який безперечно міг викликати лютість і роздратування у франкістів, були згадки про комунерос. Ця організація, яка займала вельми ліві позиції у революційному русі 1820-23 років, вимагала рішучої боротьби з контрреволюцією, сприяла розповсюдженню республіканських ідей в Іспанії, виступала за повалення короля Фердинанда VII. Зрозуміло, що про це знали усі освічені люди в Іспанії періоду франкізму, більш того, пам'ять про ідеї, настрої та цілі комунерос зберігалися у народній свідомості. Але при режимі Франко не можна було пригадувати публічно ані про ці ідеї, ані вимовляти назву самого руху, яка була співзвучна заборонному слову "комунізм". Однак, у 1970 році, коли режим послабшав, найбільш нетерпимо настроєні до нього іспанці вже наважувалися, ще ризикуючи певною мірою, демонструвати свою незалежність від його політичних заборон. Вальєхо, як бачимо, опинився у лавах таких людей.

---

У центрі драми “Сон розуму” А.Б. Вальєхо знаходиться образ Ф. Гойї. Він – висхідний щабель композиції твору. Драматизм характеру Ф. Гойї проявляється у вчинках і висловлюваннях. Його підкреслюють і характеристики, що дають художнику інші персонажі.

Домінантою характеру Ф. Гойї у п'єсі є непохитність перед диктаторським режимом.

У численних епізодах ми бачимо, як він ніби відмітає від себе розповіді оточуючих про арешти, обшуки, побиття, інші розправи, що відбуваються навкруги з невгодними режиму людьми. Художник не дослухається благань своєї вірної подруги Леокадії поїхати негайно до Франції, як це зробило багато людей після поразки революції і повернення режиму абсолютизму.

Це нескладно, адже тому, Ф. Гойї, вже широко відомому художнику, людині похилого віку, може бути потрібним лікування на французьких курортах, до того ж правлячі сили Іспанії не роблять перепон таким від'їздам – вони раді будь-яким шляхом позбавитися непокірних, небезпечних для них людей.

“Я должен писать здесь! Здесь”, – вперто відповідає Ф. Гойя, відкидаючи тим самим усі благання та пропозиції про від'їзд [3, с.727].

“Я останусь в моем доме, с моими детьми, с моими картинами, гуляя по этим благословенным холмам! Мы отпразднуем сочельник здесь...”

“Я должен писать здесь! Здесь!”

“...Но ради какого дьявола я должен уезжать? Это мой дом, это моя страна!...” [3, с.727].

Драматург показує, що його герой свідомо, гостро відчуває, як стискається навколо нього коло терору. На нього “давить” не тільки страх, що охопив усю країну і передався його родичам та друзям, але й свій, особистий, який викликав акціями, спрямованими проти нього.

Ось вже на мосту біля його будинку стоїть патруль і не дає безперешкодно пройти, ось вже на дверях намалювали хрест, у вікна летить каміння, перелякані цим слуги йдуть з дому. Це, здавалося б, може зламати будь-кого, але тільки не Ф. Гойю. Він не тільки уперто не бажає миритися з правлячим режимом, але й не хоче з'являтися до двору Фердинанда VII, який знов запанував, не відвідує його, хоча це вже зробило багато інших, і художнику натякнули, що такий жест був би сприйнятий із задоволенням.

Ні! Ф. Гойя кидає зухвалий виклик ненависному режиму. Знаючи, що тайна поліція завела “зелену папку”, в якій опиняються усі листи та інші документи, направлені проти короля і режиму, він відправляє поштою своєму другові Мартіну Сапатеру листа, де відверто пише все, що думає і про режим у цілому, і про Фердинанда VII особисто. Художник добре розумів, що листа перехоплять, що не вибачать написаного, але не згинався, показував - тотальний страх не для нього. Ф. Гойя готовий захищати себе, свій дім, своїх близьких будь-якою ціною.

Сповнений рішучості він приготував вже рушницю, щоб використати, як тільки волонтери спробують увірватися у дім. Слід сказати, що в зв'язку з цим драматичним елементом цілісність створеного А.Б. Вальехо характеру дещо порушується. За логікою поведінки героя Ф. Гойя, повинен був пустити в хід приготовлену рушницю, коли відбувся напад. Але драматург враховував, що створює твір про історичну особу, а Ф. Гойя не стріляв у волонтерів. Тому у п'єсі з'являється сцена розправи волонтерів зі старим художником. Вона написана натуралістично: тут і побиття Ф. Гойї, знущання з нього, і насильство над Леокадією, і розгром меблів, і т.д. Але і цю сцену автор використовує для того, щоб підкреслити непохитність свого героя. Після уходу волонтерів побитий, вражений їхнім варварством Ф. Гойя вимовляє фразу, що викриває короля, за вказівкою якого була проведена розправа. Ніби аналізуючи все, що відбулося, він каже: "Меня победили. Но победитель сам оказался побежденным". І потім робить гіркий висновок: "На краю могилы страна, разум ее спит" [3, с.812]. Так прояснюється у фіналі п'єси смисл її назви.

Антагоністом Ф. Гойї є король Фердинанд VII. Слід зазначити, що введення до п'єси такої історичної фігури було зухвалим, дратуючим щодо франкістського режиму актом. І в цьому випадку відбувався певний історичний збіг. Доля Фердинанда VII була дуже непростюю і по-своєму драматичною. Після захвату військами Наполеона значної території Іспанії Фердинанд VII був змушений відректися від престолу на користь брата Наполеона – Жозефа і знаходився у вигнанні. До Іспанії він повернувся лише у 1814 році. І хоча він знову зайняв престол, правління його було нелегким. Країна вирувала, незабаром розгорнувся революційний рух, який вдалося остаточно приборкати лише у 1823 році, а у 1819 році на Фердинанда VII було скоєно замах.

Також складною була і доля правлячої королівської династії у ХХ столітті. У 1931 році король Альфонс XIII був вимушений емігрувати із країни і незабаром помер у еміграції. Наступним королем Іспанії став його онук Хуан Карлос, який зайняв престол лише у 1975 році. У такій традиціоналістичній країні, як Іспанія, навіть за умов тотального страху, посиюного франкістським режимом, серед населення не виникало питання щодо долі короля, всієї королівської династії і законності правлячої в Іспанії кліки. Тому будь-яке публічне нагадування про короля було дуже небажаним. Як бачимо, А.Б. Вальехо не звернув увагу на цю обставину. У п'єсі прямо або посередньо йдеться мова про всі події у житті Фердинанда VII. Вони використовуються драматургом, щоб донести основну думку до читачів та глядачів.

Складна доля людини, з різкими підйомами та падіннями, які дають можливість побачити дійсність, оцінити життя з різних позицій, робить людину мудрішою і формує філософське і гуманне ставлення до життя, до людей. Але це не стосується Фердинанда VII, змальованого у п'єсі А.Б. Вальехо.

---

Роки вигнання озлобили його, зробили більш жорстоким. Втрата всього, а потім вдале, майже випадкове повернення примушують Фердинанда VII судорожно триматися за трон і владу. Він не тільки підозрює усіх, хто проявляє ознаки нелояльності, не заспокоюється, доки не приведе підозрюваного до загального знаменника і не дасть йому відчуття, що він, король. Фердинанда VII також може зробити з ним все що завгодно, аж до фізичної розправи. Історія Ф. Гойї це підтверджує.

Фердинанда VII, лицемір і фарисей, запевняє, що вишивання, до якого він звик за роки вигнання, нібито здатне дуже заспокоювати. Він навіть базикає, що “было бы неплохо, если бы все испанцы научились вышивать. Тогда, может быть, и успокоились бы” [3, с.695].

Але через декілька хвилин у цій же сцені ми дізнаємося, якою діяльністю, якими акціями у країні він “спокійно” керує, не відриваючись від вишивання. Його підручний Каломарде догідливо доповідає про стан у країні: “...Массовые казни и ссылки обезглавливали либеральную гидру. Патриоты радуются и считают, что с нею будет покончено, если продолжать держать ее в руках” [3, с.695].

“Рука моя тверда”, – відповідає на це вінченосний вишивальник. Автор показує, що саме король сприяє розповсюдженню страху, який паралізує всю країну. Почуття страху важлива і потужна зброя, без якої він не може обійтися [3, с.695].

“Значит, он боялся”, – задоволено розмірковує Фердинанд у діалозі з Каломарде про останні години життя Рієги [3, с.697]. “Этот араговец так просто не испугается”, – розчаровано вимовляє він, дізнаючись про перехоплений лист Ф. Гойї [3, 698].

З метою посилити страх, залякати населення він був готовий навіть звернутися до середньовічних засобів інквізиції, здійснення яких в європейських країнах цього часу (початок XIX століття) вже було абсолютно немислимим. У зв'язку з цим автор п'єси показує навіть певну динаміку думок тирана. Наприклад, у діалозі з Каломарде Фердинанд каже про те, що він проти поновлення інквізиції в країні і нібито покладається на твердість своєї руки та впоратися з непокірними елементами самостійно. Але протягом розвитку дії його думки змінюються: може виявитися, що в країні багато безстрашних, упертих, подібних до Ф. Гойї, громадян, розмірковує він, отже не можна нехтувати ніякими сильними засобами розправи та залякування. Звідси висновок: потрібна інквізиція, без неї не впоратись. Створюючи образ Фердинанда VII, А.Б. Вальєхо використовує принцип парадоксу. Парадоксальність образу володаря у тому, що він, ніби є головним сіячем страху, але й сам знаходиться у його сітях. Фердинанд VII боїться не тільки непокірних, таких, як Ф. Гойя, він залежить від тих сил реакції, що висунули і підтримують його, але і готові скинути, як тільки він не зможе справитися з ситуацією.

---

Це особливе становище короля підкреслює проникливий, добре розуміючий обстановку в країні, доктор Аррієта (у діалозі з падре Дуасо). Він добре знає, якою страшною силою є фанатизм реакціонерів, що прийшли до влади.

На думку Аррієте як би не намагався король догодити їм, закриваючи університети і відкриваючи школи бою биків, цього може виявитися недостатньо, і реакціонери назвуть короля масоном, що буде рівнозначно його поваленню. Ось у чому полягає парадоксальність становища Фердинанда VII, на погляд А.Б. Вальєхо.

До речі, подібна ситуація, що визначає драматичний шлях, долю іспанського короля, зустрічалася вже в класичній драматургії попередніх часів. Наприклад, в трагедії Ф. Шиллера “Дон Карлос” король Філіп зізнається, пояснюючи жорстокість своїх вчинків, що не може діяти інакше, оскільки за кожним його кроком пильно стежить інквізиція.

Стійкість, невіддільність нікому, незнання ніякого страху - у Ф. Гойї, та постійне почуття залежності і страху за своє місце у житті, за свою долю - у Фердинанда. До такої антитези звертається Вальєхо у п'єсі “Сон розуму”.

Жіночі персонажі драматург використовує головним чином заради того, щоб найглибше відобразити відчуття жаху, яке панує у країні. Якщо оцінка подій персонажів-чоловіків більш стримана (чоловіча природа не дозволяє бурно реагувати на ніби приглушує їх гостроту), то представниці слабкої статі не стримують відкритих емоцій, гірких подихів і плачу.

Драматург майстерно індивідуалізував представлених у п'єсі жінок: Леокадія та Гумерсинда – є різними людськими типами. Леокадія – гаряче віддана Ф. Гойї, відверто любляча його подруга. Не дивлячись на двозначність свого становища, (вона – неофіційна жінка художника, що в Іспанії того часу дуже засуджувалося), Леокадія тримає себе з великою гідністю і навіть з мужністю. Стає зрозуміло, що усі її думки – про Ф. Гойю. Вона прагне врятувати його, допомогти йому в час, коли багато хто відвернувся від нього і покинув його. Але Леокадія і не припиняє відчувати себе матір'ю дітей від першого, законного чоловіка. Вона пам'ятає про них, охоплена тривогою за їхню долю. Про себе вона пригадує лише тоді, коли Гумерсинда принижує її як незаконну жінку Ф. Гойї. Леокадія відстоює свою гідність вона стає зухвалою та гострою на язик. Взагалі перед нами жива, дуже чутлива, дуже відверта і певною мірою нещаслива жінка, яка нерідко вимушена жити ніби “на другому диханні”. Тим більший гнів та біль читачів і глядачів викликає сцена, у якій волонтери короля знущаються з неї.

Шлях Гумерсинди набагато коротший. Вона невістка Ф. Гойї, жінка його сина. На відміну від Леокадії вона не дуже відверта хитрувата та корислива, Гумерсинда і програє їй в плані особистісних якостей. Але Гумерсинда – жінка і мати. І коли ми бачимо, що вона охоплена тривогою за чоловіка і дітей, ми не маємо сумнівів: вона –

відверта, і тільки обставини примушують таких, як вона, і членів її родини, що жодного разу не виступили проти сил диктатури, тремтіти від страху.

Серед персонажів п'єси є ще двоє, які заслуговують уваги. Це - доктор Аррієта і падре Дуасо. Їх можна охарактеризувати, використовуючи вислів М. Горького з роману "Життя Кліма Самгіна", як "честных свидетелей преступления". Вони доброзичливо ставляться до Ф. Гойї, Аррієту навіть можна назвати другом. В дні лютування диктаторського режиму обидва хоча і знали настрої Ф. Гойї і відношення до нього влади, але не відвернулися від художника, як багато інших, зберегли з ним зв'язки, допомагаючи йому. Дуасо навіть намагався заступитися за Ф. Гойю перед самим королем. Але драматург показує, що одинаки, навіть якщо вони абсолютно чесні і благородні, гуманно настроєні, – ніщо, коли панує соціальний терор. Зробити що-небудь ефективно в таких умовах вони не можуть. Дуасо переконався, що Фердинанд зі знуцанням поставився до його заступництва за Ф. Гойю. Аррієта відверто каже, що боїться за своє власне життя. У фінальній сцені п'єси вони глибоко вражені розправою, яку вчинили волонтери над великим художником. Їм зрозуміло, що лишається тільки відійти в бік: терор може знищити і їх. Така доля "чесних свідків".

Таким чином, обрана для дослідження п'єса А.Б. Вальєхо відрізняється досить значимою соціальною і соціально-політичною проблематикою.

Істотним достоїнством театру А.Б. Вальєхо стало те, що драматург став великим майстром "ліпки" людських фігур, персонажів, які представляли найрізноманітніші соціальні прошарки та групи населення Іспанії. Чітко запам'ятовуються, врізаються у пам'ять створені ним драматичні характери (наприклад, Ф. Гойя).

Вміння А.Б. Вальєхо "пропустити" художньо - досліджувані проблеми крізь призму драматичних шляхів героїв, людських переживань і доль персонажів, напевно, робить п'єси А.Б. Вальєхо принадливими для його співвітчизників, для театралів інших країн та глядачів наступних десятиліть.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Афиногенов А. Избранное [Текст] / А. Афиногенов. – М.: Искусство, 1976. – 265с.
2. Байрон Д.Г. Избранная лирика [Текст] / Д.Г. Байрон. – М.: Радуга, 1988. – 510с.
3. Вальєхо А.Б. Пьесы [Текст] / А.Б. Вальєхо. – М.: Искусство, 1977. – 840с.
4. Плавский З.И. Испанская литература XIX-XX веков [Текст] / З.И. Плавский – М.: Высшая школа, 1982. – 245с.
5. Силюнас В.Ю. Испанская драма XX века [Текст] / В.Ю. Силюнас. – М.: Искусство, 1980. – 180с.
6. Синянская Л. Театр Антонио Буэро Вальєхо [Текст] / Л. Синянская. // Антонио Буэро Вальєхо. Пьесы. – М.: Искусство, 1977. – С. 816-839.

---

7. Тертерян И. Гойя, и несть ему конца [Текст] /И. Тертерян // К. Рохас «Долина павших». – М.: Радуга, 1983. – С.7-29.

8. Bejel E. Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafisico / E. Bejel. – Madrid: IES, 1972. – 164p.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2010

**УДК 792.8.071.2«19»**

**О.Г. Кравчук**

Київський факультет хореографії ПВНЗ «Міжнародний Слов'янський університет. Харків», Київ

*Рецензенти: д-р. мистецтв., проф. М.П. Загайкевич;*

*канд. мистецтв., доц. О.О. Рубаха*

## **ТАНЦЮВАЛЬНЕ ШОУ В СИСТЕМІ СИНТЕЗУ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті досліджується специфіка естетичної структури танцювального шоу в системі синтезу телебачення та хореографічного мистецтва. Автор розглядає етапи розвитку спортивного бального танцю в контексті телевізійних проєктів.*

*Ключові слова: танцювальне шоу, естетична структура, телебачення, синтез мистецтв.*

*В статье исследуется специфика эстетической структуры танцевального шоу в системе синтеза телевидения и хореографического искусства. Автор рассматривает этапы развития спортивного бального танца в контексте телевизионных проектов.*

*Ключевые слова: танцевальное шоу, эстетическая структура, телевидение, синтез искусств.*

*In the article the specific of aesthetically beautiful structure of dancing show is investigated in the system of synthesis of television and choreographic art. The ways of development of sporting ballroom dance are examined in the context of televisional projects.*

*Keywords: dancing show, aesthetically beautiful structure, television, synthesis of arts.*

---

Бурхливі темпи розвитку сучасних видів танцю залишаються випереджальними щодо осмислення практичних і теоретичних питань формування синтетичних жанрів у хореографічному мистецтві. Складність такого осмислення зумовлюється специфікою сучасного світу мистецтва, яке з середини ХХ ст. перетворюється на «своєрідну іронічну калейдоскопічну гру всіма цінностями і феноменами Культури» [2, с.67], формує нові засоби і прийоми інтенсифікації взаємозв'язків між його різними видами на формальному, смислового, комунікативному рівнях.

Актуальність наукового аналізу специфіки синтетичних жанрів сучасного хореографічного мистецтва зумовлюється розумінням їх як нового типу художнього простору. Саме у такому контексті утворюються нові види синтезу художніх засобів, виражальних можливостей, смислів і форм мистецтва. Ці процеси впливають на появу нових жанрів, відображають взаємодію максимальної кількості компонентів художньої мови різних мистецтв, образного мислення людини, а також естетичних можливостей інших видів діяльності, сучасних комунікаційних засобів.

Художній простір хореографічного мистецтва на початку ХХІ ст. став яскравим проявом гри як квінтесенції естетичного досвіду людства, який здатний сформувати «абсолютно нову художню реальність». Вона створюється танцем, який є мистецтвом, «...синтезуючим виражальні можливості музики, акторської гри, пластики, образотворчого та декоративного видів мистецтва» [10, с.80]. Нова хореографічна реальність, що розгортається в часі і є сформованим видовищем, відкриває для глядача новий зміст, знаки та смисли, здійснює зустріч з «абсолютно Іншим» світом. «Якщо така зустріч відбулася, така реальність втілилась, - підсумовує С.П. Гурін, - здійснилося свято» [5, с.19]. Можливо, відсутність неочікуваності, видовищності, святковості в мистецтві ХХ ст. сприяла бурхливому розвитку нових синтетичних танцювальних жанрів у сучасному хореографічному мистецтві, зокрема, розквіту танцювальних шоу.

Танець, жанрові архетипи, танцювальне шоу - це ключові поняття в сучасній хореології, яка досліджує жанри хореографічного мистецтва, їх походження, взаємодію, еволюцію. Сьогодні визнаними є біологічна, психологічна, соціокультурна, соціально-психологічна та філософська теорії танцю. Більшість вчених (О.Д. Авдеев, Л.Д. Блок, К. Бюхер, К. Закс, І. Хайзинга) розглядає танець як соціокультурний феномен, інші науковці (А. Моррей, Р. Коллінгвуд, А. Хаскел) - як засіб виявлення емоцій, заміник ще ненародженої мови. Сучасні дослідники все частіше звертаються до соціально-психологічних аспектів танцю, пов'язуючи його появлення з задоволенням людської потреби у спілкуванні, в контакті з природою, Богом, світом, іншими людьми і з самим собою. Е.М. Мартинес розглядає танець як одну із форм позасловникової мови. Т.О. Шкурко вважає, що танець - складний і багатогранний феномен, який осмислюється лише в єдності біологічного, психологічного, соціокультурного, соціально-психологічного та філософського аспектів, тобто в контексті синтетичної теорії.

Сучасна хореологія оперує базовими визначеннями поняття «танець», серед яких – формулювання В.В. Ромма: «Танець - творчий процес створення образності засобами кінематики людини» [8,с.21]. Дослідник розглядає танець як творчий процес транспозиції мислених або музичних образів в образи візуальні, що пов'язані з рухами та положеннями людського тіла. Е. Корольова визначає танець як просторово-часове мистецтво, художні образи якого створюються засобами естетично значущих, ритмічно систематизованих рухів та поз [8, с.21]. Вона підкреслює визначальне значення естетичного компонента у формуванні художнього простору танцю.

Сьогодні значно активізувався процес дослідження жанрової різноманітності творчості хореографів-балетмейстерів Америки та Західної Європи ХХст. Теорія новітнього танцю чітко окреслюється в мистецтвознавстві (Є.Я. Суриц, О.І. Чепалов та ін.). В окремих роботах В.В. Ванслова, Л.Л. Венедиктової, В.М. Гаєвського, М.Й. Ельяша, М.І. Іоф'єва, П.М. Карпа, В.М. Красовської, Б.О. Львова-Анохіна, Н.П. Рославльової, Ю.О. Станішевського, Ю.М. Чурко наведені окремі жанрові характеристики сучасних хореографічних творів, проаналізовано їх відповідність структурним канонам сучасної системи культури.

Вивчення жанрових особливостей танцювального шоу ґрунтується на результатах наукових досліджень структурних канонів сучасної системи культури - *жанрових архетипів*. У контексті нашої роботи необхідно розглянути архетип «свято» (особливий тип – «карнавал») як смислову матрицю шоу (М.М. Бахтін, С.П. Гурін та ін.). «Карнавал, - на думку М. Бахтіна, - починається з дій, протилежних тим, що вважаються нормою, з відмови від існуючого статусу та закінчується відновленням організованого цілого» [1, с.188]. В просторі хореографічного мистецтва жанрову специфіку шоу неможливо розглядати без опори на його сутнісну ознаку – *видовищність*.

Аналіз хореографічних творів сучасних балетмейстерів світу дозволяє зробити припущення, що в сценічній хореографії відбуваються бурхливі процеси пошуку художніх засобів, прийомів та методів створення розгорнутих видовищно-карнавальних сюжетів, у яких руйнується усталений порядок та відновлюються в пануванні хаосу нові форми, значення і смисли (Мерс Каннінгем, Алвін Ніколаїс, Майкл Флетлі, Радю Поклітару та ін.). Перше професійне танцювальне шоу, побудоване на лексиці сучасного бального танцю (всі номери західноєвропейської та латиноамериканської конкурсної програм), створив колектив Севастопольського театру танцю під керівництвом В.А. Єлізарова («Вибране»,2000). Балетмейстер обирає жанровий канон «свято», підкреслює святковість як основну якість видовища та частково актуалізує етап руйнування усталених норм. Атмосфера свята і кохання в шоу набуває світового масштабу ще й за рахунок розширення лексичних рамок західноєвропейських танцювальних традицій (залучення елементів хореографічної практики Сходу).

Специфіка танцювального шоу, основні напрями модернізації його художніх традицій в Україні і світі в контексті історії розвитку жанру сучасного хореографічного мистецтва досліджуються А.Г. Голубенковим [3], але

---

питання взаємодії хореографічного мистецтва та сучасних комунікаційних засобів у процесі формування жанру телевізійного танцювального шоу залишається поза увагою.

У статті ми розглянемо напрямки взаємодії танцювального шоу, створеного на основі бального танцю, та сучасного комунікаційного засобу - телебачення. Також з'ясуємо особливості синтетичного жанру танцювального шоу, яке здійснює художньо-естетичний вплив на глядачів у процесі виявлення нових якостей синтезу хореографічного мистецтва й телевізійного проекту.

Сучасна культура бального танцю започаткована традиціями придворних балів XIVст., які з XVIIст. вже розповсюджуються по всій Європі. У першій половині XX ст. відбувається формування програми конкурсних змагань із бального танцю, що проходили спочатку в окремих країнах, а пізніше отримали міжнародний статус. Поступово формується єдина програма спортивних бальних танців, яка сьогодні складається з десяти танців: повільного вальсу, танго, віденського вальсу, повільного фокстроту, квікстепу (європейська програма), самби, ча-ча-ча, румби, пасадоблю, джайву (латиноамериканська програма). Сьогодні лідером конкурсних змагань із спортивних бальних танців залишається Англія, де сформувалася та зберігає свої позиції *англійська школа бальної хореографії* - засновниця правил міжнародного стандарту спортивних бальних танців та системи вимог до техніки їх виконання.

Провідна вимога міжнародного стандарту - дотримання художності у виконанні технічно досконалих елементів, єдність мистецтва і спорту – яскраве явище другої половини XX ст. Природному входженню конкурсного бального танцю під егіду спорту сприяло формування системи правил суддівства та проведення змагань на національному та міжнародному рівнях (з 1990 року - Міжнародна федерація танцювального спорту). За висновками спеціалістів, серед суто спортивних компонентів, що найбільш негативно впливають на формування емоційної і образної аури духовного діалогу в бальному танці, можна назвати тенденцію введення фігур підвищеної складності та прискорення швидкості руху. Вона руйнує інтелектуальний діалог танцювальної пари з глядачем, прибирає з діалогового поля всі півтони почуттів та емоцій, спотворює високий інформаційний потенціал хореографічного висловлювання і сприймається як фальшиве, неправдиве, антихудожнє явище. Так, наприклад, аналіз практики сучасного конкурсного танцю в Росії («російський стиль») показав, що посилення спортивного компоненту в бальному танці помітно знижує його пластичну виразність при домінуванні зображальних засобів ефектного характеру, сприяє закріпленню практики слабкої протидії падінню бальної культури, руйнуванню *естетичної структури танцю*.

*Естетична структура* - це естетична категорія (Г. Гадамер), що означає розгляд мистецького явища (художнього твору) в аспекті характеристик його сприйняття реципієнтом. Вона сполучає в собі формальні та

сутнісні елементи, тому «пошук єдності естетичної структури лише в її формі, протиставленій змісту – це формалізм»[1, с.126]. Подібною естетичною структурою є спортивний бальний танець, який володіє силою емоційного впливу на реципієнта, є цілісним, замкнутим у собі утворенням, де кожний фрагмент несе в собі ідею цілого та конкретизує його.

*Домінантою естетичної структури спортивних бальних танців є рух і пластика.* Існує думка, що найбільш досконалі форми руху є раціональним поєднанням природності й економичності, краси й лаконізму. Цей раціональний комплекс поширюється на весь спектр танцювальної техніки, і забезпечує її органічність, природність: «Інстинкт краси, напевно, керує нами у виборі найбільш правильних і корисних рухів тіла» [9, с.17]. Але конкретизація вимог до естетичної сторони спортивного бального танцю відбувається дещо стихійно, без науковообґрунтованого підходу, їх підмінює набір емоційно-сміслових ознак, які спричиняють велику кількість суддівських суб'єктивних трактувань. Апелюючи до узагальненої думки глядачів, суддів, тренерів та провідних виконавців бальних спортивних танців, тренер-хореограф Л.А. Савельєва визначає домінанту естетичної структури танцю в порівнянні з естетичною структурою спорту: у спорті домінує рух, домінантою танцю є пластика.

І.В. Мухін наголошує на здатності танцювального руху до природної, а не ілюзорної виразності, яка повинна викликати у глядачів живу асоціацію, безпосереднє уявлення себе на паркеті. Саме тому виразну силу тіла визначає не стільки рухлива, скільки його пластична природа. Крім пластики та природності серед *компонентів естетичної структури* бального танцю можна визначити ритм, музикальність та дуетність (Ю.К. Гавердовський, Ж.С. Горбачова, Н.В. Єршова, Л.А. Савельєва).

Цілісної теорії спортивного бального танцю на даному етапі не існує, тому осмислення філософсько-естетичних та художніх аспектів спортивного бального танцю неможливо без вивчення наукових досягнень вчених різних галузей гуманітарного знання. Лише такий комплексний підхід може припинити нехтування естетичною складовою виконання спортивного бального танцю, що вже призвело практично до повної стандартизації, візуальної одноманітності танцювальних пар.

Пластична виразність, знакова та образна визначеність кожного з танців конкурсної програми спортивного бального танцю стали основою *своєрідної системи образів*, яка є необхідною і достатньою для втілення різноманітних художніх ідей у сценічних хореографічних жанрах. Кожний танець має свій неповторний характер, свій комплекс виражальних засобів (розмір, темп, техніка виконання). Дуетна форма існування бальних танців визначає їх ключову тему: чоловік і жінка, розмаїття нюансів їх взаємовідносин. В конкурсній програмі сучасних бальних танців цілісно відображається накопичений століттями ігровий досвід людства на основі однієї з

---

глибинних форм ідентифікації (Я – чоловік, Я – жінка). Танець стає актуальною художньою мовою XXI ст., сучасним видовищем, компонентом якого є людське тіло.

Розвиток бальної хореографії в Україні активізувався на початку 90-х років XX ст., що викликало трансформацію ролі і місця бального танцю, розвиток міжнародного стандарту бальних танців у новому синтетичному художньому просторі.

Танцюрист зі світовою славою Майкл Флетлі говорить про причини *формування нового художнього простору* за участю різних видів і форм сучасного танцю, в тому числі й бального: «Життя – це скоріше не один, а сукупність багатьох самих неочікуваних танців. Шоу також складається з багатьох танців... Але є ще загальне *цілісне сприйняття шоу* – на енергетичному та на фізичному рівні, - завдяки якому у глядача в голові виникає певний загальний танець, який так чи інакше домінує... це і є найбільш повне відображення світу... Сьогодні ми живемо у скаженому темпі, головне – встигнути, встигнути... Шоу – це спроба найбільш точно відобразити ритм XXI століття з його перемелюванням та механізацією всього попереднього» [6, с.19].

*Жанр танцювального шоу* походить від театру першої половини XX ст., який здійснював творчі експерименти в невербальну царину смислів і значень. Пошуки нових форм зображальності призводять до зміщення акценту сценічної дії з результату (аудіовізуальна передача-сприймання змісту) безпосередньо на процес, головна ознака якого - видовищність. Зміщення пріоритетів сталося через невдоволення творців сценічної дії тотальною залежністю від літературного джерела, слабкі і невпевнені прояви святковості, фантазійності, видовищності в новому синтетичному сценічному просторі. Посилюється увага до лексики хореографічного мистецтва, особливо – до бальної лексики, яка актуалізує елементи святкової піднесеності, яскравої видовищності, карнавальності.

Безмежні виражальні можливості людського тіла здатні правдиво, доступно, видовищно розповісти історію окремої людини чи людства, окреслити і розкрити проблеми суспільні й особистісні. Тематику хореографічного мистецтва формує саме життя, але *тематичний простір танцювального шоу* має свої особливості: його святкова естетика обмежує можливість тривалого розвитку трагічних, драматичних мотивів, головними темами його є кохання, радощі буття, щастя, оспівування святкових сторінок життя.

При наявності певної ідейно-тематичної єдності танцювального шоу, побудованого на бальній лексиці, стилістика кожного окремого танцю формує неповторний образ як результат взаємодії елементів типового комплексу музично-пластичних виражальних засобів. Кожний танець - це усталений комплекс музичних та пластичних виражальних засобів, за допомогою яких формується типовий образ. Наприклад, танцювальний номер у стилістиці віденського вальсу розповідає історію кохання витончено, дещо умовно. Сильові ознаки румби трансформують цю історію в дуже ліричну й інтимну, а танго - в пристрасну, драматичну, чуттєву.

Компонування структурних одиниць шоу в певну цілісність за визначеним принципом (контрасту, тематичної або стилістичної єдності та ін.) приводить до *контамінації*, виникнення нової форми вираження або нового значення за допомогою схрещення, об'єднання елементів, форм. Видовищність танцювального шоу передбачає використання фантастичних сюжетів, фактурних костюмів і декорацій, великої кількості сценічних ефектів. Для шоу стає характерним яскраво виражене ігрове начало, феєричність, блискучість. Такі жанрові ознаки надають шоу виразності, художності, артистизму, театральності. У танці формується цілісний образ: сприймання глядача не затримується на окремих фрагментах руху, деталях пластики та костюмах виконавців. Послідовне або групове «включення» в дію бальних дуетів створює феномен «колективного танцюючого тіла», справжнього суб'єкту шоу. Цілісний образ танцювального шоу складається зі фрагментів єдиного масового дійства, калейдоскопу образів, створених різними танцювальними парами.

Танцювальне шоу в телевізійних проектах – ще одна ознака глибинного синтезу мистецтва та комунікаційних засобів на початку XXI ст., коли у глядачів виникає реальна можливість сприймати видовище в єдності повноцінного усвідомлення як його фрагментів, так і загальної цілісності. А. Моль підкреслює роль ЗМІ: «Вони фактично контролюють всю нашу культуру, пропустивши її через свої фільтри, виділяють окремі елементи із загальної маси культурних явищ і надають їм особисту вагомість, підвищують цінність однієї ідеї, обезцінюючи іншу, поляризують таким чином все поле культури» [7, с.26]. Те, що не потрапило до каналів масової комунікації, майже не впливає на розвиток суспільства, тому що сучасна людина не може оминати вплив ЗМІ.

З часів виникнення телебачення танець реалізується в різних телевізійних форматах (кінофільми, телеспектаклі, танцювальні конкурси та ін.). Сьогодні в Україні існує новий телевізійний формат, пов'язаний з хореографічним мистецтвом – танцювальні телевізійні проекти, які відносяться до креативного типу реаліті-шоу. Оновлений проект *Strictly Come Dancing*, основний акцент в якому зміщується з демонстрації самого танцю (першоджерело - програма *Come Dancing* на британському каналі BBC, 1949-1998pp.) на естетику складного шоу, одразу став лідером ефіру спочатку у Великобританії, згодом – у світовому телевізійному просторі. У 2006р. у 17 країнах світу «Танці» увійшли в ТОП-10 місцевих телевізійних ефірів. Новий формат танцювального реаліті-шоу характеризують: прямий ефір, справжність професійної складової (паркет, «живий» оркестр), інтерактивність, масштабність, видовищність, блискучість. Виправдав себе і психологічний намір автора ідеї – засновника ТВ-школи *Come Dancing* – Еріка Морлея: людина завжди прагне перемоги, прагне славити переможців, а мова людського тіла в поєднанні з мовою музики завжди залишиться універсальною формою спілкування.

Телевізійні канали, що транслювали місцеві версії танцювального проекту, підвищили свої рейтинги. Канал «1+1» - не виняток. Українська версія *Strictly Come Dancing* цілком відповідала світовому формату, але була більш

---

театралізована. Організація міжнародного турніру-2009 як творчий винахід українського телебачення була схвалена BBC у вигляді виключення. В наслідку – грандіозний сплеск популярності бального танцю. Олексій Литвинов, член журі «Танців із зірками», підсумував: «Вийшло так, що під «Танці з зірками» затанцювали всі». Дійсно, бальний танець миттєво опинився в центрі уваги та визначив основні пріоритети хореографічного мистецтва. Телевізійні проекти підкреслили естетичну складову спортивного бального танцю, за допомогою телевізійних засобів виразності здійснився інтелектуальний діалог танцювальної пари із глядачем, в діалоговому полі розкрилися різноманітні півтони почуттів та емоцій, посилюється високий інформаційний потенціал хореографічного висловлювання. Естетична структура танцювального шоу, підкреслена виражальними засобами сучасного телебачення, вплинула на глядача всіма засобами синтезу спорту і різних мистецтв – танцю, пантоміми, музики, театру, моди, - і стала цілісним художнім явищем.

Головна смислова якість телевізійних танцювальних проектів - «естетична інформація», яка на відміну від семантичної не підкоряється загальним законам логіки і є наочною, але не стільки відображає реальний стан речей, скільки викликає в аудиторії певні душевні стани, реакції й емоції. Інформація, передана таким чином, стає стійкішою для аудиторії, ніж факти і доводи. Естетична інформація танцювальних телепроектів формує своєрідний зв'язок між колективним художньо-естетичним досвідом та емоційним настроєм кожного глядача.

Телевізійна форма танцювальних шоу в першу чергу підкреслює *естетичний аспект танцювального видовища* на відміну від конкурсних програм спортивного бального танцю, де акцентується увага на змагальному аспекті. Лише за умови домінування естетичних пріоритетів можливо передати сутність танцю, торкнутися архетипових, давніх струн особистості, окреслити проблеми, пов'язані з моральним рівнем – сексуальність і духовність, кохання та збереження в ньому своєї індивідуальності.

Таким чином, *естетична структура телевізійного танцювального шоу* як художнє явище здатна здійснювати посилений емоційний вплив. Вона є цілісним, замкнутим утворенням, де кожний фрагмент (дуетний танець) несе в собі ідею цілого та одночасно конкретизує його. Телевізійне подання підкреслює цілісність видовища, посилює увагу до естетики ключового фрагменту, деталі – окремого елемента руху, пластики, міміки виконавців. Тому домінантою естетичної структури *телевізійного танцювального шоу* є, з одного боку, пластика (як домінанта танцю), а з іншого – видовищність (як домінанта шоу). Виразні засоби телебачення посилюють домінанту видовищності. Наприклад, ракурс змінює вигляд різних предметів у перспективі, використовуючи необхідний кут зору, посилює динамічне напруження хореографічних ліній, створює нову динамічну форму взаємодії елементів, передає ритм і пластичну мелодію танцю, надає надзвичайності предметній основі хореографії, максимально впливає на естетичне сприйняття хореографічного об'єкта глядачем.

---

Серед компонентів естетичної структури телевізійного танцювального шоу великого значення набуває *монтаж* як зіставлення виражальних засобів і створення звуко-візуального образу в екранному мистецтві. Монтаж у телевізійному танцювальному шоу - це з'єднання окремих кадрів (як синтетичні одиниці, що вбирають у себе гармонію кольорів, мелодію і ритм музики, жест і пластику танцю, психологічний рух та ін.) у логічний, асоціативний або інший зв'язок, «передача змісту, яка не збігається в кадрах, виникає лише в їх зіставленні» [8, с.40]. Визначальним фактором з'єднання кадрів у телевізійному форматі танцю стає точне визначення масштабу зображення, плану показу хореографічної дії: дальнього (танцювальна пара вміщується по вертикалі кадру); загального (у весь зріст на екрані); «американського» або другого середнього (до коліна); середнього (по пояс); крупного (по груди); детального (дрібні частини, які менше крупного плану людини).

Таким чином, синтез телебачення та хореографічного мистецтва (спортивного бального танцю, зокрема) окреслює спільні завдання: розкриття особистісної індивідуальності виконавців, реалізацію потреби самовираження та посилення емоційного сприйняття глядачів. Телебачення здійснює соціальну функцію головного інструменту для розповсюдження в суспільстві культурного повідомлення. За допомогою свого аудіовізуального потенціалу (динаміка передачі інформації, ефект співучасті) надає такому повідомленню особливої вагомості, значущості, винятковості.

Розвиток в Україні сучасних жанрів сценічної хореографії суттєво модифікував систему вимог до естетики виконання танців у традиційних конкурсних формах спортивного бального танцю. Поява знакових танцювальних телевізійних проєктів та аналіз перших результатів остаточно визначили пріоритетне значення естетичної сторони танцю. Телевізійні танцювальні шоу сприяють вирішенню проблеми чіткого визначення вимог до художньо-естетичної сторони виступів виконавців бального спортивного танцю в конкурсних програмах. Намагання авторів «Правил проведення змагань та суддівства» знайти рішення даної проблеми шляхом формального розширення емоційно-сміслових ознак оцінювання виступів зі спортивних бальних танців не виявилось ефективним, тому досвід осмислення синтезу хореографічного мистецтва і телебачення оптимізує сьогодні пошук нових підходів і в царині суддівства.

Телевізійні танцювальні шоу сприяли появі наукових досліджень індивідуального художнього стилю танцювальної пари. Аналіз особливостей стилеутворення в даному виді мистецтва дозволяє зробити висновок про те, що при формуванні індивідуального художнього стилю на перший план переміщуються творчі особливості особистості виконавця, які здатні зробити художній стиль як інноваційний компонент більш динамічним. Вивчення співвідношення традиційного та інноваційного в формуванні індивідуального художнього стилю

---

виконавців бального танцю (в конкурсних програмах та сценічних жанрах) може визначити напрямок подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений [Текст]: В 7т. Т.1. Философская эстетика 1920-х годов /М.М. Бахтин.-М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – 958с.
2. Бычков В. XX век: предельные метаморфозы культуры [Текст] /В. Бычков, Л. Бычкова//Полигнозис.-2000. - №2.-С.63-76; №3.-С.67-85.
3. Голубенков А.Г. Танцевальное шоу в системе жанров сценической хореографии [Текст] / А.Г. Голубенков //Вестник Международного Славянского университета. Харьков. Серия «Искусствоведение». – 2009.- Т.ХІ, №1.- С.56-61.
4. Гоян В.В. Кольористика та зображальна естетика телевізійних програм: світовий досвід [Текст]: методологічні рекомендації до спецкурсу / В.В. Гоян.– К.: КНУКіМ,2002 – 50с.
5. Гурин С.П. Проблемы маргинальной антропологии [Текст] / С.П. Гурин. - Саратов: Издательский центр Саратовского социолого-экономического университета, 1999.-264с.
6. Кинг Л. Интервью с Майклом Флетли [Текст] / Л. Кинг //Киевские ведомости.- 2005.-№38(3425).-С.18-19.
7. Моль А. Социодинамика культуры [Текст] /А. Моль. - М.:Прогресс, 1993.- С.26-31.
8. Ромм В.В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры [Текст] /В.В. Ромм. – Барнаул: Изд. центр Алтайского гос. университета, 2006. –54с.
9. Фокин М. Против течения [Текст] / М. Фокин; ред. Г.Н. Добровольская. - Изд 2-е., доп. и испр. - Л.:Искусство,1981. – 510с.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2010

---

**УДК 792.8+793.3**

**Л.А. Маркевич**

Київський факультет хореографії ПВНЗ «Міжнародний Слов'янський університет. Харків», Київ

*Рецензенти: д-р. мистецтв., проф. М.П. Загайкевич;*

*народний артист України, проф. С.О. Бондур*

## **ЄВРОПЕЙСЬКА ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА СИСТЕМИ СУЧАСНОГО КЛАСИЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ**

У статті розглядаються джерела класичної танцювальної культури, процес еволюції та виокремлення хаотичних рухів античного танцю у систему. Процес театралізації перших танців та їх підпорядкування окремим формам.

Ключові слова: танець, хореографічна культура, балет, еволюція, театр.

В статье рассматриваются истоки классической танцевальной культуры, процесс эволюции и выделение хаотических движений античного танца в систему. Процесс театризации первых танцев и их подчинение отдельным формам.

Ключевые слова: танец, хореографическая культура, балет, эволюция, театр.

The article reviews the origins of classical dance culture, the process of evolution and selection of random movements of the ancient dance of the system. Theatrical process and their first dance under a specific forms.

Keywords: dance, dancing culture, ballet, evolution, theater.

Класична спадщина створена митцями у галузі хореографії має незмірну художню цінність і грає важливу роль у процесі становлення та подальшої еволюції українського балетного мистецтва. Продовжити «життя» творів балетного мистецтва у сьогоденні, як у вигляді самостійних робіт так і у видозмінених постановках нових балетних спектаклів, можливо лише умови ретельного дослідження цієї теми. Аналіз художньої значимості допомагає видатним балетмейстерам створювати сучасно-осмислені ідеї та образи. Задача дбайливого збереження та творчого використання ортодоксального фонду спадщини була і є актуальною у всі епохи. Дійсно творче

---

рішення цього завдання далеке від необміркованого копіювання старих постановок і невиправданих свавільних переробок і викривлень класичної спадщини.

Досліджуючи жанр «балетного театру» у сучасному розумінні цього вислову, необхідно детально розглянути «театр низовий, ремісничий». класичної епохи еллінізму. Виникнення професійного танцю, а також розвиток техніки майбутнього класичного танцю, як певної системи, що намагається добитися найбільшої виразності рухів людського тіла, належить мімам. Є. Фараль так описує виникнення цього роду занять: «З берегів віддалених морів, зі світу еллінської культури, ідуть до нас яскраві низки дивних людей». Міми байдуже ставилися до публіки, а також до місця вистави. І якщо їм була не зрозуміла вербальна мова під час виступу, то фігурували сприйнятливі жести – один із виразних засобів хореографічного мистецтва у всі часи. Завдяки мобільності професії мимів, техніка низової театральної культури поступово розповсюджувалась по всій Європі, а також у Київської Русі [3,с.38]. Танці мумів започаткували техніку театрального класичного танцю. Французький дослідник історії танцю Л. Сешан та композитор, історик музики і танцю М. Ємманюель присвятили свої праці античному танцю, але не розглядали історичні шляхи розвитку професійного танцю.

Фахівці найнижчого роду сценічних забав, в подальшому – «міми», класифікуються за такими напрямками діяльності: скоморохи, клоуни, акробати, жонглери, буффонні плясуни. Вони виступали на площах під час святкувань та ярмарках. Розглядаючи танцювальну культуру мимів, а саме технічний напрям виконання рухів, на прикладі грецького танцю, що описував М.Ємманюель (в основі його дослідження полягає вивчення пам'ятників образотворчого мистецтва – скульптури та вазового живопису), знаходимо чимало спільних рис у використанні базових елементів сучасної класичної школи танцю та танцювальних рухів античних танців. Видатний історик балету Л. Блок у праці «Класичний танець, історія і сучасність» звертає увагу на наступні «па» і прийоми: виворітність, великі батмани, *rond de jambe en l'air*, *echarpe*, *jete*, пуанти, заноски [3, с.56]. Техніка рук також схожа на «поставу» рук сьогочасного танцівника: округлість руху рук, підтримуваний лікоть, зібраність пальців (середній торкається великого). Поставу тулубу в античних танцях ідентична поставі в нинішній класичній школі та ідеальна з точки зору сучасної техніки виконання. Б. Колногузенко вбачає особливість техніки грецьких танцівників у поєднанні роботи ніг із виразною «мовою» рук, що виконувались у різних положеннях та поставках тіла [8, с.64].

Танцювальна культура античної Греції охоплювала всі верстви населення. Як зазначає Л. Блок, люди танцювали «грамотно». Наука танцю була освітньою дисципліною, і цьому мистецтву продовжували навчатись не зважаючи на вік. Давньогрецькі танці мають свою класифікацію, яка запропонована Л. Сешаном: 1) танці військові - пірріха (ритуальні, освітнянські); 2) культові помірні – еммелія (помірний, в повільних темпах танець на зразок хороводів чи фарандол), танець покривал та каріатид ( у храмі Артеміди Ефеської танцівниці, які носили назву

akrobatai, танцювали на пуантах); 3) оргіастичні; 4) танці суспільних святкувань і театральні (різновиди пірріхі та еммелії) ; 5) танці у побуті (за тематикою та композиційним малюнком вони поділялися на домашні, міські, сільські). Саме побутові танці мали вплив на виникнення сценічного танцю [10, с.6].

Наступні зразки танцювальної культури, які підпорядковуються театральному жанру, було описано у виставах класичної пори античного періоду. У кожному з видів театральних вистав використовувався свій танець: 1) для трагедії – еммелія; 2) для комедії – кордак; 3) для сатиричної драми – сикканида. Усі дослідники приділяли танцям трагедії особливу увагу. Їх органічний зв'язок хору з ліричними основами змісту трагедії, виразні й мімічні жестикуляції в більш поживлених епізодах, умовність та малорухливість танців героїв – такі особливості виконання унеможливають використання віртуозного, технічно складного «па» у танці. Для кордаку характерне непристойне виконання. Актори носили спеціальний одяг, що створював та підкреслював специфічну поставу тулубу для танцю. Рухи здійснювались у швидкому темпі та склалися з вихиляння стегон, стрибків із двох ніг або почергово з кожної. Виконуючи зазначені рухи, необхідно було бити себе у спину п'ятами, та «викидати» ноги вперед чи назад. У танці використовувалися присядки, різноманітні оберти. Вихід комічного хору сприяв виконанню мімічних танців, пов'язаних зі змістом. А завершення співу слугувало появленню несподіваних великих танцювальних сцен, і саме в них танцівники – «віртуози», виключно виконували «техніку» в танці. У сатиричній драмі зустрічаються ті ж стрибки, «викидання» ніг, хлопання руками по череві. Більшість зображених фігур на вазах V-I ст. до н.е. саме сатири та силени (напівлюдини з ногами тварин - козла чи коня), які танцюють «вворітно». Погоджуючись з вищезазначеними дослідниками, можна твердити, що актори сатиричної драми виконували танець, використовуючи частково вворітне положення ніг. Таким чином сикканида виконувалась на основі рухів, які мають багато спільного з рухами сучасної класичної школи (вворітність ніг).

Збереглося більше двохсот назв, що пов'язані з грецьким античним танцем. Частина з них – назви фігур (стверджує Л. Сешан), а частина - назви та «па» (Ф. Веєге). Жанрові танцювальні культури древньої Греції відносяться до розваг вільних громадян. Однак, за оцінкою Л. Блок, професійний танець із виконанням рухів за «вворітною» широкою II позицією ніг, із великим батманом, зі заносками, стрибками, обертами на великому присіданні, акробатичними танцями, з балансуванням із різними предметами в руках і на голові належить «низовому театру», в якому виступали бігли раби, іноземці, неблагопристойні громадяни суспільства. Саме тому джерелом руху класичного танцю вважають «техніку» виконання акробатів, жонглерів, кубістетерів. Через те, що вільним громадянам Греції було непристойно виконувати зазначені елементи рухів у танцях, а людям нижчих верств населення для заробітку необхідно було дивувати публіку, припустимо, що класичний танець утворився від танців нижчих прошарків народонаселення.

---

Процес театралізації танцю інтенсивно відбувався в північній Італії в епоху Відродження. Італійські князі полюбляли пишні палацові святкування, у котрих танець займав почесне місце. Вчителі танців, танцмейстери, задалегідь готували танцюристів до виконання певних фігур та рухів. Сам термін „балет” („танцювальний епізод”), виник в Італії і передавав певний настрій. У XIV-XVст. на основі народного танцю сформувався танець бальний, придворний.

В Іспанії сюжетну танцювальну сценку називали «морескою» (мавританська пляска), а в Англії - «маскою». «Мореска» походить із танців із мечами. На певному рівні розвитку у всіх народів існують войовничі танці. З ходом еволюції і в процесі розвитку культури «чистий» первісний образ такого танцю втрачається, його місце поступово займають спритність, хизування, сила. Атрибутами цього танцю були мечі (сталі, дерев'яні), палиці. Танцюристи протягом дії перевдягалися (біла одяжка) та чорнили обличчя. Танець «Маска» характеризується маскуванню, приховуванню обличчя. За твердженням Л. Блок, в епоху відродження «мореска» не є джерелом походження саме форм танцювальних епізодів так, як «момерії», «маскаради» і «інтермедії», що були проявом самодіяльності різних верств населення. Ці танці доступні нижчим верствам населення, а також їх виконують і в придворних колах. «Інтермедії» та пишні «морески» - розвага королівських і княжих дворів, у якій приймають участь представники аристократії. Згодом „Мореска” як бальний танець з переодягненням зіграє велику роль: саме в Італії з'явиться новий театральний жанр – італійська комедія масок (*commedia dell' arte*), де танцівники стали «гратами» як актори. Як зазначає Л.Д. Блок: «Уся епоха Відродження проходить під знаком «морески». Її танцюють на балу і в селі, та називають «театральним танцем»»[3, с.97-98].

У кінці XV на початку XVI ст. італійських танцмейстерів почали запрошувати до французького двору. У Франції розвивається жанр придворного балету (маскаради, пасторалі, танцювальні дивертисменти, інтермедії). Він мав вигляд помпезного видовища в барочному стилі з виконанням церемонних іспанських танців – павани, сарабанди. Тоді ж виникла необхідність у нотації – системі запису танцю. Автором першої з відомих систем був Туан Арбо, який почав записувати танцювальні «па» нотними знаками.

У часи Людовіка XIV в пишних спектаклях придворного балету були використані сценічні ефекти, що надавали видовищу характер феєричності. Коли танець стали виконувати по певним правилам, він почав перероджуватись у балетний жанр. Першим ці правила сформулював балетмейстер П. Бошан (1637-1705), що працював з Ж. Люллі та очолював у 1661 році французьку академію танцю. Він охарактеризував канони шляхетної манери танцю, для якої був притаманним принцип виворітного положення ніг (*en dehors*). Таке положення давало людському тілу можливість вільно рухатись у різні боки. Балетмейстер П. Бошан усі рухи танцівника поділив на групи: *plie* (присідання), стрибки (заноски, *entrechat*, *cabriole*, *jete*, здатність затримуватись у повітрі під час стрибка –

елевація), оберти (*fouette, pirouette*), положення корпусу (*attitude, arabesque*). Виконання цих рухів здійснювалося на основі п'яти позицій ніг і трьох позицій рук (*port de bras*) [12, с.6]. Балетмейстер також поділив танці на три основних вида: серйозний, напівхарактерний і комічний. Серйозний (прототип сучасного класичного) - потребував академічного суворого виконання, краси зовнішньої форми, витонченості. Він був «шляхетним» танцем. Напівхарактерний – об'єднував танці пасторальні, пейзажні та фантастичні, у котрих відтворювались у метафоричних образах сили природи, людські пристрасті. Танці фурій, німф та сатирів також підпорядковувались цим законам. Комічний танець відрізнявся віртуозністю, імпровізацією та перебільшенням при виконанні рухів. Його елементи використовувались у гротескових та екзотичних танцях, комедій театру класицизму. На основі класифікації, запропонованої П. Бошаном, у подальшому система класичного танцю була вдосконалена А. Вагановою [4, с.23].

Ця система розвиваючись віками, продовжує еволюціонувати і сьогодні. На формування поняття «танець» вплинули досягнення різних танцювальних культур. Класичний танець набув точних узаконених форм, з плином часу була введена чітка система. Внаслідок того що класичний танець постійно збагачується новими пластичними формами з невичерпного джерела народної хореографії, то ця система зосередила в собі велику кількість виразних танцювальних рухів. Завдяки «універсальному» пластичному матеріалу системи класичного танцю балетмейстери створюють хореографічні образи, балетні вистави. Передумовою виникнення цієї системи було встановлення єдиної й чітко визначеної класифікації різноманітних людських рухів. Через те, що формування зазначеної системи розпочалося в Італії в XVI ст. і продовжувалось у Франції в XVII ст. (Бошан, Фейє), була створена французька термінологія класичного танцю, котра побутує по сей час у балетних театрах і хореографічних учбових закладах усіх країн світу. Систематизації підлягають багаточисельні групи рухів і положення тіла у класичному танці. Одним із визначальних принципів у даній системі є виворітне положення ніг (це здатність розкриття в бік стегнової кістки в тазостегновому суглобі, особливість людського тіла, що притаманна далеко не кожній людині). «Виворітність» - є основою вихідних положень для всіх рухів і поз класичного танцю. Вони починаються з виворітних позицій і розвиваються за тим самим принципом. Важливим є суворо визначені положення тулубу, голови, плечей: *epaulement* (епольман), форми позицій та постав – *en face, croise, effase, ecarte* – основні постави і розвороти тулубу, рук і ніг по відношенню до глядача, а також напрямок виконання рухів: *en dehors, en dedans*. У систему входить обмежена кількість рухів (групи): згинання, присідання - *plier* (пліє); витягування, натягнутість – *tendre* (тандр); підйоми, піднімати – *relever* (релеве); ковзання, ковзати – *glisser* (гліссе); стрибки, стрибати – *sauter* (соте); кидки, кидати, подаватися уперед – *elancer* (улансе); оберти, крутитися, обертатися – *tourner* (турне) [2, с.17]. Система класичного танцю виробила власні закони у процесі

---

розвитку балетного мистецтва в тісному взаємозв'язку художньої практики з естетичними поглядами, технологіями і фізичними можливостями людини.

Наприклад, танець «на пальцях» сформувався в романтичному балеті на початку XIX ст., віддзеркалюючи естетичне прагнення класичного балету до невагомості, легкості. Пізніше технічні можливості танцю «на пальцях» підштовхнули розвиток «земної» (*terre a terre*) техніки жіночого класичного танцю - обертів «на пальцях». Так з'явилася група обертальних рухів: *tour, fouette, шене*[2, с.18].

В основі системи класичного танцю закладений принцип поетичного узагальнення образу людини, пластичного розкриття його емоцій, почуттів, думок і переживань. Тлом художньої могутності класичного балету є здатність поєднання в даному жанрі поетичного узагальнення та конкретності в передачі почуттів і людських думок. Істинність класичних хореографічних творів визначає гармонійна єдність усіх його частин, компонентів та елементів. Танець варто визначити головним художньо-виразним засобом у балеті, що розкриває зміст спектаклю, характери діючих осіб, їх думки, почуття, настрої і дії. Єдність музичного і танцювально-сценічного дійства, забезпечує рівень досконалості балетного спектаклю. Його створення є складним багаторівневим процесом [2, с.15].

Балет (бере початок в епоху бароко) – вишукане мистецтво граціозних ліній і віртуозності. Багатоликий за сутністю (сюжетно-класичний, оповідний, багатоактний, драматичний, безсюжетний-балет-симфонія, балет-настрій, мініатюра), а також різноманітний за жанрами (комічний, героїчний, фольклорний; у XX ст.: джаз-балет, модерн-балет) має два значення: 1) вид театральнo-музичного мистецтва, де художній образ створюється за допомогою хореографії, танцювально-пластичної «мови»; 2) балетна вистава (від французької *balleto* та лат. *dallo*-танцюю) [13].

Поява балету як жанру в Європі одразу привернула увагу діячів театрального мистецтва. Таким чином, завдяки французькому драматургові актору та театральному діячу Жану Батисту Мольєру з'явився напрям «комедії-балети», відігравши значну роль у становленні хореографії як самостійного виду мистецтва. Тому що музику, співи та танець вважати головними чинниками спектаклю, а не оздобою останнього, хореографія та вокальні епізоди були ведучими у драматичній дії («Принцеса Еліди», героїчна комедія-пастораль «Мелісерта» 1666р.). Провідну роль у розвитку дієвого сюжетного балету з гостросатиричним сюжетом відігравав саме танець і був стержнем театральної дії. Він допомагав розкрити характери дійових осіб («Докучні»(1661), «Шлюб по неволі»(1664) М. Шарпантьє, «Любов-цілителька»(1665), танець рабів у балеті «Сіцилієць»1667р.). Під впливом Ж.Б. Мольєра балет драматизувався. Танець, пантоміма поряд із вокальними номерами і літературним текстом стали невідомою частиною балетного видовища. Сатиричний напрям творів вимагав значного зростання

виразних засобів характерного танцю та зміни темпів мелодій повільних танців. Музику до більшості комедій Ж.Б. Мольєра написав Люллі [1, с.352]. Танці в комедіях-балетах Ж.Б. Мольєра і в операх-балетах Люллі ставив П. Бошан. Мольєр брав участь у постановках в якості характерного виконавця (комічний менует «Міщанина у дворянстві», Полішинель у балетній інтермедії до «Уявного хворого»). В XVIII ст. діяльність багатьох хореографів і виконавців у різних країнах сприяла становленню балету і класичного танцю як самостійного виду мистецтва.

Специфічна «мова» даного жанру потребує фахового навчання. Класичний балет є пам'ятником тогочасному світогляду. Адже попри еволюційний процес у формах балетних спектаклів та зміну естетичних уподобань різних епох, ключовий набір рухів та виразних засобів залишився майже незмінним. Професійний балет є найвищою формою сценічної хореографії, в якій танцювальне мистецтво має домінуюче значення і тісно пов'язане з музикою, драматургічною основою (лібрето), сценографією, роботою костюмера, художника.

Таким чином, використання традицій європейської класичної танцювальної культури в подальшому сприяло тому, що українське балетне мистецтво розпочало самостійний шлях і створило власну історію розвитку. Дотримуючись естетичних принципів, композиційних прийомів, художньої «мови» і форм мистецтва минулого, українські митці сформували засади вітчизняного балетного театру, що використовується сучасними балетмейстерами. В найкращих зразках класичної спадщини майстерність виконавців допомагає розкрити хореографічні образи у співзвучності з естетичними та художніми цінностями сучасності. Віковічні цінності цієї спадщини здатні «дарувати художню насолоду і надихати митців на розвиток балетного мистецтва у майбутніх епохах» [8, с.34].

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Балет [Текст] Сов.энциклопедия / Гл.ред. Ю.Григорович. - М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623с.
2. Бочарникова Е Страна волшебная – балет [Текст] / Е. Бочарникова.– М.: Детская литература, 1974. - 163с.
3. Блок Л. Классический танец история и современность [Текст] / Л. Блок.– М.: Искусство,1987. – 556с.
4. Блок Л. Агрипина Яковлевна Ваганова [Текст] / Л. Блок // Рабочие и театр - 1937.- № 9. - с.78
5. Ваганова А. Основы классического танца [Текст] / А. Ваганова– Л.:Искусство, 1963. – 178с.
6. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии [Текст] / В. Ванслов. – М.:Искусство, 1968. - 223с.
7. Гаевский В. Дивертисмент [Текст] / В. Гаевський. – М.: Искусство, 1981. – 383с.
8. Колногузенко Б. Види мистецтва та хореографії [Текст] / Б. Колногузенко. – Х.:Державна академія культури, 2009. - 140с.
9. Красовская В. Западноевропейский балетный театр [Текст] / В. Красовская // Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. – Л.:Искусство, 1979. - 295с.

10. Пасютинская В. Волшебный мир танца [Текст] / В. Пасютинская – М.: Просвещение, 1985. - 222с.

11. Станішевський Ю. Національна опера України [Текст] / Ю. Станішевський. – К.: Музична Україна, 2002. – 734с.

12. Трускиновская Д. 100 великих мастеров балета [Текст] / Д. Трускиновская. – М.: Вече, 2010. – 422с.

13. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.show-girls.ru/dance/ballet.html> — - Загол. с экрана.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2010

**УДК 78.03:783(470.31)**

**О.А. Цуранова, канд. искусств.**

Харьковский гуманитарно-педагогический институт, Харьков

*Рецензент: канд. искусств. Харьковского государственного университета искусств имени И.П. Котляревского И.Л. Иванова*

**ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Г. СВИРИДОВА В КОНТЕКСТЕ  
НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ  
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПЕСНОПЕНИЯ И МОЛИТВЫ»)**

*В статье рассматриваются преемственные связи духовно-музыкального творчества Г. Свиридова и Нового направления в русской духовной музыке конца XIX – начала XX веков.*

*Ключевые слова: духовно-певческое творчество Г. Свиридова, церковно-певческие традиции, Синодальное училище и хор*

*В статті розглядаються послідовні зв'язки духовно-музичної творчості Г. Свиридова і Нового напрямку у російській духовній музиці кінця XIX – початку XX ст.*

*Ключові слова: духовно-співацька творчість Г. Свиридова, церковно-співацькі традиції, Синодальне училище та хор*

---

*In the article are revealed successive connections of spiritually-musical work of G. Sviridov with New direction in the Russian sacred music at the end of the XIX-th and the beginning of the XX-th centuries.*

*Key words: spiritual-music work of G. Sviridov, church-singing traditions, Synodal school and choir.*

Творческое наследие Г. Свиридова (1915-1998) по праву занимает видное место в отечественной музыкальной культуре. Не только произведения последних лет жизни композитора, посвященные сугубо литургической тематике, но и большое количество его вокально-хоровых сочинений – это сплав духовно-религиозного и народного начал. Подобный феномен интонационной природы хоровой лирики Г. Свиридова близок музыкальному языку композиторов Нового направления в русской духовной музыке, объединенных на рубеже XIX-XX ст. единой целью возрождения русского древнепевческого искусства.

В научной литературе духовно-музыкальная деятельность Г. Свиридова рассматривается, как правило, в неразрывной связи с анализом всего его творчества, пронизанного интонацией древнерусского песенства. Об общности сочинений Г. Свиридова с духовным наследием композиторов Синодального направления как первопроходцев возрождения древнерусского церковно-певческого искусства упоминают в своих исследованиях А. Сохор [9], А. Кручинина [5], А. Белоненко [1], а также молодые ученые-музыканты, чьи доклады прозвучали с трибуны ежегодно проводимых научно-практических «Свиридовских чтений». Однако, вышеупомянутые авторы не обращались к теме музыкально-стилистической преемственности музыки Г. Свиридова и композиторов А. Кастальского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, С. Рахманинова.

Целью настоящей статьи является анализ специфики музыкального языка Г. Свиридова с точки зрения его преемственности стилистическими особенностями сочинений композиторов-синодалов.

Актуальность данной проблемы обусловлена необходимостью построения нового музыкального материала на базе достижений композиторов прошлого.

Рассматривая творческую преемственность произведений Г. Свиридова, необходимо провести небольшой экскурс в историю. Школа композиторов Нового направления в духовной музыке рубежа XIX-XX вв. связана с именем выдающегося ученого-медиевиста, педагога, композитора, культурного деятеля С. Смоленского (1848-1909). Главной целью этого духовно-музыкального направления стало возрождение национального самосознания в церковном пении, основанном на генетическом родстве церковного и народного мелоса, ренессансе духа «церковности» посредством творческого переосмысления древнейших певческих образцов литургического пения. В число музыкантов Нового направления, входили люди, так или иначе знавшие С. Смоленского, в разное время занимавшего ведущие посты в духовно-музыкальных просветительских учреждениях: 1889-1901 – директор

---

Московского Синодального училища и хора, 1901-1908 – управляющий Петербургской Придворной певческой капеллой, 1909 – директор-основатель частного регентского училища в Петербурге. В состав Нового направления в русской духовной музыке XIX-XX ст. входили сотрудники и выпускники Синодального училища и хора, имевшего огромное значение в ходе становления этого направления: А. Кастальский, П. Чесноков, А. Чесноков, А. Никольский, В. Калинин, Н. Толстяков, Н. Голованов, К. Шведов, а также музыканты, имеющие непосредственное отношение к этому музыкально-педагогическому заведению и знакомые с его руководителем С. Смоленским – С. Рахманинов и А. Гречанинов.

Возглавляемое на протяжении 12 лет С. Смоленским, названное церковно-певческое учреждение явилось научно-творческой базой, на которой в XIX ст. в музыкальном искусстве возникло это уникальное идейно-художественное направление. Благодаря проведению С. Смоленским целенаправленно спланированных музыкально-певческих реформ, это учебное заведение стало профессиональным институтом по подготовке отечественных церковно-певческих деятелей. На базе Синодального училища его директором была создана единственная не только в России, но и за ее пределами библиотека певческих протографов, ставшая лабораторией воссоздания древнерусского церковного пения. Неиссякаемый энтузиазм, подвижничество С. Смоленского позволили привлечь к делу возрождения русского богослужебного пения передовых музыкантов и композиторов. Идею возрождения традиций культового музыкального искусства поддержали друзья и ученики С. Смоленского, ставшие активными участниками Нового направления в церковном пении. Каждый из них создал свой неповторимый музыкальный стиль.

Обращение Г. Свиридова на протяжении последних трех десятилетий своей жизни к евангельским образам – это попытка открыть новую страницу в многовековой истории духовно-певческого наследия России, создать новый музыкальный пласт звучащей молитвы, той области в музыке, которую называют *nova musica sacra*. И если задачей предыдущего поколения музыкантов (синодалов), направивших свои творческие устремления на культовое искусство, являлось воссоздание традиционного отечественного пения, предназначенного для исполнения в стенах храма, то целью Г. Свиридова стало возрождение самой духовной музыки, возвышенной до философски-богословских умозрений, молитвенно-прочувствованных «звукосозерцаний» (Н. Гуляницкая). «В понимании Георгия Васильевича его “литургическая музыка”, – комментирует А. Белоненко, – это музыка, светская по форме и духовная – по содержанию» [2, с.38].

Для Г. Свиридова технология, средства, наконец, «орудия» труда не были самоцелью изначально. Не буква, а дух стал критерием отношения автора к написанию литургических композиций. Философское, проникновенно-личностное отношение к слову, синтез музыки и слова характеризуют написанные композитором оригинальные

духовные сочинения. Тексты молитвословий, используемые Г. Свиридовым в качестве литературной основы композиции, творчески перерабатывались. Автор вносил те или иные изменения в церковно-славянские молитвословия, выбранные из православного Молитвослова, как бы адаптируя, делая их более понятными современному слушателю. А. Кручинина отмечает, что подобное преобразование или распевание текста Г. Свиридовым приводит к тому, что он «находит тонкие интонационные эквиваленты его содержанию и поэтике и добивается единства слова и музыки» [5, с.128]. Предназначенное современникам Г. Свиридова, творчество композитора влияет не только на сознание соотечественников, но и затрагивает их души. Г Свиридов, уподобляясь автору замечательных церковных песнопений, поэту, богослову Иоанну Дамаскину, становится современным гимнографом. Его безграничная любовь к русской земле, ее необъятным просторам, бесконечно льющейся народной песне и глубоко проникновенному церковному пению нашла свое отражение в многочастном цикле «Песнопения и молитвы», венчающем творческий путь композитора. Его целью, в отличие от цели композиторов предыдущего поколения, была не реставрация или реконструкция древнего богослужебного пения, а построение храма отечественного искусства, основанного на народно-песенных традициях. Попробуем определить, какие средства музыкальной выразительности, приемы письма, способы передачи евангельских образов Г. Свиридов перенял у композиторов-синодалов, чье творчество сегодня по-праву считается хоровой классикой. С этой целью обратимся к наследию музыкально-общественного деятеля, фольклориста А. Кастальского.

Большую роль в формировании творческой позиции композитора сыграла его научно-исследовательская деятельность. Осознание общности народной крестьянской песни и церковного напева, обусловленной гетерофонным способом гармонизации, стало источником творческих идей, мастерское претворение в жизнь которых позволило говорить об оригинальном стиле А. Кастальского. «От них, – анализировал источники вдохновения композитора А. Никольский, – его “не как у всех” мелодия, дышащая отзвуками давно прошедших <...> времен; от них – необычная гармония Кастальского, где то и дело поражают смелые и неожиданные обороты и сопоставление ступенных аккордов в стиле песнотворчества старинных мастеров; от них – причудливая ритмика, явно подслушанная <...> у песен, выслеженная в крюках <...>» [7, с.341].

Особый орнамент «русского контрапункта» А. Кастальского являлся частью самой мелодии. Извлечение ее сегментов и развитие их в отдельных голосах, с использованием свободной «народно-подголосочной» импровизации с выделением специфической русской «горизонтальной» гармонии (Б. Асафьев), стало открытием, которого ожидали отечественные исследователи многоголосия. А. Кастальский перенес тональную структуру одноголосия в многоголосие, создав собственно «диатоническую систему гласовой гармонии» (Н. Гуляницкая), рождавшейся, в том числе, из переливающихся подголосков мелодии. В ладовом наклонении композитор

---

использовал как традиционные для народного песнотворчества сочетания мажоро-минора, так и характерные для обиходных напевов «церковные гаммы», передающие, по словам Н. Гуляницкой, гласово-ладовую драматургию [3].

По пути следования принципам русской мелодизации гармонии пошел и Г. Свиридов. Несвободная от «прослушанности» аккордовой вертикали, мелодическая ткань свиридовских песнопений пропитана линейностью звучания. Народно-песенное многоголосие, отмеченное подголосочным принципом развития и ленточной формой прорастания, прячется здесь, как под густой вуалью, в гуще сложной, гармонически напряженной аккордики композитора. Однако в основе гармонического языка Г. Свиридова лежит практически освоенная композиторами-синодалами народно-ладовая гармония с характерными для нее мажоро-минорными сопоставлениями, плагальным наклоном и др. «Мелодическая логика образования аккорда, – резюмирует А. Белоненко, – приводит Свиридова к необычному соединению далеких друг от друга в функциональном отношении аккордов» [2, с.32]. В свое время о яркой, пестро разукрашенной, как бы визуально зримой гармонии А. Кастальского горячо отзывался М. Лисицин: «Манера гармонизации у г. Кастальского подголосочная, безалаберность, по местам, московская, как в живописной орнаментике Василия Блаженного. Точно снопы искр мечутся у него иногда звуки безалаберно, во все стороны, но в этом есть своя красота, свое единство <...>» [6, с.262]. Красота и единство гармонии Г. Свиридова зиждется, по сути, на основах диатоники, известной еще со времен М. Глинки. Однако, это уже новое явление, обогащенное нормами музыкального языка XX в. и собственными находками автора. И если А. Кастальского называли музыкальным реставратором древних распевов, то Г. Свиридов не реставрировал, не воссоздавал содержание, а возродил сам дух певческой традиции русского средневековья. В данном случае речь идет о передаваемом композитором удивительном состоянии внутреннего покоя, той глубоко сосредоточенной умиротворенности молитвенного пения, которая была присуща знаменным напевам. Композитор использует ряд попевок знаменного распева, мастерски варьируя их.

Преемником Г. Свиридова стал композитор П. Чесноков. Отличительной особенностью композиторского языка последнего стало мастерское использование тембровых возможностей хоровой звучности. Благодаря сочинениям синодала, выражение «оркестровка» для хора (формулировка композитора, критика М. Лисицына) стало характерным для определения стилистики Нового направления, вместо используемого прежде «переложения» для хора. «Чесноков не достигает того высокого уровня обобщения, – замечают Н.П. Парфентьев и Н.В. Парфентьева, – как Гречанинов и Рахманинов в их духовных композициях. В его сочинениях нет смыслового подтекста и семантической многозначности, но в области хоровой инструментовки Чесноков был непревзойденным мастером» [8, с.65]. Его хоровая инструментовка культовых и народных песнопений, оригинальных сочинений,

---

объединяющих два музыкальных направления – церковное и светское, демонстрирует искреннее, исполненное чувств понимание природы человеческого голоса, характерное для русской национальной музыки (басы-октависты).

Рассматривая хоровое письмо Г. Свиридова, следует подчеркнуть, что композитор демонстрирует совершенное владение хоровыми красками, мастерски обращаясь с различными по составу голосов хоровыми коллективами (от однородного мужского или женского камерного состава - до двухорных композиций, передающих сложносостроенные многоголосные звуковые полотна). Тесситура звучания в отдельных песнопениях достигает диапазона 4-х октав: звук стремится от «земли» к «небеси».

Используя достижения практики древнерусских мастеров пения, чьи творения в свое время были воссозданы синодалами, в частности П. Чесноковым, Г. Свиридов овладел такими приемами, как одновременное движения голосов параллельными интервалами и аккордами, хоровые педали в виде древнего «исона», разнообразными мелодическими и ритмическими движениями голосов при полной их независимости и свободе, унисонными вступлениями и заключениями, а также излюбленным приемом псалмодирующего солиста, оттеняемого фоном пышно расцвеченного звучания хора. Более того, по замечанию А. Белоненко, композитор развил принцип канонаршего пения с хором до развитой, широкоступенной диатонической мелодики, в чем превзошел опыты своих предшественников [2].

Внес свой вклад в возрождение русского самобытного культового пения и русский композитор А. Гречанинов (1864-1956). Не являясь синодалом по убеждению, композитор, тем не менее, обогатил культовую музыку сочинениями, созданными в лучших традициях отечественного пения, то есть стилистически принадлежащих Новому направлению в церковно-музыкальном творчестве. Следует отметить некую идеологическую общность во взглядах на церковное пение композиторов А. Гречанинова и Г. Свиридова. Не отвергая использования традиционных отечественных приемов песнетворчества, А. Гречанинов избрал путь музыкальной интернационализации. Он видел в церковно-певческом искусстве мощный художественно-эстетический потенциал, придавая ему большое общечеловеческое, наднациональное и воспитательное значение. Это убеждение давало композитору внутреннюю уверенность в необходимости прибегать к новым, до него не использованным в православном богослужении средствам музыкальной выразительности. «Дело насаждения чистого искусства нужно начинать именно с церкви, – уверял А. Гречанинов, – потому что как раз здесь-то легче всего “уловлять” народ. <...> Но произойдет [развитие народного вкуса] только тогда, когда изгнана будет из нашей церкви всякая ремесленность, а вместо нее водворится искусная работа тонких мастеров во всех отношениях» [4, с.195]. Такое же

---

видение духовного искусства характерно и для Г. Свиридова, предстающего в роли певца-трибуна, который призывает обратиться к наследию национальных поэтов-классиков, к национальным духовным истокам.

Используя в своих гармонизациях и сочинениях такие традиционные для русского культового пения приемы, как внутрислоговое распевание, переменность ладовых устоев, вариантный способ изложения мелодии, диатонизм и свободные ритмические построения, А. Гречанинов усложняет вокально-хоровое письмо. Такой подход к богослужебному искусству во многом объясняет принципы композиторского письма, его направленность на современное осмысление традиций культового пения. Этим объясняется некая преувеличенная красочность, картинность духовных опусов А. Гречанинова. Архаическую сдержанность и суровость древних знаменных напевов сменяет былинная эпичность народной песни. Композитор видит в культовой музыке воплощение наивысших достижений как русского православного обиходного пения, народно-песенной традиции, осмысленной композиторами-кучкистами и отечественными классиками, так и западной католической музыки. А. Гречанинов – композитор-космополит, композитор-экспериментатор, так как именно он в рамках православного храмового действия вводит инструменты.

Рассматривая некую стилистическую общность наследия двух композиторов А. Гречанинова и Г. Свиридова, остановимся на оригинальном композиторском решении А. Гречанинова, впервые введенном в рамках русского церковного пения. Речь пойдет о песнопении «Символ веры» из Литургии св. Иоанна Златоуста. Автор вводит соло альты, исполняющего свою партию (произнесение слов молитвы на манер церковного канонарха) особым напевным проговариванием, псалмодированием, на фоне хора, который вторит альту кульминационными словами «верую», «исповедую», «чаю». Такое решение музыкального образа одной из главных, законоучительных православных молитв было использовано и другими композиторами. Г. Свиридов также прибегает к подобному изложению материала в «Молитве слепого» из цикла «Песнопения и молитвы». Соло тенора из «Молитвы слепого», проникновенно обращенное к Богу, оттеняет, подобно голосам ангелов, звучание женского хора, исполняющего пианиссимо без слов.

Своеобразие стилистических особенностей творчества авторов духовной музыки А. Гречанинова и Г. Свиридова обусловлено разнообразием жанровых традиций, используемых композиторами при написании светских сочинений. В церковной музыке А. Гречанинова в первую очередь привлекала не верность православному литургическому канону, а художественная сторона. А.Г. Свиридов, не отвергая последнюю, в культовом обряде видел отражение исторического и духовного опыта своего народа.

Музыкальное творчество композитора С. Рахманинова, являющегося предшественником Г. Свиридова в хронологическом и стилистическом отношениях, характеризуется в контексте Нового поколения рядом

специфических черт. Чувственное восприятие традиционной православной культуры, гениальное музыкальное дарование С. Рахманинова, не обладавшего, подобно А. Гречанинову, специальными обрядово-литургийными знаниями, сыграли важную роль в создании произведений, занявших определенное место на Олимпе русской духовной музыки. Искренность, проникновение в смысл православной духовной музыки сближает музыкальное искусство С. Рахманинова и Г. Свиридова.

Рахманиновские культовые сочинения имеют ярко выраженный «авторский» почерк, умело синтезирующий «весь исторический спектр музыки православного культа», а также «жанровые признаки русского профессионального хорового концерта XVIII века» [1, с.99-100]. Композитор влил «новое вино» музыкального содержания в «старые мехи» уже сложившейся до него формы, то есть структуру цикла. Наиболее ярко авторский стиль представлен во «Всенощном бдении», одной из вершин отечественной духовной музыки начала XX ст. В основании партитуры цикла лежит древнерусская монодийная архаика, образцом которой послужили напевы из сборника Синодального обихода. Из глубины веков заимствовал С. Рахманиновым и принципы многоголосного сложения напевов. В частности, композитор использует вокально-линейный принцип построения хоровой конструкции, прототипом которого являлось строчное пение, где каждый из голосов имел не только свою мелодическую линию, но и нотировался соответственной идиографической записью. Придерживаясь основ отечественного древнепевческого искусства, С. Рахманинов создал особое мелодическое поле, определяемое музыковедами как «полимелодика» или «мелодическая полифония».

Заслуженное слушательское признание духовные опусы Г. Свиридова получили благодаря образно-эмоциональному строю православного культового действа. Примером таких сочинений служит цикл «Песнопения и молитвы», написанный в период с 1980 по 1997 гг. Его исполняет смешанный хор а cappella, что созвучно национальной церковно-певческой традиции. Цикл складывается из 5 частей, которые, в свою очередь, включают 26 номеров. Композиционно-драматургической единицей цикла служит молитва, имеющая в своей основе канонический православный текст. Алгоритм построения этого музыкального полотна обусловлен намерениями композитора озвучить ряд православных обрядов и праздников.

Следует отметить трепетное отношение Г. Свиридова к евангельским образам, их персонификации. Каждый из них имеет свой арсенал мелодической и гармонической выразительности, которая передает авторское отношение. В песнопениях цикла, посвященных Богоматери, композитор рисует священный образ Пречистой Девы с помощью удивительно проникновенных, часто в высокой тесситуре характеристичных попевок, своей внутренней умиротворенностью зримо воссоздающих чистоту и светлость Богородительницы. Соответственно жанру и содержанию каждого песнопения автор использует те или иные приемы вокально-хорового письма, обращаясь то к

звучанию смешанного по составу голосов коллективу, то к ярко выраженной ритмоинтонационной партии голоса-соло на фоне полнозвучного звучания хора («Присноблаженная и Непорочная» из «Достойно есть»). В песнопении «Святый Боже», увлекаясь молитвенным призывом-заклинанием к Богу, Г. Свиридов нарушает традиционную схему распевания молитвы, увеличивая ее звучание вдвое, поэтому мольба о помиловании человека становится все более пронзительной, наполненной внутренним напряжением. Зло в лице евангельского антигероя Иуды Искариота находит свое выражение в песнопении «Предательство Иуды». Композитор гениально передает внутреннюю ограниченность и бездуховность зла, раскрывая образ Иуды, используя скупую попевку, которая повторяется в пределах восходящей малой терции, а затем останавливается в диапазоне чистой кварты. Мужской хор на пианиссимо, в низком регистре, параллельными аккордами и интервалами, в нисходящем движении доходя до фа контр-октавы, как бы заставляет слушателя опуститься в преисподнюю. Но всечеловеческое упование и надежда на милость Господню, Его человеколюбие дают возможность автору закончить композицию просветленно. В финале звучит двухорная «Слава», звучание хора который вселяет в души слушателей надежду на безусловное прощение всех грехов.

Анализируя творчество Г. Свиридова в русле идей представителей Нового направления в духовной музыке, можно сделать вывод, что композитор продолжал идти по пути своих предшественников, возрождая национальный стиль церковной музыки. Творчески переосмыслив индивидуальные особенности композиторского письма синодалов, Г. Свиридов сумел создать свой оригинальный музыкальный стиль на основе тысячелетних традиций и звучащей гармонии XX в.

Так, если А. Кастальский добавил в духовную музыку колорит древнерусского знаменного напева и красочность народно-песенных интонаций; П. Чесноков модернизировал мастерство хоровой аранжировки; А. Гречанинов создал вокально-инструментальную модель литургического цикла, благодаря чему вывел культовое пение на концертную эстраду; С. Рахманинов сочинил уникальные художественные образцы Литургии и Всенощного бдения, то Г. Свиридов как композитор новой генерации сумел передать будущим поколениям музыкальные церковно-певческой традиции.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Беличенко Н. Специфика полифонического мышления Рахманинова сквозь призму его литургических циклов [Текст] / Н. Беличенко // С. Рахманинов: на переломе столетий. – Харьков: Изд-во , 2005. – с. 15-21.
2. Белоненко А. Хоровая «Геодесия» Свиридова [Текст] / А. Белоненко // Полное собр. соч. Г.В. Свиридова; т. XXI: Песнопения и молитвы. Для хоров без сопровождения. – М., СПб: Национальный Свиридовский фонд, 2001 – с.1-44.

3. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции [Текст]: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н.С. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432с.
4. История русской музыки [Текст]: в 10 т. Т. 10А. Конец XIX – начало XX века / под редакцией А.А. Бабаева, С.Г. Зверевой, Ю.В. Келдыш, Т. Левая, М.П. Рахманова, А.М. Соколова, М.Е. Тараканова. М.: Музыка, 1997. – 542с.
5. Кручинина А. Древнерусские ключи к творчеству Свиридова [Текст] / А. Кручинина // Музыкальный мир Георгия Свиридова; [сост. А. Белоненко]. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 124-133
6. Лисицын М. А. Москва и Синодальный хор [Текст] / М.А. Лисицын // Русская духовная музыка в документах и материалах. – М., 2006. – Т. V. Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка. – С. 260-264.
7. Никольский А. В. А. Д. Кастальский как композитор и как исследователь народно-русской песни [Текст] / А.В. Никольский // Русская духовная музыка в документах и материалах. – М., 2006. – Т. V. Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка. – С. 338-343.
8. Парфентьева Н. В. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. [Текст] / Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т., 2000. – 154с.
9. Сохор А. Георгий Свиридов [Текст] / А. Сохор. – 2-е изд., доп. – М.: Сов. композитор, 1972. – 319с.
- Стаття надійшла до редакції 20.12.2010

**УДК 792.8+793.3**

**Е.С. Ольховская**

Киевский факультет хореографии ЧВУЗ «Международный Славянский университет. Харьков», Киев

*Рецензенты: д-р. искусств., проф. М.П. Загайкевич;*

*канд. искусств., доц. Е.О. Рубаха*

### **МИФ И ОБРЯД В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ГРЕЦИИ**

*В статье дается подробный анализ мифа и обряда в танцевальном искусстве Греции. Греция в понимании современного человека всегда являлась колыбелью искусств. Истоки современного танца следует искать в*

*древнегреческих мистериях и культах в честь Диониса и Афины. В статье дан краткий экскурс в историю неогреческой традиции в европейском танце.*

*Ключевые слова: мифология, мифологический танец, одухотворенный культ пластики форм, мистерии, шествия, древнегреческий миф.*

*У статті надано детальний аналіз міфу і обряду в танцювальному мистецтві Греції. Греція в розумінні сучасної людини завжди була колыскою мистецтв. Витоки сучасного танцю слід шукати в старогрецьких містеріях і культах на честь Діоніса і Афіни. У статті надано короткий екскурс в історію неогрецької традиції в європейському танцю.*

*Ключові слова: міфологія, міфологічний танець, натхненний культ пластики форм, містерії, ходи, старогрецький міф.*

*In the article myths and ceremonies in orchestics of Greece are thoroughly analyzed. For modern people Greece has always been a cradle of arts. Greek dances can be divided into the following groups: sacred, common and military.*

*Key words: mythology, mythological dance, spiritual cult of plastic arts, mystery play, pageantry, Ancient Greek mythology.*

Значение мифологии в искусстве огромно, так как мифы вдохновляли многих художников и ваятелей, а греческая трагедия во многом инсценировала миф.

Мифология в современном мире – это мир первообразов, которые передавались из поколения в поколения и становились достоянием всего рода. Первообраз всегда будет образом массового сознания. В.И. Полищук называет первообраз «глазом сознания» [3]. Мифология является материей духовной культуры. Её образы воплощают идеальные представления человека о тех качествах, которые в иной форме нельзя себе изобразить. Мифотворчество конструирует образы. Оно становится реалистическим искусством, так как окружающий нас мир тоже сконструирован.

В понимании современного человека Греция всегда являлась колыбелью искусств. Эллинская культура осветила весь мир, облагородив обычаи и нравы всех народов. Греция подарила миру искусство. Её народ, избранный самой природой, служил примером цивилизации для других наций, чему, конечно, способствовала мифология и религия, где господствовали жизнерадостные боги Олимпа. Религия чувств давала жизнь всему

---

окружающему и учила тому, что главным даром природы является «любовь» – та всемирная душа, которая объединяет общество, и даёт ощущение счастья.

Все чувства у греков сводились к любви. Из всех государств Древнего мира только в Греции уделялось большое внимание разнообразным формам танца. Для греков танец и счастье, веселье, любовь были синонимами.

«Хореография» у эллинов называлась «оркестрикой». У греческих драматургов описания танцев встречаются на вазах и фресках мы можем видеть их изображения. Танцы описывали Лукиан, Атей, Поллукс, Аристофан, Гесиод и другие. Наиболее известны барельефы «Танцующие молодые гречанки», «Танцующая менада», знаменитые «Танагрские статуэтки», «Бегущий Меркурий». Для современного искусства античная красота является эталоном. До наших дней дошли воспоминания о жизни Эллады, о красоте её искусства.

Последующие культуры смогли накопить и осознать весь богатейший опыт греческой цивилизации. Обожествление человеческого тела, существовавшее в Элладу, преклонение перед ритмом привело к возникновению культа пластики и грации, обусловившее появление хореографии.

Благодаря климатическим условиям одежда древних греков была сделана из легких прозрачных тканей с большим количеством ниспадающих складок. Во время танца тело в таком костюме выглядело очень красиво, ткань подчеркивала его линии. В такой одежде было удобно танцевать: платье давало полную свободу движений, не мешая следовать темпу танца.

Греческим танцам был присущ дух божественности: в них сами боги водили хороводы, а зрители, получая эстетическое наслаждение, испытывали мистическую радость. Главными действующими лицами таких танцев были хариты (грации). Эллинические танцы культивировали одухотворенную пластику форм. Именно эта особенность греческой хореографии вдохновляла поэтов, художников, философов и скульпторов.

Поэты слышали завораживающий ритм, художники созерцали совершенные линии человеческого тела, философы познавали красоту народного духа.

Религия эллинов была подобна феерии чувств и чувственности, которая всегда подпитывала человека позитивной и радостной энергией. Этой цели в греческой религии служили боги-друзья и богини-благодетельницы. Они не только обладали человеческим обликом, но и испытывали те же потребности и страсти, что и человек.

Взгляды на историю возникновения греческой хореографии крайне противоречивы. У ученых нет определенного мнения, кто же был первым учителем танцев. В результате дебатов, исследователи пришли к выводу, что зарождением хореографии человечество обязано Терпсихоре, которая являлась одной из девяти муз в окружении Аполлона. Изначально она танцевала на Олимпе для развлечения богов. Гесиод начинает свою поэму

---

«О природе богов» так: «Музам Геликона посвящаю я свою песнь. Велика и священна обитаемая ими гора. Вокруг фонтана и жертвенника всемогущего Сатурна дивно пляшут они, с босыми ногами... В порыве танцев трепещут их тела... в экстазе двигаются они, вознося к небу гармоничные звуки и своих голосов: они пели во славу Зевса и его божественной супруги» [1, с.68].

Довольно точное изображение танца дано Гомером в конце 18 главы, которая посвящена описанию щита Ахилла. Вулкан, божественный хромой, отчеканил на щите Ахилла танец, подобный тому, который когда-то был придуман Дедалом для прекрасной Ариадны. Танцевали молодые девицы и юноши, держась за руки. Девицы были покрыты легкими одеждами, с венками на голове, а юноши в блестящих туниках, с мечами на боку. Они танцевали кругом, то подобно колесу, то перепутывали фигуры и смешивались друг с другом. Танцующих окружал народ, среди которого находились два искусника, певшие и делавшие чудные прыжки» [1, с.69].

В Древней Греции танцы сопровождалась звуками песен и различного рода пристукиваниями. Практически каждая женщина-танцовщица обладала природной грацией и изяществом, которые подчеркивал костюм со свободными складками. Поэтому скульпторам и художникам нетрудно было подыскать себе модель для создания художественного произведения. Большое количество скульптур и ваз с изображением танцев являются тому подтверждением.

Древнегреческий ритор Атеней не раз отмечал, что древние статуи являются памятниками античного танца.

Развитие пластики эллинских танцев было тесно связано с традицией показываться обнаженным не только в школах, но и в публичных местах (по своей природе греческий танец всегда был подражательным). Искусство танца стало настолько популярным в Греции, что насчитывалось несколько школ, где преподавали изящные танцы. В Спарте существовал закон, согласно которому все дети с семилетнего возраста должны были заниматься физическими упражнениями и танцами.

Ученые ставили хореографию в один ряд с математикой, поэзией и философией. Сократ на склоне своих лет брал уроки танца у красавицы Аспазии. Величайший драматург Софокл не стеснялся танцевать в публичных местах. Эсхил использовал ритмы танцев для написания хоровых сцен. Эпаминонд был блестящим танцором. Платон возглавлял массовые молодежные хороводы. И в Фессалии особой популярностью пользовалось искусство танца. Совершенные ритмические движения юных тел запечатлены в греческой скульптуре и вазописи, образцы которых вдохновляют танцоров многих танцевальных школ и коллективов.

Греческие искусства носили на себе отпечаток религиозности. Многие из них были подчинены определенным культам. Таким образом появились священные танцы, которые исполнялись в честь богов. Греческих богов условно можно поделить на три поколения, и вместе с этим определить три основных культа. Первый - культ неба

---

и земли. Второй культ - культ Хроноса и его служителей, к которым относятся титаны, кабиры и циклопы. К третьей группе относятся Зевс и двенадцать главных богов Гомерова Олимпа. Первое поколение богов прославили оракулы и чудотворцы. Это был период пророчествующих дубов и говорящих голубей Дедала.

Главным героем второго поколения богов по праву считается Прометей, который был распространителем искусств. Данный период ознаменовался появлением разного рода знаний и школ с преподаванием искусств и танцев.

Третье поколение стало поколением жизнерадостных божеств. В этот период искусство окончательно освобождается от чрезмерного влияния жрецов. Культовые формы отличаются разнообразием, и с этим связано обилие их хореографических спутников.

Священные танцы исполнялись в храмах около жертвенного алтаря во время обряда связанного с религиозным служением божеству. Но бывали случаи, когда священнодействие переносилось в лес или в поле (культ второстепенных богов). Целью священных танцев является прославление определенного божества.

Для них характерны ритмичные телодвижения и жесты, демонстрирующие единство души и божества. Обрядовый энтузиазм лёг в основу оргиастических танцев. Танцовщиц, которые перед жертвенными алтарями исполняли священные танцы, называли иеродулами.

Их искусство сейчас можно увидеть только на сохранившихся античных барельефах. Гармоничные движения и позы иеродул практически невозможно повторить, они выдержаны в стиле данной эпохи. На барельефах мы видим иеродул, которые отдаваясь танцу всей душой и не увлекаясь его технической стороной, находятся в состоянии религиозного экстаза.

Священные танцы могли выражать всю гамму переживаний гречанки, свойственных обыденной жизни. Это позволяет предположить, что греческие танцы были олицетворением самой жизни. Именно в хореографии в полной мере находит отражение подлинное содержание античного танца, свойственное ему благородство и значимость.

«Танцую оргиастические танцы во славу Диониса или Афродиты, гречанка была одинаково красива и пластична, как и во время благородных танцев, во время священнодействия перед алтарями Афины и Артемиды. Разнообразие резкости и выразительности не мешали общей гармонии стиля. Везде сказывалась мятежная душа, ищущая исхода для своих разнообразных вожделений. И горе, и радость проявлялись в общении с богами. Даже в самых разнузданных хореографических упражнениях сатиров можно отыскать несомненные черты своеобразной грации, олицетворения которой добивались античные ваятели и художники» [1, с.70]. Исходя из этого можно

---

предположить, что античные танцы являются не простым набором движений, поз и прыжков, а своеобразной иллюстрацией жизни древних греков.

Громадное число праздников в Древней Греции (во времена Перикла их количество доходило до ста) привело к обилию танцевальных форм необыкновенной художественной красоты.

Современной науке известны только названия большинства этих праздников. Значительное место было отведено танцам в Элевсинских мистериях. Названные мистерии смягчали, по словам Цицерона, нравы греков. Они превратили эллинов в людей, которые познали гуманность и добродетель. Элевсинские мистерии оказали огромное культурное влияние на развитие античной цивилизации и многие годы являлись доходной статьёй для жрецов, совершавших обряд посвящения. Это, в свою очередь, привлекало множество людей для просмотра и собственно для постановки самого действия и чтобы их собиралось ещё больше, создавались различные шествия, например, «Бег с факелами» и «Корзины». «Бег с факелами» олицетворял символическое очищение огнем, а сцена «Корзины» была задумана на основе мифа о похищении Прозерпины. Пение, танцы, построение различных фигур, привлекающих внимание публики, давали мощный толчок для развития театрального искусства.

Религиозные мистерии, как хореографические композиции, поставленные на мифологической основе, постепенно трансформировались в хорошо срежиссированное театральное представление.

На развитие театрального искусства повлияли и мистерии Диониса. Следует отметить, что Дионис по сей день является одним из самых почитаемых богов греческого Пантеона, поскольку с его именем связано появление театра и первых театральных жанров – трагедии и комедии.

Легенда о Дионисе гласит: «Землевладелец Икарий прославился тем, что первым начал культивировать виноград. Увидев, что козел поедает плоды, Икарий приказал зарезать этого козла и отдал его на съедение своим рабам. Обрадованные рабы, украсив себя ветвями и листьями винограда, начали плясать вокруг козла. Эта пляска вошла в ежегодный обычай во время сбора винограда» [1, с.72].

Это действие происходило около храма Диониса и постепенно стало частью традиционного религиозного празднования. Каждый год торжества в честь бога Диониса сопровождалось пением, танцами и приношением в жертву заранее приготовленного козла. В это время народ распевал «гимны», которые потом получили название «трагедия» (буквально «песнь козла»).

С особенным размахом проходили Великие Дионисии, которые продолжались три дня и были самыми торжественными и шумными среди всех праздников. В Древний Рим культ Диониса пришел из Греции, а торжества в его честь носили название вакханалий.

Огромную роль в жизни Диониса играл сатир, который славился своими познаниями в танцевальном искусстве. Сатиры, по преданию, были братьями нимф. Танец для них был естественным состоянием. Они нередко приделывали себе хвостик, а на их головах в память о происхождении сохранились козлиные рога. На всех праздниках в честь Диониса, сатир в таком облике исполнял роль мистического весельчака-шута. Праздновали Дионисии всегда в торжественной обстановке. Из деревень и общин в город двигались веселые многочисленные процессии. Молодые люди открывали шествие и обязательно пели дифирамбы, сочиненные лучшими поэтами того времени - Пиндаром или же Еврипидом. Далее за колесницами с вином шли паны с козлиными рогами и ногами, потом - танцующие сатиры, менады, вакханки, нимфы. Вся эта процессия пела и танцевала, участники несли факелы и кубки с вином. Статуя самого Диониса находилась в центре процессии, за ней следовали фавны, менады, тиады и аматриады.

Танцами руководил Гермес, и даже целомудренная Афина принимала участие в праздновании. Со временем почти все боги Олимпа принимали участие в Дионисиях. Для танцевальной пластики этого культа присуща резкая форма, разнузданность движений, конвульсивные импульсы, головокружительное вращение и очень быстрый темп в музыке.

Несомненно, что именно в этой форме выражался ритуальный экстаз всех участников праздника. С.Н. Худеков подчеркивает: «Объяснение смысла вакханалий дала блестящая фантазия Еврипида в его пьесе «Вакханка», где действуют мифические и идеальные тиады, предающиеся безумным оргиям на вертепе Парнаса. Одухотворенные Дионисом, воодушевленные неудержимой силой, вакханки Еврипида безумно пляшут и скачут по горам и долинам, запрокинув головы, обвитые венками из змей. Превратившись в свирепых менад, они рвут на части встречных диких животных и все время пляшут... пляшут до полного истощения сил» [1, с.72].

Со временем вакханалии теряют свой символический смысл. Дионисии, постепенно утрачивая духовное наполнение превращаются в неприкрытый разврат. Они становятся обыкновенным праздником радости и веселья без всякой духовной и религиозной значимости.

Можно предположить, что прообразом священных танцев были народные песни-пляски. Постепенно с утверждением религиозных праздников и традиций народные песни-пляски становились частью ритуалов священных торжеств. Танцевальные композиции создавались в соответствии с характером божества и его символическим значением. Например, танцы во славу Афины были проникнуты изяществом и благородством, а танцы в честь Афродиты, богини любви отличались сладострастием. В Дионисиях преобладал оргиастический характер, мятежный дух греческой оркестрики. Несомненно, что в дальнейшем без образцов хореографии Древней Греции не могли бы сформироваться формы классического танца.

При этом на становление хореографического искусства большое влияние имела греческая мифология. Созданная богатейшей фантазией эллинов она явилась для всех искусств отправной точкой, своеобразным прообразом.

Благодаря мифологии художники, поэты, музыканты создают свои произведения, а для мыслителей она становится системой координат для построения философских систем.

Огромную роль мифология сыграла в развитии современной хореографии. Доказательством этому служит тот факт, что попытка подражания греческим танцам была осуществлена еще в конце XVII века госпожой Гамильтон, женой английского посланника в Неаполе. Она использовала в своем творчестве образы греческой хореографии, греческий костюм, по мотивам мифологических сюжетов были поставлены танцы, предлагаемые публике. Знаменитая Мария Тальони в XIX веке исполняла на сцене греческие танцы. Её успех был предопределен незаурядным талантом, а не новой трактовкой танцев. Возрождению античного танца также способствовали также спектакли под названием «Танцы века», которые исполнялись на всемирной выставке в Париже французскими танцовщицами Сандрины и Шеналь.

Их хореография была лишь попыткой воспроизведения древнегреческих танцев без серьезного проникновения в хореографический материал. В это время работали следующие танцовщицы: Визенталь, Режина Баде, Мод Алан и другие, которые не имели для развития хореографического искусства особенного значения. Танцовщиц, которые подражали греческим танцам, можно разделить на две категории. Одни брали за образец произведения вазовой живописи и ставили свои композиции в медленном темпе, другие выбирали культ Диониса и целиком посвящали себя оргиастическим пляскам.

Стилизацией неогреческих танцев занимались, например, Айседора Дункан, Вера Фокина, Замбелли, Напорковская, Клео де Мерод, сестры Визенталь. Наиболее успешной оказалась стилизация Луи Фуллер, которая исполняла танец «Серпантин», ставший для зрителей только лишь внешним проявлением античного искусства, так как чувственная и актерская сторона в нем отсутствовали.

В начале XX в. к мифологическому танцу в своем творчестве обращался русский балетмейстер Михаил Фокин. Его балеты «Вакханалия» и «Нарцисс» стали образцами стильности и настоящего проникновения в античную хореографию. Влияние греческого мифа на хореографию продолжается и в наши дни. Свидетельством этому может служить множество спектаклей, идущих на сценах всего мира, например, спектакль «Айседора» с М.М Плисецкой и балет «Икар» в постановке О. Виноградова.

---

---

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Худеков С.Н. Всеобщая история танца [Текст] / С.Н. Худеков.- М.: Эксмо, 2009. – 607с. ISBN 978-5-699-32891-8 тираж 4000 экз.
2. Щеглов Г.В. Мифологический словарь [Текст] / Г.В. Щеглов.- М.: Изд-во Астрель, 2006, - 368с. ISBN 5-17-035623-4 тираж 2000 экз.
3. Полищук В.И. Культурология. [Текст] /учеб. пособие для вузов / В.И. Полищук.- М.: Изд-во Гардарики. 1999, - 446с.
4. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность [Текст] / А.Ф. Лосев.- М.: Мысль, 1994. - 526с.
5. Лосев А.Ф. История античной эстетики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.losev-library.ru/index.php>. Загол. с экрана.
6. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/47>. Загол. с экрана.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2010

**УДК 378.016:78.01**

**О.А. Плахотнюк**

Київський факультет хореографії ПВНЗ «Міжнародний Слов'янський університет. Харків», Київ

*Рецензенти: канд. мистецтв., доцент Т.О. Швачко;*

*канд. мистецтв. Д.І. Шаріков*

## **ВИКОРИСТАННЯ АКРОБАТИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ**

*У статті обґрунтовано актуальність і доцільність застосування акробатики в сучасній хореографії. Автор аналізує акробатичні елементи, які використовуються в сучасній хореографії та впливають на створення хореографічних образів.*

*Ключові слова: сучасна хореографія, хореографічний образ, акробатика, гімнастика, імпровізація, брейк-денс.*

---

*В статье обоснована актуальность и целесообразность применения акробатики в современной хореографии. Автор анализирует акробатические элементы, которые используются в современной хореографии и влияют на создание хореографических образов.*

*Ключевые слова: современная хореография, хореографический образ, акробатика, гимнастика, импровизация, брейк-денс.*

*In the article actuality and expediency of the use of acrobat are reasonable in a modern choreography. The list of acrobatic elements which are used in a modern choreography is given. Creation of choreographic characters and their strengthening at perceived by a spectator due to the use in the choreographic vocabulary of acrobatic elements.*

*Keywords: modern choreography, choreographic character, acrobatics, gymnastics, improvisation, break - dance.*

Використання акробатичних елементів в хореографічному мистецтві зумовлено невинним технічним і художнім розвитком сучасного танцю. Процес створення танцювальних композицій потребує нових рішень у зв'язку з появою сучасних художніх образів, зростанням виконавської майстерності, психофізичною підготовкою танцівників нового покоління. В сучасній хореографії яскраво просліджується тенденція до ускладнення змагальної виразності сценічного втілення художніх образів. Рух хореографічного мистецтва у цьому напрямку вимагає наявності високої технічної майстерності танцівників, що. обумовлює пошук нових шляхів інтенсифікації репетиційно-підготовчого процесу.

Проблему використання акробатичних елементів у сучасній хореографії досліджували Ф.В. Лопухов, М.М. Фокін, Н.В. Шереметьєвська. М.М. Фокін, видатний хореограф-реформатор, наповнював кожна виставу неповторним змістом та створював узагальнений образ, використовуючи засіб стилістичної уніфікації при зверненні до фольклору і суміжних видів мистецтва. Класичний танець для М.Фокіна був відкритою системою, в якій співіснували характерний танець, вільна пластика та інші виразні засоби хореографії. Ставлення хореографа до акробатичних рухів у балеті було досить стриманим і обережним: «Все, що робить акробат, він робить для здивування своєю вправністю; він хоче розважити, встановити рекорд. Все це є метою акробатики і спорту, все це не повинно проявлятися в балеті. В балеті кожний рух повинен мати на меті досягнення виразності.» [6, с. 369].

Ф.В. Лопухов використовував в своїх хореографічних постановках оновлені засобами хореографічної лексики канони композиції та форми класичного танцю. Класичний танець він вважав основним знаряддям виразності, але активно залучав до нього елементи акробатики: «...нову форму (гібридизація класики з акробатикою) дійсно знайдено, вона отримала заслужену позитивну оцінку» [2,с.95].

---

Н.В. Шереметьєвська у своїй праці «Танець на естраді» [10] характеризує ряд ансамблів акробатичного балету та прослідковує еволюцію дуетно-акробатичного танцю. «Дуетно-акробатичний танець завжди приносить в естрадний концерт красоту пластики, сміливість і віртуозність прийомів, особливу емоційну насиченість атмосфери. Він виник на радянській естраді в середині 20-х років», - підкреслює дослідниця [10, с. 153].

В.М. Собінов досліджує специфіку спортивного танцю і в монографії «Танцююча» гімнастика» визначає умови створення колективу виконавців цього жанру, спираючись на досвід Московської студії. Він розробляє методику проведення та структуру уроку, передбачає найрізноманітніші вправи. До монографії включено описи спортивних танців та вправ, доречні у використанні лібрето та сценарії, малюнки та схеми танцювальних композицій. «Тепер у балетних артисти роблять такі складні акробатичні підтримки, що їм можуть позаздрити акробати», - зазначає В.М. Собінов [5, с.5].

Сучасна хореографія розширює амплітуду танцювальних рухів, ускладнює лексику спортивними акробатичними рухами, утворюючи новітній вид мистецтва, сформований під впливом соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних характеристик культури ХХ ст., що «виявили в танці імпровізаційність та індивідуальність, а також стабілізували його синтезовану структуру» [8, с.45].

Процес розвитку хореографічного мистецтва підживлюється наскрізним застосуванням вільної імпровізації, яка являє собою зв'язуючу ланку між набутим досвідом та стилем, що формується. Імпровізація (від лат. *improvisus* – раптовість; англ. *improvisation* – імпровізація) – вид і танцювальна система сучасної хореографії американського походження, що передбачає миттєве застосування будь-якої танцювальної техніки чи пластики (модерн-танцю, джаз-танцю, буто-танцю, хатха-йоги, акробатики тощо) [8, с.117].

Глибина внутрішнього змісту хореографа-постановника (переживань, творчого натхнення, інтуїції) є джерелом створення нового, ще невідомого художнього образу, а поступове його усвідомлення та формування зумовлюється вживанням нових танцювальних елементів у різних комбінаціях. Така взаємозалежність змісту та форми призводить до більш активного застосування складних акробатичних, гімнастичних рухів. Акробатика сьогодні стала невід'ємною частиною в технічній підготовці танцівника. За її допомогою виховується більш досконала рухова культура виконавця, посилюється виразність рухів, поліпшуються координаційні здібності, розвивається гнучкість.

У сучасному танці набувають розвитку всі фізичні дані виконавців, удосконалюється їх хореографічна і спортивно-фізична підготовка. Сьогодні танець став універсальним засобом імпровізації та пошуку нових рухів за допомогою введення технічно ускладнених елементів спортивної якості.

В.П. Коркин визначає акробатику як систему фізичних вправ, пов'язаних з виконанням обертів і балансування індивідуально, удвох і групами [1, с.6]. Акробатика (від грец. *ακροβάτικη* – ходжу на півпальцях, іду вверх) – жанр циркового і естрадного мистецтва, якому притаманна демонстрація номерів, в основі яких - досконале володіння тілом і високо розвинута мускулатура [19, с.28].

В сучасній хореографії використовуються такі акробатичні рухи, як flic-flac (фляк), salto (сальто), corp-strung (корпштрунг), revolution (переворот), колесо. Варто згадати різноманітні варіанти ластівок, акробатичних містків та інших положень і поз, щоб підтвердити важливе місце елементів акробатики і гімнастики в сучасній хореографії. Акробатичні рухи часто застосовуються в сучасному балеті як своєрідний виражальний засіб, що створює певні асоціації, надає динамізму та покращує візуальне сприйняття балету, шоу, концерту, мюзиклу.

Крім того, в сучасній хореографії використовуються танці на різноманітних спеціальних помостах, подіумах різного рівня, рух з предметом (тростинка, шарф), тобто різноманітні гімнастичні елементи. Гімнастика (від грец. *γυμναστική* – тренуюсь, вправляюсь) – цирковий жанр і вид спортивних змагань, який включає демонстрацію вправ на спеціальних снарядах, апаратах і з предметами [10, с.98].

Найбільш потужно акробатичні елементи як виразні основні засоби хореографічної лексики використовуються в танці «брейк». Брейк-денс (*break-dance*) або, як ще його називали на різних періодах розвитку, брейкінг, бі-боінг – це прогресивно альтернативний розвиток попередніх форм танцю. Брейк – (анг. *break* – «ломати», «розривати») – танець, в якому багато рухів дійсно здаються ламаними, незакінченими [4, с.17]. В техніці брейк-денсу найчастіше вживаються footwork (техніка підходів до руху), powermoves (техніка циркових рухів); helicopter (техніка імітації), pirouette (техніка обертання), nike (поза) та ін.[6, с.119]. Також брейк-денсу притаманні такі акробатичні рухи, як freezes (фрізів), обертіві рухи на спині, голові, танцювальні рухи в стійці на руках, виконання рухів з вагою тіла на руках та ін.

Акробатичні рухи та підтримки, складні за своєю будовою і технологією виконання, потребують чітких виконавських форм. У танцюриста це результат постійного тренінгу координування сили виконання елементів з темпом, умінням володіти тулубом. Використання акробатики і гімнастики тісно пов'язане з задумом постановника-балетмейстера при створенні і відпрацюванні хореографічних номерів зі спортивними елементами; їх застосування має бути художньо виправданою.

Для оволодіння навичками з гімнастики й акробатики виконавцям сучасного танцю треба обов'язково виконувати слідуючи завдання: загальний всебічний розвиток організму, формування правильної осанки, навчання специфічним руховим навикам, вивчення правил і техніки виконання елементів. Використання акробатики, гімнастики в сучасній хореографії ґрунтуються на законах руху людського тіла в просторі, законах музичного

ритму та драматургічної побудови хореографічного твору. Для досягнення позитивних результатів рух організовується в просторі і часі з чітким дотриманням індивідуальних фізичних можливостей виконавця.

Зв'язок між музикою, танцювальним рухом і хореографічним образом має не лише загальний характер. Розвиток образу, зіставлення контрастних і подібних музичних побудов, особливості ритмічного малюнку, динамічних відтінків, темпу - все це впливає на якість руху і допомагає повністю розкрити задум постановника. Художній образ складається в часі за допомогою засобів хореографічної виразності, кожний рух має свій характер, напрямок розгортання, малюнок побудови, послідовність (індивідуальна, групова). Використання акробатичних елементів значно підсилює сприйняття художнього образу, допомагає йому одержати своє яскраве хореографічне рішення.

Таким чином, у сучасній хореографії для вирішення більш складних завдань пластично-художнього задуму і створення яскравого хореографічного образу використовуються акробатичні, гімнастичні елементи. Завдяки цьому сучасна хореографія відтворює глибинні переживання балетмейстера-постановника, сприяє точності донесення його задумів до глядача.

Отже, у вирішенні питань створення сучасних танцювальних композицій можливим є поєднання традиційних хореографічних прийомів з елементами акробатики і гімнастики, які підсилюють створений хореографічний образ. Використання акробатичних елементів у сучасній хореографії підкреслює відповідність високому фаховому, виконавському рівню хореографа-постановника та виконавця-танцівника. Перспективним напрямком подальших досліджень лексики сучасної хореографії є доцільне використання акробатичних елементів, обумовлених яскравістю їх візуального сприйняття.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Коркин В.П. Акробатика: каноны терминологии. [Текст] / В.П. Коркин, В.Н. Аракчеев. – М.: Физкультура и спорт, 1989. – 44с.
2. Михайлов М.М. Жизнь в балете. [Текст] /М.М. Михайлов. – М.: Искусство, 1966. – 316с.
3. Плахотнюк О.А. Стили та напрямки сучасного хореографічного мистецтва [Текст] /О.А. Плахотнюк. – Львів: ЦТДЮГ, 2009. – 80с.
4. Собінов Б.М. "Танцююча" гімнастика [Текст] /Б.М. Собінов. – Київ: Мистецтво, 1975. – 184с.
5. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма [Текст] /М. Фокин. –М.: Искусство, 1962. – 670с.
6. Цирк. Маленькая энциклопедия [Текст] / Составители: А.Я. Шнелер, Р.Е. Славський; гл. ред. Ю.А. Дмитриев.– 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Советская энциклопедия, 1979. – 448с.

7. Шариков Д.І. Класифікація сучасної хореографії [Текст] / Д.І. Шариков – К.: Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168с.

8. Шереметьевская Н.В. Танец на эстраде. [Текст] / Н.В. Шереметьевская – М.: Искусство, 1985. – 416с.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2010

## УДК 78.03 (И)

### С.В. Рабченко

Київський факультет хореографії ПВНЗ «Міжнародний Слов'янський університет. Харків», Київ

*Рецензенти: народний артист України, професор С. Бондур;*

*канд. мистецтв., доц. Т. Швачко*

## ЮРІЙ ГРИГОРОВИЧ ТА ЙОГО «ЛЕГЕНДА ПРО КОХАННЯ»

*У статті розглядаються активні моменти балетного спектаклю «Легенда про кохання» Ю. Григоровича. Автор висвітлює його характерні хореографічні особливості: мінімалізм в декораціях, збагачення класичної хореографії танцями сходу, а також акробатичними підтримками.*

*Ключові слова: адажіо, балет, балетмейстер, варіація, дует, кохання, спектакль, театр, танець, хореографія.*

*В статье рассматриваются основные моменты балетного спектакля «Легенда о любви» Ю. Григоровича. Автор освещает его характерные хореографические особенности: минимализм в декорациях, обогащение классической хореографии танцами востока, а также акробатическими подержками.*

*Ключевые слова: адажио, балет, балетмейстер, вариация, дуэт, любовь, спектакль, театр, танец, хореография.*

*In the article the basic moments of ballet theatrical are examined «Legend about love» of Yu.Grigorovicha. An author lights up his characteristic choreographic features: a minimalism is in sceneries, enriching of classic choreography dances of east, and also by acrobatic supports.*

*Key words: adagio, ballet, ballet-master, variation, duet, love, perfomance, artistic school, dance, choreography.*

---

Балет “Легенда про кохання” в постановці Ю. Григоровича належить до найбільш видатних спектаклів сучасного хореографічного мистецтва. Затверджуючи принципи образного відображення дійсності, симфонічної драматургії балетного спектаклю, заснованої на контрастному поєднанні і розвитку пластичних лейтмотивів, Ю. Григорович продемонстрував невичерпні можливості танцю, знайшов нові ресурси виразності. Невипадково Назим Хікмет, сценарист балету, вважав, що саме ця хореографічна інтерпретація є найкращою в порівнянні з всіма іншими театральними і кінематографічними версіями. Найкращою, з точки зору проникнення в суть вигаданої письменником філософської притчі є її образність та поетичний устрій, які знайшли своє вираження в танці необмеженим переказом сюжету[2, с.69].

Вперше Ю. Григорович поставив цей балет в Ленінграді в 1961 році в театрі імені С.М. Кірова. Через чотири роки він показав прем'єру свого спектаклю вже в Москві на сцені Великого театру. З того часу “Легенда про кохання” займає важливе місце в його репертуарі, представляючи найбільш прогресивні тенденції в розвитку сучасного радянського балету. Московська постановка балету відрізняється від ленінградської. Хореограф уточнив ряд суттєвих моментів драматургічного, композиційного характеру, і внаслідок, вже в процесі сценічного життя спектаклю, неодноразово звертався до нього, коректуючи окремі епізоди та знаходячи нові деталі, які допомагали заглибитись в трагічний зміст постановки.

В основу драми Н. Хікмета, покладена відома на Сході ще середньовіччя легенда, яка розповідає про кохання простого юнака Ферхада до принцеси Ширін. Засновується ця легенда на реальних подіях, але древні поети досить індивідуально розповідали її. Н. Хікмет теж по-своєму інтерпретував цей сюжет, ввів в нього казковий фантастичний елемент, який дозволив загострити характерну колізію, відшукати в ній додаткові психологічні ходи в рамках надзвичайно напруженого драматичного конфлікту. Письменник створював фантастичну філософську притчу, розглянувши саме поняття кохання – в різних його проявах, а звідси різноманітні її характерні цінності [4,с.35].

Балет у Ю. Григоровича починається з того, що заради рятування життя своєї улюбленої молодшої сестри цариця Мехмене Бану жертвує красою. Цю умову ставить перед нею таємний Незнайомець, який лікує хвору Ширін і залишивши Мехмене Бану її вроду. Фантастичний характер цієї події підкреслює ідею самопожертви заради коханої людини. На початку спектаклю Мехмене Бану виступає перед нами як позитивний герой, наділений глибокими переживаннями, здатний до самопожертви. І хоча надалі її образ збагатиться новими рисами, розкриються додаткові грані, основа вдачі Мехмене Бану залишиться незмінною. Цариця відразу завойовує симпатію глядачів тому, що перш за все, вона - людина яка глибоко страждає від відчаю та безсилля допомогти коханій людині. Самопожертва заради кохання – вихідна тема балету. Але вибір Мехмене Бану надалі стає тяжким

---

випробуванням для неї. Цариця та врятована нею Ширін закохуються в юного художника Ферхада, і виникає суперництво в коханні.

Образ Мехмене Бану стає більш суперечливим й ускладнюється. Любов до сестри і кохання до прекрасного юнака є для неї великим випробуванням. Страждання Мехмене Бану збільшуються, посилюючи трагізм того, що сталося. Складність цієї ситуації полягає в тому, що причиною її страждань є самопожертва та шляхетність. Якби вона не віддала своєї краси ради спасіння Ширін, то могла сподіватися на взаємне кохання Ферхада. А сестра, заради якої вона принесла себе в жертву, тепер відбирає у неї кохання, стає джерелом нового нещастя, причиною не тільки зовнішньої потворності, але і пустоти внутрішнього світу [6, с.135].

Благородна та горда Мехмене Бану нездатна бажати зла ні Ферхаду, ні Ширін – вони дорогі для неї люди. Але вона не може перебороти своє безвідне кохання до Ферхада. Сумніви мучать її – вона страждає. Ферхад та Ширін кохають один одного. Їх кохання – юне та егоїстичне. Разом вони не помічають людей і не враховують почуття інших, тому вирішують втікти. Далі події розгортаються таким чином: втеча Ферхада та Ширін виявляється невдалою, бо по наказу Мехмене Бану військо ловить їх. Розлючена царівна ставить Ферхаду умову, виконав яку він зможе отримати кохання та руку Ширін, - прорубати гору, перегороджуючу доступ води до міста, де люди страждають від пекельні спеки. Ферхад приймає цю умову заради Ширін. Обидві жінки зберігають своє почуття до нього, а Ферхад і надалі мріє про Ширін. Згодом жадання допомогти народові, який позбавлений води, настільки заповонило думки Ферхада, що він відмовляється від мрії бути разом з Ширін, жертвуючи своїм коханням заради людей. Це все тоді, коли Мехмен Бану готова пробачити і з'єднати юних героїв [3, с.93].

Морально-психологічне наповнення цих сюжетних ситуацій дуже велике. Першим виникає питання: чому Мехмене Бану, віддавши свою красу заради сестри, не жертвує також і своїм коханням? Що це – непослідовність закоханої жінки, прояв деспотизму або тут криється щось інше? При всій багатозначності хореографічних образів, допустимих через відсутність слова, відповідь на це питання в контексті всієї вистави дана достатньо чітко. Посилаючи Ферхада прорубати гору, Мехмене Бану сподівається, що виконуючи цю справу Ферхад забуде Ширін і вони розлюблять один одного. А можливо, цариця бажає перевірити почуття закоханих? В усякому разі, Мехмене Бану не може одразу принести своє кохання в жертву, так як для неї це кохання важливіше за життя. Але й кохання Ферхада та Ширін виявилось зовсім не легковажною примхою, а великим почуттям. Ферхад поклав на свої плечі важкий тягар, який ніс впевнено до кінця. Він не забував Ширін, а вона продовжувала його кохати і сумувати без нього. Цариця зрозуміла, що Ферхад ніколи не буде належати їй. Переживання немов обвуглили душу Мехмене Бану, вона наче застигла та омертвіла. І тоді цариця, почувши моління сестри, вирішила відректися від свого кохання, повернути Ферхада і назавжди з'єднати його з Ширін. Таким чином, благородною та жертвовною Мехмене

---

Бану залишається до кінця. Але тут відбувається непередбачене: Ферхад відмовляється від Ширін заради справи, яку він повинен виконати. З одного боку, це - благородний вчинок, але з іншого, він втратив любов виконуючи обіцянку, яку дав Мехмен Бану [2, с.77].

Образ Ферхада – центральний в п'єсі Н. Хікмета. На відміну від Мехмене Бану, герой знаходить своє щастя в служінні народу, презирливо ставиться до міщанського благополуччя та спокою і до кінця йде шляхом кохання. Філософська поетичність п'єси і визначила танцювальне рішення Юрія Григоровича. Хореограф спектаклю не використав декорацій. Балет таке відрізняється суворою красою стилю та простотою костюмів. Танцювальна мова спектаклю – мова класичної хореографії, збагачена специфічними фольклорними рухами та інноваційною східною пластикою. В цьому балеті точно переданий дух старовинної персидської мініатюри, основні лінії її стилю. Декорацією вистави є трьохвимірний ширма – книга, в середині якої змінюється зображення, визначаючи кожне місце події. Єдина декорація на протязі усього балету дозволяє хореографу будувати безперервне танцювальне дійство. Фінал спектаклю, Ю. Григорович показує за допомогою статичних композицій, стилізованих під старовинні книжкові гравюри. Хореограф наче перевертає разом з нами сторінки старовинного рукопису, оживляючи його персонажів. Він виносить їх вчинки на суд глядачів, а потім повертає героїв у світ легенди [8, с.78-79].

В цьому балеті Ю. Григорович використав практично всі суттєві структурні форми класичного балету – адажіо, варіації, ансамблі. Наприклад, три дуети Ферхада та Ширін – дует зустрічі, кохання та спогаду. Кожний з них несе конкретний психологічний підтекст, виражений засобами танцю, без пантоміми. В другому та третьому дуетах фактично зберігаються риси великої форми класичного адажіо, але удосконаленого акробатичними підтримками. В цій формі танцю хореограф образно відтворює психологічні переживання героїв. Адажіо Ферхада та Ширін начебто нагадує танець балетного театру 30-40-х років. Однак на відміну від дуету балетного театру, в якому драматична гра була доповнена елементами танцю, адажіо в постановці Ю. Григоровича – розгорнута хореографічна композиція, яка розкриває психологічний та поетичний зміст образів. Перша зустріч Ферхада та Ширін, їх освідчення – це дует без підтримок, що складається з двох, злито воедино контрастних пластичних мелодій, малюючи метафоричний образ першого засліплюючого почуття. Вже в наступному адажіо герої, об'єднавшись один з одним, знайдуть себе в танці, повному гармонії де рухи і почуття нерозірвані. Шлях до такої форми психологічного дуету, зберігаючого в собі всі лінії класичного адажіо, був намічений ще в першому балеті хореографа “Кам’яна квітка” [5, с.219].

---

Головний герой відрікається від свого кохання – чарівної як зірка Ширін, замкнутої у світі свого егоїстичного щастя, але жертва його визнається простими людьми. До цього він іде не заради особистої слави, а заради народу [2, с.81].

Образ Ферхада мав для Ю. Григоровича велике значення. Саме тому головна ідея цього балету – служіння народові. “Легенда про кохання” започаткувала новий етап розвитку творчості Юрія Григоровича - етап формування особистої художньої поетики, та стилю, оригінального підходу до вирішення балетного спектаклю. Хореограф створює зовсім нову форму танцю – психологічний монолог з яскраво вираженим драматургічним змістом, що розкривається пластичними засобами.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Балет [Текст]: енциклопедія / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623с. с ил.
2. Балетмейстер Юрий Григорович [Текст]: статьи, исследования, размышления / сост. Ю.А. Смирнов. – Владимир: Фолиант, 2005. – 400с.
3. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии [Текст] / В.В. Ванслов - М.: Искусство, 1968. – 223с.
4. Ванслов В.В. Хореограф Юрий Григорович [Текст] / В.В. Ванслов– М.: Театралис, 2009. – 232с., ил.
5. Гаевский В.М. Дивертисмент [Текст] / В.М. Гаевский – М.: Искусство, 1981. – 383с., ил.
6. Чистяков В.В. Ленинградский балет сегодня [Текст] Выпуск 1. – Л.: Искусство, 1967. – 288с.
7. Ступников И.В. Музыка и хореография современного балета [Текст] Вып. 5. – Л.: Музыка, 1987. – 248с.
8. Рославлева Н. П. Марис Лиэпа [Текст] / Н.П.Рославлева. – М.: Искусство, 1978. – 187с.
9. Советские балеты. Краткое содержание [Текст] / составитель А. М. Гольцман; общая ред. А.В. Аксюка. – М.: Сов. композитор, 1984 –320с.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2010

УДК 7 ”7124”

**Л.М. Савчин канд. істор. наук, проф. кафедри хореографії**

Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне

*Рецензенти: канд. мистецтв., доц. Т.О. Швачко;*

*канд. пед. наук, доц. О.Г. Кравчук*

## МИСТЕЦТВО ЯК ПРОВІДНИЙ ЧИННИК ВПЛИВУ НА ДУХОВНІ ПОТРЕБИ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

*Автор аналізує спектр духовних потреб сучасної молоді, які розглядаються в умовах трансформаційного періоду.*

*Акцентовано увагу на мистецтві як провідному чинникові впливу на духовний простір молоді. Адже мета мистецтва – удосконалення життєтворчості людини.*

*Ключові слова: Мистецтво, духовність, молодь.*

*Автор анализирует спектр духовных потребностей современной молодежи, которые рассматриваются в условиях трансформационного периода. Акцентировано внимание на искусстве как ведущем факторе влияния на духовное пространство молодежи. Ведь цель искусства - усовершенствование житнетворчества человека.*

*Ключевые слова: Искусство, духовность, молодежь.*

*The author analyses the spectrum of the spiritual needs of modern youth, which are being examined under the circumstances of transformation period. Attention is focused on art as a leading factor of influence on the spiritual life of youth. And it's quite clear, because the aim of art is the improvement of person's creative work.*

*Key word: Art, spirituality, youth.*

Провідною рисою динамічного розвитку міжнародного співтовариства ХХІ ст. є посиленна увага до потреб сучасної молоді. Про це засвідчують різноманітні дослідження щодо означеної проблематики, як виключно важливої складової частини наукового всеобширу. Численні, штучно створені перешкоди на шляху формування духовних потреб призвели до глобальних злети та, відповідно, кризи у свідомості сучасної молоді. Оскільки визначальною ознакою здорового суспільства, основою його життєспроможності є стійкий соціальний стан, тому

---

вирішення проблем молоді на рівні духовно-екологічного простору обумовлюється загальнопланетарними наслідками. Отож, духовні потреби молоді, враховуючи вимоги часу, адаптуються з певними труднощами до умов трансформаційного періоду. А застосування небезпечних технологій та речовин, рівень стресогенності в інформаційному просторі спричиняє духовну руйнацію.

Позаяк оновлення системи економіки пов'язане з переоцінкою ряду надважливих цінностей у суспільстві, а саме духовності. З огляду на це дедалі очевиднішим стає значення провідного чинника у вирішенні духовних потреб сучасної молоді. Деякі аспекти проблем можна успішно вирішити, розглянувши мистецтво як:

- модель виховання та навчання у мегакультурному просторі;
- креативно-стимулюючу силу спрямованості;
- модератор життєвого і творчого самовизначення;
- чинник формування художньо-естетичних і творчих потреб.

Мистецтво є важливою компонентою культурного простору, провідною домінантою у формуванні духовних потреб, стрижнем пам'яті людства його духовної культури. Формування економічної, політичної та духовної еліти нації належить у майбутньому молоді (за чисельністю вона є значною групою нового покоління), тому саме їй визначена провідна соціальна роль здійснити зв'язок поколінь різних народів та культур. Процес соціального функціонування характеризують чисельність продукування мистецтва; контекст індивідуального сприйняття; корелюючі ідеали, ідеї, інтереси, потреби; особливості комунікації як специфічні виражальні форми. Надважливо наголосити, що саме мистецтво відображає життя в усій його цілісності та загальнолюдській значущості. Детально розглядаючи феномен мистецтва, слід акцентувати увагу на *аксіомі* (авт.), що метою мистецтва є удосконалення людини та суспільства, у просторі якого вона діє та життєтворить. Мистецтво – це специфічна форма суспільної свідомості.

Його специфіка зумовлена особливим засобом мислення – "мислення в образах". Мистецтво, випромінюючи потребу людини в образно-символічному віддзеркаленні власного життя, через емоції формує іншу реальність – усесвіт життєвих переживань людини, що зафіксовані у формі художнього образу. Образно-символічне осмислення дійсності, самопізнання і самовираження в ній акумулює одну з ключових потреб людської душі – духовність, що виступає специфічним видом практично-духовного опанування світу. Формуючи простір духовних переживань людини, мистецтво уможливорює реалізацію власних резервів: активізує духовність, емоції, інтелект, процес залучення до загальнолюдських ідеалів, інтересів, прагнень, окреслення перспективи та віднайдення вектору розвитку шляхетних форм життєтворчості.

---

У даному контексті слід зазначити, що завдяки музиці, театру, танцю, живопису, екранному мистецтву, людина має здатність до самовираження засобами рухів, мовлення, малювання, що дає можливість побачити людину багатогранну, цілісну, оскільки у творчому процесі беруть участь ледве не усі відчуття людини.

Мистецтво має численні і власні можливості: розвиток інтелектуальної та емоційної сфер особистості, перспективи щодо самореалізації та самоактуалізації, виховання і формування творчої особистості.

Активний розвиток емоційної та інтелектуальної сфер особистості сприяє формуванню ціннісних орієнтацій, які активізують суспільну та громадську діяльність, виконання певних соціальних ролей. Тобто, мистецтво, формуючи внутрішній світ людини, водночас впливає на її поведінку.

Ще в Древній Греції вважали, що мистецтво, створюючи духовний світ людини, виховує й перевиховує її, формує її характер та психологічний настрій - "етос". Тому система виховання молоді будувалась на основі гімнастики, хорового співу, інструментальної музики, поезії та хореографії.

Отже, предметом мистецтва є духовний світ людини, який митець інтерпретує, реалізує художній зміст і використовує художні образи й форми, стильові композиції.

Мистецтво комбіноване у власній сутності, тому його провідним вектором є формування у молоді духовних основ, орієнтири яких спрямовані на досягнення національної єдності, естетичне і моральне виховання, гармонію міжособистісних відносин. Це означає, що мистецтво нині – художньо-естетичний феномен і активний засіб освіти та виховання.

Сьогодні суспільство перебуває у стані духовної кризи, яка зумовлена рядом причин, по-перше, відчуженням людини від сім'ї, свого роду, довкілля, історії, мистецтва і традицій, по-друге кризою мислення, яка сформувалася на ґрунті втрати почуття співпричетності з іншими людьми, поколіннями, епохами, культурами. Базисні перетворення в суспільстві викликали зміну механізмів формування духовної основи людини – роль молоді в цьому процесі змінилася. Односторонні економічні реформи йдуть врозріз з життєвими інтересами молоді, руйнують інноваційний потенціал, що забезпечує прогрес. Проблема полягає в тому, що молодь випадаючи з відтворювального процесу, не здатна нині зайняти гідне місце в суспільстві, оскільки позбавлена можливостей на рівних конкурувати з забезпеченими верствами населення, а завтра вже молоді люди будуть ставитися до маргінального прошарку населення. Чим раніше у соціумі дозріє усвідомлення та розуміння особливості щодо рольових ознак життєтворчості молоді в механізмі відтворення соціальної структури, тим ефективніше буде шлях подолання проблем й виходу із кризи. На сей час молодь позбавлена надійних ціннісних орієнтирів – руйнація традиційних форм існування, з одного боку, підвищила особисту відповідальність молоді за власне майбутнє, поставивши її на шлях вибору, з іншого - виявила неготовність більшості до нових стосунків у соціумі. Вибір

---

життєвого шляху усе частіше залежить не від здібностей і інтересів, а від обставин. Тому саме мистецтво, яке формує культурний та соціальний досвід молоді, й є провідним чинником механізму у процесі надбудови духовних пріоритетів і економічних важелів.

Як підкреслюють видатні античні мислителі Сократ, Платон, Аристотель, саме завдяки творчості людина розвивається. Переконання філософів щодо проблем творчого розвитку людини, який безпосередньо пов'язан із мистецтвом, проділили мислителі середньовіччя. Вони визнавали мистецтво як потужний спосіб розкриття творчих можливостей і таланту.

З плином часу, як стверджував І. Кант, потреби та інтереси людини є найпершими стимулами її діяльності. «Потреби та інтереси, - як зазначають вітчизняні автори, - слугують засобом переходу від об'єктивного до суб'єктивного. Саме завдяки потребам й інтересам утворюється специфічний суб'єкт діяльності зі своїми устремліннями, цілями, особливостями» [2, с.130].

Так, для Г. Сковороди, мистецтво було не лише засобом пізнання, а й способом діяльності – ніщо не дає такої внутрішньої свободи, як мистецтво.

Сучасні філософи висвітлюють проблеми духовних потреб на тлі ціннісних орієнтацій сьогодення. Аналізуючи філософські трактати та наукові праці, можна виокремити ряд характерних рис та специфічних особливостей духовних потреб.

Зокрема, духовність має виняткову значущість, утамовує естетичну та художню потребу людини. З огляду на це, вчені доводять, що кожна людина формує власний духовний простір, чільне місце в якому займають абсолютні цінності (буття, суть життя, істина) та цінності в розумінні мети, що впливають на соціалізацію особистості, її спілкування, навчання, роботу, творчість. Саме мистецька творчість була об'єктом зацікавленості науковців різноманітних спрямувань.

У роботі «Загальний смисл мистецтва», В. Соловйов підкреслює, що мистецтво «своїм фінальним завданням повинно втілювати абсолютний ідеал не лише в уяві, але й насправді – повинно одухотворити, перетворити наше дійсне життя».

Означену проблему у своїх працях аналізують І. Зязюн, Г. Шевченко, Б. Юсов, С. Сисоєва, О. Рудницька та ін.

Не викликає сумніву ствердження І. Зязюна про те, що «талант-невичерпне джерело багатства народу». Він розглядає феномен розвитку гармонійної, творчої особистості, адже для творчого розвитку необхідне поєднання професіоналізму, культури, інтелігентності, соціальної зрілості, творчого начала [4].

Причини, що обумовлюють поведінку людини (на рівні потреб) з точки зору необхідних умов (на рівні інтересів) і уявлень про призначення людини, є стимулом для самоствердження. Мистецтво впливає на

---

особистість, структуру самосвідомості, особистісні потреби. Саме тому особистість здатна об'єднати навколо себе інших людей й бути виразником певних соціальних інтересів та соціальних потреб.

Н.З. Чавчавадзе звертаючись до означеної проблеми, підкреслював, що діяльність людини умотивована її потребами, при відсутності яких людина перестає діяти. Адже саме діяльність цілком та повністю викликана потребами [6, с.29-30].

Проте автор акцентував увагу на потребах, які, підкоряючи людину, панують над нею. Допоки особистість знаходиться під їх владою, вона є заручником, цебто перебуває в полоні низьких цінностей, яких необхідно позбавитись, щоб стати вільною. Лише та людина здатна до спільних формоутворень і здатна стати виразником соціальних інтересів, суспільних потреб, яка діє у відповідності до високих духовних ідеалів.

Як зазначає В. Гриценко, замислюючись над сенсом свого життя, кожний із нас не проходить осторонь загальнолюдських цінностей. Їх пошук та реалізація тривають упродовж всього життя. Духовні устремління, ідеали, принципи та норми моралі людини в процесі мистецької діяльності набувають динамічного розвитку: потреби продукуються в інтереси, перетворюючись в цінності.

Визначальною ознакою сталого розвитку суспільства й основою життєспроможності держави є міцне позитивне соціальне самопочуття людини. Оскільки проблеми соціального благополуччя значною мірою обумовлюються загальнопланетарними наслідками, тому необхідно особливо підкреслити, що руйнування духовно-екологічного балансу планети, застосування небезпечних технологій та речовин, рівень стресогенності в інформаційному просторі призводить нині до духовної руйнації. Отже, процес визначення пріоритетних цінностей особистості в суспільстві здійснюється з певними труднощами і ставить вимоги до умов трансформаційного періоду. Адже оновлена система економіки міцно пов'язана з переоцінкою традиційних цінностей в суспільстві.

Потреби розвиваються відповідно до розвитку культури, що апіорі означає ствердження духовності. Світ – це суцільний людський театр, де ми почасти і глядачі й актори (актор – володіє світом, глядач – всотує світ крізь власне усвідомлення). На думку І. Канта, з розвитком цивілізації людність є дієвою особою світової драми. З плином часу В. Шекспір стверджував, що весь світ – театр, а ми в нім - актори. Творчість як дія, а мистецтво як простір, культивують суспільну єдність.

Духовні потреби молоді формуються під впливом змін у свідомості та модернізації самого суспільства і мають специфічні особливості, які зумовлені полі функціональністю мистецтва.

Так, предметом мистецтва є людина і дійсність, які зображуються митцем за допомогою системи художніх образів з використанням змісту, форми, стилю, методу та основних можливостей мистецтва, які інтерпретуються в його пізнавальній, виховній, комунікативній, естетичній, прогнозуючій та інших функціях.

---

Світ початку XXI ст. перетворюється на константу історичного процесу. На цей час динамічний спосіб життя та бурхливі зміни у технологічній сфері властиві всьому суспільству, у ньому формується уявлення про мистецтво, як рушійну силу соціального прогресу. Свого часу на це звернув увагу П. Бурдьє (“теорія культурного капіталу”), засвідчивши, що в суспільстві з високим рівнем технологічного розвитку цінності, які традиційно відносять до культурних (духовність), прирівнюються за своїми функціями до функцій капіталу. Замислюючись над сенсом свого життя, кожний із нас не проходить осторонь духовних цінностей, їх пошук та реалізація тривають упродовж всього життя (В. Гриценко).

Їх наявність пов’язана з тим, що індивід оцінює предмет, не установлюючи взаємну залежність між ним і своїми потребами та інтересами, а лише розглядаючи крізь призму існуючих і поширених у даному суспільстві уявлень про моральне, справедливе, прекрасне, які й становлять ціннісні критерії.

В архітектоніці культури мистецтво пронизує усі напрямки життєдіяльності людини – від матеріальної сфери й нескладних людських потреб до вирішальних виявів людської творчості. Саме мистецтво як потужний чинник впливу на сфери суспільної та індивідуальної життєтворчості та діяльності спроможне енергетично розвивати людину.

Л. Виготський відзначав, що мистецтво вбирає в коло соціального життя найінтимніші і найособистіші складники нашої істоти. Мистецтво впливає на розум, волю, почуття непомітно і незримо.

О. Рудницька доводить, що мистецтво як особливий вид людської діяльності пронизує усі види світогляду. Авторка акцентує увагу на тому, що світоглядність становить найважливішу функцію мистецтва, його домінанту, з якої випливають усі інші функції: виховна, соціально-організаційна, комунікативна, аксіологічна [5].

«Мистецтво, – наголошує Ю.М. Лотман, – відтворює принципово новий рівень дійсності, який відрізняється від неї певним збільшенням свободи. Свобода привноситься у ті сфери, які в реальності її не мають. Безальтернативне стає альтернативним... Воно уможливує не тільки заборонене, але і неможливе. Тому по відношенню до реальності мистецтво виступає як сфера свободи у площині життєтворчості» [3, с.129].

Проблеми життєтворчості в Україні потребують уваги та пильної опіки держави. Мистецтво здатне залучити громадськість до культурної діяльності, творчості, покликане оживити економіку та політику, сформувати моральні передумови для суспільного поступу.

Тому духовність в процесі модернізації суспільства набрала потужної сили. В умовах формування демократичної держави, здійснення економічних і соціальних реформ духовність - це провідний чинник, від якого залежить виконання інтелектуальним прошарком суспільства генеральної місії у державотворчому процесі.

---

Бурхливий потік прогресу, динаміка вимог до молоді зробили її життя надто стрімким, і тому вона не спроможна усе досягнути. Порушивши безпосередні зв'язки з реальністю, сучасна молодь в основному всотує світ на базі минулих уявлень і знань. Це зумовлює кардинальну різницю між тим, що відбувається в доквіллі відносно людини, і тим, що зафіксувалося в її пам'яті і чим вона керується як власним духовним надбанням.

Сучасна молодь із раннього дитинства, завдяки засобам масових комунікацій, "петляє" в раціоналізованому "суржику", який містить павутину гіпертрофованої інформації - всотуючи відомості. Молоді люди дещо чують, щось знають, що-небудь уявляють, проте не здатні самостійно мислити, а відповідно, і послуговуватися своїми знаннями.

Отже, аналіз духовної значущості для особистості уможливорює виокремити низку найбільш суттєвих цінностей. Якщо на світанку людства духовні цінності - це істина, добро і краса, то з плином часу, утверджуючись в якості вагомих результатів людської свідомості та діяльності, вони стали критерієм оцінки людини. Адже критерій є ознакою, на основі якої виводиться оцінка, визначення чи класифікація будь-чого. Тобто показники фіксують стан чи рівень розвитку досліджуваної реальності й дозволяють аналізувати видозміни за ступенем відображення інваріантного змісту [1].

Сучасна молодь значно ерудованіша і освіченіша, ніж однолітки минулого, проте інколи вона не оригінальна в думках, переконаннях та діях. Різноманітна інформація не сприяє виникненню інтересу до світу. Молодь втратила здатність до захоплення прекрасним, втіхи від доквілля, без чого не можливо духовне збагачення і творче натхнення. XX ст. анабіозувало душу людини. Молоді люди XXI ст. не здатні до хвилювань, кипучих пристрастей, гуманних почуттів, які сприяють милосердю, співчутті, братству, любові і дружбі.

Регламент комунікацій зводиться до динамічного використання технічних пристроїв – зростає рівень опосередкованого спілкування за допомогою смартфонів, телефонів, ноутбуків, блютузів та ІТ-технологій. Особисті контакти стають зайвими, тому численна кількість людей розділяє своє дозвілля з монітором комп'ютера, пейджером, телевізором, у кращому випадку, з кішкою чи собакою. А суспільні інститути інструктивно зводять спілкування до функціонально-рольових та формально-ділових зв'язків. Тому зацікавлення лише до подій світового рівня (катастрофи, війни, олімпіади, мода, футбол) окреслює існування сучасної молоді в малозмістовному вакуумі, її не цікавлять проблеми близького оточення. Індивідуалізм, індиферентність, бездуховність, які свого часу М. Гоголь називав «страшними ідеалами жорстокості», стали нормою сучасності. Дошкульний практицизм ніколи не замінить високих людських почуттів – милосердя, співчуття, шляхетності, патріотизму. Духовне здичавіння призводить до занепаду моралі і загрожує особистості.

Кожна життєва ситуація допомагає відкрити нові можливості, невипробувані ресурси. Молодь шукає нові життєві смисли, відмовляючись від нереальних на сьогодні, дещо аморфних планів, і водночас будує нові програми.

Духовність є першочерговою потребою сучасної молоді, гуманістичним орієнтиром практичного освоєння світу на основі самореалізації, творчого розвитку особи, яка втілює найвищі досягнення свого розуму, почуття, волі, і, зрештою, спосіб задоволення найвищих людських потреб.

Визначальним показником стабільності суспільства є рівень потреб у контексті ціннісних орієнтацій його громадян. Ключовим поняттям ціннісної ієрархії є найвища цінність - людське життя. Мистецтво має унікальні можливості не тільки в розкритті духовності людини, всього багатства її почуттів та осмислення радощів і страждань, а й у закріпленні досвіду всебічної життєдіяльності особистості як суб'єкта суспільно-історичної практики і культури. Саме спрямованість мистецтва сприяє формуванню духовних потреб сучасної молоді.

Отже, світ на початку ХХІ ст. існує як сегмент історико-культурного процесу, тому мистецтво в усіх його проявах стає загальнонаціональним пріоритетом, що впливає на духовні потреби сучасної молоді. Лише через освоєння мистецтва людина усвідомлює світ інших людей, переймається їхнім життям, включає у свій духовний світ досвід людства. Співіснуючи у щільній взаємодії з результатами освоєння мистецтва, людина здатна реалізувати свої духовні потреби, стає духовно багатою, здатною глибоко, сильно й тонко відчувати дійсність.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Деркач А.А. Акмеологическая культура личности: содержание, закономерности, механизмы развития [Текст] / А.А. Деркач, С.В. Селезнева. – М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2006.- 496с.
2. Келле В.Ж. Теория и история [Текст] / В.Ж. Келле, М.Я. Ковальзон. - М., 1981. - 200с.
3. Лотман Ю.М. Феномен искусства [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: Семиосфера, 2000. - 250с.
4. Педагогічна майстерність [Текст]: Підручник / І. Зязюн, Л. Крамушенко, І. Кривонос та ін.; за ред. акад. І.А. Зязюна.- К.: Вища школа, 1997.-349с.
5. Рудницька О.П. Педагогіка загальна та мистецька [Текст] / О.П. Рудницька. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. -358с.
6. Чавчавадзе Н.З. Культура и ценности [Текст] / Н.З. Чавчавадзе. - Тбилиси, 1984.-230с.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2010

**УДК 792.5**

**А.В. Шило, д-р искусств., проф.**

Национальный университет «Юридическая академия Украины им. Ярослава Мудрого», Харьков

## **СТИЛЬ И МЕТОД В ТЕОРИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ КОНСТРУКТИВИЗМА**

*В статье рассматривается специфика постановки и решения проблем стиля и метода в теории и художественной практике конструктивизма в 1920-е гг.*

*Ключевые слова: конструктивизм, стиль, метод.*

*У статті розглянуто специфіку постановки і вирішення проблем стилю і метода в теорії та художній практиці конструктивізму в 1920-ті рр.*

*Ключові слова: конструктивізм, стиль, метод*

*It's analyzed the specific of the solution of problems of style and method in the the theory and art practice of the constructivism.*

*Key words: constructivism, style, method.*

В последнее время в различных исследованиях, посвященных как конструктивизму в целом, так и его отдельным памятникам, наблюдается стремление отождествить его художественную практику с явлением «ар деко». Однако возникает вопрос, в какой степени такое отождествление возможно, и в каких рамках конструктивизм необходимо рассматривать как самостоятельное явление.

Проблематика стиля, важная в профессиональной художественной идеологии, оказалась в центре полемики, посвященной теории и практике конструктивизма. Как известно, теоретики «производственного искусства» провозгласили принцип «не стиль, а метод!». Однако общепризнан и тот факт, что движение «производственников» несло в себе «стилистический заряд» большой мощности. Таким образом, существует некоторое противоречие между теоретическими взглядами и художественной практикой конструктивистов. Поэтому можно выдвинуть гипотезу: отказ от идеи стиля в концепции «производственного искусства» соответствует специфическим для него условиям постановки задачи создания стиля. Их и необходимо определить.

---

Поиски «производственниками» стиля были значительно скорректированы той социально-культурной ситуацией, которая сложилась в Советской России после Октябрьской революции. Под ее непосредственным воздействием сформировалась установка «производственного искусства» на проектирование нового образа жизни художественными средствами, на активное жизнестроительство [2, с.41]. Идее создания «большого» стиля модерна, потерявшей свою практическую актуальность в условиях послевоенной разрухи, была противопоставлена идея создания современного стиля [5, с.284].

Одним из положений концепции современного стиля было суждение о принципе соответствия процессов общественного и художественного развития. Целью последнего было создание «общественной гармонии, пределы и характер которой определяются историческим развитием общественных отношений», — отмечал Б.И. Арватов [1, с.69]. Исходя из этого, продукт деятельности художника следует понимать лишь как этап, шаг в его творческом развитии, стремящемся к гармоническому соответствию с «развитием общественных отношений»: «<...> произведение — очередная остановка на пути созидания, а не цель», — подчеркивал Л.М. Лисицкий [11, с.139].

Создание современного стиля как долговременная и крупномасштабная творческая программа, (Б.И. Арватов) заключается, «не в омертвелой законченности раз и навсегда установленных образцов, а в непрерывной эволюционной динамике. От достижения к достижению, все время меняя и усовершенствуя формы, рука об руку с успехами техники и развитием социального быта будет твориться этот текучий, живой, *никогда не завершающий себя* стиль, — стиль самого динамичного из классов человечества, стиль пролетариата» [1, с.74] (подчеркнуто мною — А.Ш.).

В теоретических изысканиях «производственников» понятие стиля приобрело проектно-программный характер.

Таким образом, в практике художника-«производственника» были выделены две функции: производственная (традиционная, собственно «художническая») и рефлексивная (организационно-управленческая, взятая в отношении к собственной деятельности, сходная с позицией инженера). Эти различия легли в основу концепции современного стиля в советском «производственном искусстве», в теории и художественной практики конструктивизма.

С осознанным выделением оргуправленческой функции художника- «производственника» связано практическое различие процессов стилеобразования и формообразования, которые до этого традиционно отождествлялись. Формообразование оказывается традиционно связанным с производственной функцией, стилеобразование как программа формообразования становится прерогативой оргуправленческой функции, основой которой является опыт работы инженера. «Органичное, „инженерное” вхождение художников в

---

производство оказывается <...> необходимым условием экономической системы социализма», — отмечал Б.И. Арватов [13, с.26].

Инженерный опыт проецируется на художественный [4]. Формообразование трактуется как «формоизобретательство» (Б.И. Арватов), обеспеченное средствами, наработанными в инженерной культуре, — стандартами, типовыми проектами, нормативами, техническими условиями и т. п. [3, с.4].

М.Я. Гинзбург создал модель развития современного стиля [5].

Он выделяет две составляющие современного стиля: формальные элементы, появляющиеся в результате формообразования, и композиционные приемы их организации, результатом которой является композиция [5, с.282]. Определяет стиль композиционная система, которая проявляется в соответствии приемов композиции элементам формы [5, с.280]. Каждый из процессов — формообразования и организации композиции — имеет собственное развитие, и их неравномерность является механизмом смены стилей [5, с.282].

Если традиционно процессы композиции опережали процессы формообразования, то в 1920-е годы в связи с установкой на целенаправленное организованное и управляемое изобретение формы это последнее становится стимулом обновления композиционных приемов и развития стиля в целом [5, с.282].

Можно выделить две фазы реконструирования стиля.

Первая фаза включает программирование развития стиля:

— создание концепции общественного развития («Мы не мыслим себе новых форм в искусстве вне преобразования общественных форм <...>» — подчеркивал Л.М. Лисицкий [11, с.138]);

— постановку художественной задачи, соответствующей созданному «образу будущего». Она разрешается «не вообще», «а непременно, — как отмечал М.Я. Гинзбург, — в связи с определенной целью, определенным материалом, определенной обстановкой действия» [6, с.164].

Вторую фазу можно рассматривать как определенный этап развития стиля:

— изобретение формальных элементов, соответствующих поставленной задаче;

— приведение композиционных приемов в соответствие с вновь полученными элементами формы («Вопрос стоял так: каковы изначальные импульсы формообразования, на базе которых затем, в ходе становления конкретного стиля „нарастает“ художественно-композиционная система приемов и средств выразительности», — указывает С.О. Хан-Магомедов [16, с.30]).

Третья фаза предполагает становление и распространение стиля:

— апробацию решения в «лабораторных» условиях художественной мастерской;

---

— широкое распространение полученного решения с помощью системы стандартов, нормативов, типовых проектов и т. п.;

Четвертая фаза — критика утвердившегося стиля и предпосылки его развития:

— определение соответствия реализованного решения художественной задачи действительному уровню общественного развития;

— создание новой концепции общественного развития.

Характерно то, что собственно формообразование оказывается второстепенным по сравнению с осуществлением новой функции художника, освоившего именно метод развития. «Основной чертой современности мы почитаем торжество конструктивного метода, мы видим его и в новой экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников, и в искусстве», — писал Л.М. Лисицкий [10, с.138]. Результатом такого самоопределения был принципиальный отказ от определенности объекта художественного творчества: «Дело не в вещи <...>, а в работе с ней», — отмечал А.М. Ган [12, с.10].

Следовательно, и само творчество трактовалось как владение методом решения уникальных задач: «можно быть художником в чем угодно — в политике и науке, в сапожном ремесле и инженерном деле, в токарном цехе и в студии изготовителя статуй, в текстильной мастерской и в мансарде специалиста по *nature morte*»; «художник не больше, не меньше, как квалифицированный организатор», — подчеркивал Б.И. Арватов [13, с.25].

Выделенные еще Г. Земпером [8, с.98] две функции стилеобразования в опыте конструктивистов (программа формообразования (1) и его рефлексия и «стилепоименование» (2)) были предельно противопоставлены друг другу. Тем самым впервые понятие стиля, традиционно связываемое именно со второй функцией, оказалось на периферии художественного сознания. По сути это был отказ от стилистической идеологии вообще. Поэтому концепция современного стиля у «производственников» приобрела парадоксально антистилистическую трактовку, закрепленную впоследствии в крылатых фразах: «Стили — это ложь» (Ш. Ле Корбюзье), «Метод, а не стиль» (В. Гропиус) [9, с.12].

Выдвинутая в «производственном искусстве» «антистилистическая» ориентация парадоксальным образом отразилась в «конструктивистском стиле», который в конце 20-х годов использовали художники, которые не принадлежали движению конструктивистов и оппонировали им. Именно эти «конструктивистские стилизации», внешне неотличимые от оригинала, но при этом идеологически (в смысле художественного мировоззрения) ему не тождественные, рассматриваются современными исследователями как определенный этап в становлении «ар деко» и формировании его особого пластического языка.

---

Данные исследования определяют две возможности ретроспективного «стилепоименования». Либо анализ показывает, что произведение создавалось при помощи традиционных приемов формообразования, но только лишь с использованием специфической конструктивистской лексики. Либо же исследователь имеет дело с разведенными в практике конструктивизма слоями формообразования и стилеобразования, причем последнее, в силу рассмотренной выше специфики понимания стиля, внешне не проявляется в порядке действий скрытых от непосредственного взгляда исследователя. В первом случае, видимо, можно утверждать, что мы имеем дело с действительной практикой «ар деко», во втором же - необходимо рассматривать конструктивизм как самостоятельное явление искусства второй трети XX в.

В этом плане показательна судьба нескольких выдающихся памятников конструктивизма и «ар деко».

В Харькове, первой столице Украины на рубеже 1920-30-х гг., был спроектирован и возведен комплекс сооружений самой большой площади Европы, названной в честь Ф.Э. Дзержинского (ныне площадь Свободы). Это - выдержанный в формах конструктивизма ансамбль Дома государственной промышленности (Госпрома), Дома кооперации и Дома проектов (ныне корпуса Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина).

Еще до начала конкурса были проведены работы, позволяющие говорить о том, что осуществленному в проектах формообразованию предшествовали процедуры стилеобразования ансамбля. Условия конкурса (были разработаны в 1924—25 гг. известным харьковским архитектором-педагогом профессором А.Г. Молокиным и инженером-строителем Я.И. Кенским и утверждены коллегиально ведущими архитекторами и строителями страны) содержали не только конкретные технические, но и художественные требования к композиции будущего сооружения.

На конкурс были представлены проекты демонстрировавшие разнообразные возможности формообразования в конструктивистской стилистике. Это многообразие художественных методов использовали выдающиеся мастера архитектуры (В.А. Щуко, В.Г. Гольфрейх, А.Н. Бекетов, Н. Троцкий, А.В. Щусев, С.С. Серафимов, И.Г. Лангбард), создавшие замечательные произведения в предшествующие годы, которые отражали идеи и приемы модерна, неоклассики, эклектики. Конкурс показал, что профессиональное мышление может с легкостью ассимилировать новые стилистические принципы и адаптировать соответствующий им пластический язык.

При непосредственном проектировании стало ясно, что декларируемый теоретиками новой архитектуры конструктивный метод в большей степени определяет программу конкурса и отчасти связывает ее принципы с созданием базовых формообразующих схем (композиционных). Само формообразование осуществлялось сравнительно автономно. Детальное доведение формы, разработка ее мелких деталей становились возможными только непосредственно на строительной площадке, где происходила корректировка отдельных элементов.

---

Одновременно с возведением ансамбля площади Дзержинского в 1934 г. была произведена закладка памятника Т.Г. Шевченко, созданного скульптором М.Г. Манизером и архитектором И.Г. Лангбардом.

Архитектурная композиция памятника объединяет в одно пластическое целое высокий трехгранный пилон, являющийся пьедесталом для фигуры поэта, и восемь вертикальных разновысоких параллелепипедов, поставленных уступами вокруг пилона так, что они образуют спираль, витки которой направлены против движения часовой стрелки. Эти параллелепипеды стали пьедесталами для шестнадцати фигур, окружающих памятник.

Проект был актуальным для своего времени: спираль ассоциировалась с представлениями о диалектически закономерном развитии истории, диагональное движение "справа снизу - налево вверх" символизировало борьбу и преодоление трудностей. В композиции воплотились художественные поиски конструктивизма, выраженные в лапидарных формах архитектурного решения, и традиционный, более того академичный, язык скульптуры, доступный пониманию широких масс, не искушенных в тонкостях архитектурно-художественных условностей.

Сегодня подобное решение может служить примером искусства «ар деко», хотя сами авторы не использовали подобную терминологию. В настоящее время исследователи стремятся осмыслить сложные и разнообразные формотворческие процессы 1930-х гг., в частности, объединение в одном произведении разных языков формообразования (конструктивистского - в архитектурной части памятника и академического - в скульптурной) как единого стилеобразующего контекста. Созданный М.Г. Манизером и И.Г. Лангбардом памятник Т.Г. Шевченко будет фигурировать в нем как один из замечательных образцов стиля.

Разведенные в теории конструктивизма процедуры стилеобразования и формообразования в масштабной творческой практике конца 1920-х гг. — начала 1930-х гг. выполняли различные функции, которые могли осуществляться разными лицами в разное время и не обязательно взаимодействовать в едином творческом процессе.

Стилеобразование опиралось на программирование социального развития. Оно все дальше отходило от собственно художественной проблематики формообразования и все больше ассимилировало средства и методы научного прогнозирования, которые составляли основу социологических дисциплин, вошедших в контекст художественно-проектного профессионализма во второй половине XX в.

На уровне формообразования идеи программирования были ассимилированы в функционалистских методиках построения композиционных схем. Наиболее последовательно они применялись в тех сферах художественного творчества, которые включали в себя действие как имманентную составляющую пластической формы. Поэтому наиболее широкое распространение идеи конструктивизма получили в архитектуре, дизайне, сценографии.

---

Установлено, что те процедуры формообразования, которые связаны с разработкой элементов пластического языка, могут осуществляться сравнительно изолировано от программ стилиобразования. Более того, конструктивистская художественная лексика может использоваться в тех достаточно традиционных способах работы с формой, которые были освоены в практике стилизаций еще в середине XIX в. В большей степени такие «конструктивистские стилизации» присущи традиционным формам станковизма, в которых действие как формообразующий фактор принимало вид пластической метафоры.

Наглядным примером служит серия портретов литераторов и музыкантов, написанная в Харькове в 1920—1930-х гг. А.Г. Петрицким.

Преодолевая статичность изображения, художник рассматривал движение не как непосредственно изображаемое действие, а как выраженное комбинацией пластики состояние. Выход за рамки традиционных средств статического изображения обеспечил в первой трети XX в. прорыв в поиске пластических форм в монтажном изображении, получившем в это время распространение в кинематографе.

Обратившись к работам из «Литературной серии» А.Г. Петрицкого (портреты Я. Савченко (1939), Н. Вериковского (1930), И. Паторжинского (1930), В. Коряка (1930)), мы видим, что предмет — в данном случае человеческое лицо и тело — распадается на характерные детали, которые в изображении соединяются между собой без учета анатомических особенностей в произвольно избранные автором выразительные сочетания. Возникающий изобразительный ритм формирует в сознании зрителя ассоциативную связь со смонтированным покадрово движением.

Приходится признать, что для конструктивистской теории стиля и характерен ряд противоречий усугубляющихся при использовании теории в художественном творчестве.

Данные противоречия показали двойственность понимания формы. С одной стороны, доведенная до схематизма лапидарность выступала в качестве самостоятельной, самодостаточной, «стильной», «чистой» формы, возможности варьирования которой, как оказалось, достаточно ограничены; с другой, — могла рассматриваться в качестве конструктивного каркаса, «черновика» будущего формообразования. В силу определенных обстоятельств такое (декоративное) формообразование осуществлялось самими авторами конструктивистских решений. В данном случае лапидарная конструктивистская форма становилась таким же предметом декоративных стилизаций, как и любая другая стилистически окрашенная форма.

Таким образом, отстаиваемая «производственниками» концепция современного стиля оказалась ложной (далекой от реальности), что подтвердила практика «конструктивистских стилизаций».

---

Это поставило перед «производственниками» новую задачу с точки зрения творческого самоопределения, которую еще в 1926 г. сформулировал сторонник «производственного искусства», ректор ВХУТЕМСа П. Новицкий: «Задачи нашей эпохи <...>, — это старые задачи, которые ставило себе искусство во все самые здоровые и зрелые эпохи» [15, с. 20].

Хотя внутренняя логика развития отечественного искусства на рубеже 1920-30-х гг. привела «производственников» к кризису их идеологии и практики, достижения их теории, в частности, разведение понятий и процедур стили- и формообразования, были восприняты и методически освоены в различных сферах художественно-проектного профессионализма, прежде всего, архитектурной и дизайнерской, и прочно заняли свое место в контексте современного пластического мышления.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Арватов Б.И. На путях к пролетарскому искусству [Текст] /Б.И. Арватов// Печать и революция. — 1922. — № 1 — С. 65-75.
2. Арватов Б.И. Искусство и качество промышленной продукции [Текст] /Б.И. Арватов// Советское искусство. — 1925. — № 7. — С. 39-43.
3. Арватов Б.И. Музей утилитарного искусства [Текст] /Б.И. Арватов// Жизнь искусства. — 1925. — № 32. — С. 4.
4. Блюменфельд В. Массовое художественное производство [Текст] /В. Блюменфельд// Жизнь искусства. — 1925. — № 29. — С. 13-14
5. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха [Текст] /М.Я. Гинзбург// Мастера советской архитектуры об архитектуре. — Т. 2.— М.: Искусство, 1975. — С. 279-299.
6. Гинзбург М.Я. Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы [Текст] /М.Я. Гинзбург // Современная архитектура. — 1927. — № 6. — С. 160-166.
7. Жадова Л.А. О теории советского дизайна 20-х годов [Текст] /Л.А. Жадова// Вопросы технической эстетики. — Вып. 1. — М.: Искусство, 1966. — С. 78-107.
8. Земпер Г. Практическая эстетика [Текст] /Г. Земпер. — М.: Искусство, 1970. — 320с.
9. Каплун А.И. Стиль и архитектура [Текст] /А.И. Каплун. — М.: Стройиздат, 1985. — 231с.
10. Лисицкий Л.М. Блокада России кончается [Текст] /Л.М. Лисицкий// Мастера советской архитектуры об архитектуре. — Т. 2. — М.: Искусство, 1975. — С. 137-139.
11. Лисицкий Л.М. Из статьи в журнале «Мерц» [Текст] /Л.М. Лисицкий // Мастера советской архитектуры об архитектуре. — Т. 2. — М.: Искусство, 1975. — С. 139.

---

12. Сидорина Е.В. «Производственное искусство» 20-х годов и современный дизайн [Текст] / Е.В. Сидорина // Техническая эстетика. — 1980. — № 10. — С. 9-11.

13. Сидорина Е.В. Б.И. Арватов — теоретик «производственного искусства» [Текст] / Е.В. Сидорина // Техническая эстетика. — 1984. — № 3. — С. 23-26.

14. Хан-Магомедов С.О. Две концепции стилеобразования предметно-пространственной среды: конструктивизм и супрематизм (московская и витебская школы) [Текст] / С.О. Хан-Магомедов // Проблемы стилового единства предметного мира. / Труды ВНИИТЭ. — Серия "Техническая эстетика", 1980 — Вып. 24. — М.: ВНИИТЭ.

15. Хан-Магомедов С.О. У истоков советского дизайна [Текст] / С.О. Хан-Магомедов // Техническая эстетика. — 1980. — № 3. — С. 16-20.

16. Хан-Магомедов С.О. Психоаналитический метод Н. Ладовского — основа пропедевтической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе—ВХУТЕИНе [Текст] / С.О. Хан-Магомедов // Техническая эстетика. — 1982. — № 4. — С. 27-32.

Стаття надійшла до редакції 22.12.2010

**A. Bondarenko, Honored Artist of Ukraine,**

International Slavonic university. Kharkov

*Reviewers: doctor of study of art, professor M.P.Zagaykevich*

*candidate of study of art D.I.Sharikov*

**A PROBLEM OF EGYPTIAN STAGE DANCE RARS-SHARQI ORIGIN AS A SYNTHESIS OF  
DIFFERENT DIRECTIONS OF MID-EASTERN FOLK DANCES**

*In the present article the author describes the concept of scenic Egyptian dance raks-sharki, formulates preconditions of occurrence of scenic Egyptian dance raks-sharki and considers approaches to an origin of Oriental dance.*

*Key words: folklore dance, beledi, gaweysi, raks-sharki.*

**Theses**

The rise in popularity of oriental dance in Ukraine requires more detailed study of backgrounds and history of its origin, as well as the scientific basis of origin of different styles of Arabic folk dance and fusion. The purpose of our research is to reveal the concept of Egyptian stage dance Raks Sharqi as a synthesis of different areas of Mid-Eastern folk dance.

Movements and gestures preceded the appearance of a human language - it was a "body language" through which people expressed their emotions. Folk dance is the oldest form of a dance. Currently, it exists in two forms: as a dance that is performed by people for their own enjoyment and as a dance performed by a professional dancer in order to entertain the audience.

In Egyptian culture a dance has occupied an important position since ancient times, especially in religious rituals.

Bellydance choreography represents a unique set of physical exercise developed over the centuries, which strengthens and tones muscles of the pelvis. Containing a combination of muscles tension and relaxation, bellydance movements train internal organs, and tone the abdominal muscles.

Modern Egyptian Mid-Eastern folk dance, Raks Sharqi ("raks" - dance, "Shark" - the east), is associated with the dance period of the Pharaohs. The term Raks Sharqi means solo stage dance (male and female).

Two folk styles, which influenced the formation of Raks Sharq most are gaveyzi and beledi.

Gaveyzi is a professional female dance of women of nomadic tribes in Upper Egypt (Gypsies), whose roots go back to India.

The concept of beledi means "homeland" or "mother city". we call music, dance and costume the same way. It is a dance of female self-expression, performed by women and for women. Most figures were based on the movements of the hips, hand movements were simple and unsystematic.

In the beginning of the 20th century beledi evolved into a multicultural art, known today as Oriental Dance. There appeared Raks Sharqi dance, which is a mixture of styles and details of costume, suitable for an individual female stage performance.

The problem of correct ethical perception of oriental dance exist since the 19th century when "exotic" show with female dancers became popular.

The term “bellydance” (belly dance - from the word" beledi ") originated in 1893 in the United States in the context of vaudeville, which distorted the meaning of this kind of dance. Hollywood has also promoted Mid-Eastern dance in 40 - 50es of the 20th century. At that time a modern costume for Oriental dance performance was developed - the bodice, waist and skirt decorated with beads. As a result, the boundaries between farce and these oriental dance were blurred, and the Hollywood image was adapted by professional dancers of the Middle East, and then again, already in a form spread to other countries.

Modern Egyptian stage dance is a synthesis of folk dance styles of belly dance and theatrical elements of Hollywood image of a female dancer, which was formed during the interaction and interpenetration of cultures in different countries under the influence of the development of trade and tourism business. However, it is a centuries-old technique of Arabic dance movements that determines the popularity of this genre in a variety of contemporary dance.

### **T.O. Vasylenko**

Chaikovskiy National musical academy of Ukraine

*The rewiewers: doctor of arts, associate professor of the Chaikovskiy National musical academy of Ukraine Severinova*

*Marina Yuryevna, doctor of arts, senior lecturer of the Chaikovskiy National musical academy of Ukrain . Korzova Lidiia*

*Yurievna*

### **“OPERA “MOISEY” BY M.SKORYK IN THE NATIONAL OPERA OF UKRAINE (THE PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF THE CHOIR SCENES IN THE PARABLE-OPERA)”.**

*In this article author considers the stage version of the opera “Moisey” by M.Skoryk in Kiev’s opera theatre. The performance is considered in the key of culturology and musicology. The author gives consideration to the choir’s scenes,*

*particularly the function of the choir's scenes and the role of the choir in the dramatic concept of the opera. The ideal aim of the performance is disclosed, also the peculiarities of the stage interpretation are investigated.*

*Key words: the stage interpretation, the choir's scene, the traditions, the innovations.*

### **Theses**

The article "Opera "Moisey" by M. Skoryk in the National opera of Ukraine (the peculiarities of interpretation of the choir scenes in the parable-opera)" considers the stage version of the opera in Kiev's opera theatre. The performance is considered in the key of culturology and musicology.

The original source of the opera is the famous poem by outstanding Ukrainian poet I. Franko, in which he paralleled the destinies of Jewish and Ukrainian nations. The ideal aim of the performance was to propagandize the Ukrainian national ideas and traditions in the opera-choir performing. The interpretation of the innovatory genre of the opera (parable-opera) was made with using the pioneering technical resources and methods of "widening of the stage space".

The choir in the opera "Moisey" by M. Skoryk plays a very important role. The Moisey and the nation of Israel (the choir) both are the main characters of the opera. The author gives consideration to the choir's scenes, particularly the function of the choir's scenes and the role of the choir in the dramatic concept of the opera. The specificity of using the Biblical topic as the base for opera's libretto caused the philosophic direction. Which is influences on the dramatic function of the choir's scenes. Some features of this opera like static scenes, absence of active actions on the stage approximate this opera to the oratorio.

The regulations of the article are confirmed with references and citations of scientific researches of modern Ukrainian musicologists such as O. Beregova, L. Kyianovska, M. Cherkashyna-Gubarenko.

The analysis of large quantity of reviews and critical articles which were considered to this stage version of the opera proves that stage performing of the opera "Moisey" by M. Skoryk was an important event in the cultural and musical life of Ukraine.

## **A. Golubenko**

International Slavonic university, Kharkiv

*Reviewers: doctor of study of art, professor M.P.Zagaykevich*

*candidate of pedagogical sciences, associate professor E.G.Kravchuk*

### **FEATURES OF CREATION THE EVENT BASIS OF CHOREOGRAPHIC PLAY**

*The article is devoted to research of features of creation the event layer of choreographic play. An author representation of event in work of a stage art, and also lights up the personal experience of the use of this methodology in the process of prosecution of choreographic play.*

*Key words: event, stage choreography, effective analysis of events.*

#### **Theses**

Status of event is determined by the set of signs, which is varied round some general kernel in exposition of different researchers: an event is characterized by a singleness, by a probability, fractality (dividing by episodes), by an orientation (by unseparation of event from the proper point of view on him).

An event construction of work of a stage choreography is one of the possible way of organization of its canvas, which requires the use of special creative receptions of representation the events with the help of facilities of art: 1. On the stage of selection of event row by producer unique facts are selected from life of characters with the signs of event and the special rich in content and expressive potential for their representation with the help of a stage choreography facilities.

An event row must be clear to the producer beforehand, but in the process of rehearsals of event can be specified. 2. Actors must set to work above raising from the study of large events of that vital history which is fixed in basis of subject. Preliminary chosen by the creator of the choreographic raising an event it is suggested independently to select to the actors, involved in a theatrical, during work on the study of landmarks of life of character for the account of factor of actor intuition. 3. The effective analysis of events, which actors-dancers improvise on the stage of, is needed, working off the stage, that allows to the producer, to looking after them, to specify the vision of episode, correlate him with intuition of actors-dancers. In the prosecution of episode expediently also to enter conversations about it specific with participation a producer and actors.

Marked researchers and the complication of event organization of artistic work confirmed by practice, nevertheless, does not reduce the attractiveness of this problem for further scientific development at the level of synthesis of scientific disciplines.

### **V. A. Gordeev**

International Slavic University, Kharkov

*Reviewers: candidate of study of art, associate professor A.G.Lyagushchenko*

*candidate of pedagogical sciences, associate professor O.G.Kravchuk*

## **DANCING POLISSYA FOLKLORE**

*The article reviews research directions art criticism folklore dance Polesie. On the basis of choreography Polesie region of Ukraine.*

*Key words: Polesye, dancing folklore, gopak*

### **Theses**

Soil on which grew and developed choreographic art talented Ukrainian people is the nature of work conditions that rubble of his life, mother nature and the struggle for social and national liberation. All these important themes are reflected in Ukrainian Folk Ballet folklore.

In the choreography is much in common, although the Ukrainian Polesie dances differ from Belarus dance of dances from other regions of Ukraine. Chairman is the natural conditions Polesie. Prydniprians'ke lowland located on the Left. It is not as flat as the Black Sea. There are hills and reduction of a rather monotonous and Polisskiy lowland wetlands.

In Polissya created a lot of stage dance movements inherent to this region of Ukraine. Costumes particularly emphasize movement and graphics. There are wide and sweaters: well decorated and embroidered lace, which contributes to the originality of dance.

Formation of performance traditions "hopak", "Cossack Woman" in Ukraine started a long time. According to the famous folk art theorists and T. Humeniuk A. Tkachenko, they occurred in the Cossack way of life. Do not reject this theory and V. E. Prystupa Pilate, who did not reject the possibility of "Hopak" and "Kazachki" as dance developed the theory and practice were in "Hopak", as Ukrainian national struggle.

By the early 60's nineteenth century. On the territory of Volyn Polesie lived about 750 thousand people. Most of the population (67%) were Ukrainian, who called themselves "Polishchuky (150 thousand). quite a few were numerous "Belarus-Lytvyn, the residents of the Belarusian-Ukrainian border. Characteristic inoetnichnoho population groups: Poles (9%), Jews (12%), Germans, Russians, Tatars, Karaites.

Present alive for centuries belonged to different derzhavotvoren and survived many places of historical events. The people who inhabited this territory - freedom-loving, and for centuries fought for independence. Retyruyuchys of persecution, despite the distance people walked the earth Polesie Left Bank Ukraine and the Lower Dnipro region`s where to swell the ranks of the Zaporizhzhya Cossacks. Thus the existence of "Hopak" and "Kazachki" in the area is justified.

"Hopak" associated with the word "hopaty, not defining it as a Cossack dance, probably because the terms" kozachok "and" Hopak "often referred to the same dance.

### **O.Y. Gritchak**

The Kievan faculty of choreography of PVNZ is the «International Slavonic university. Kharkiv»

*Reviewers: candidate of study of art, associate professor T.O. Shvachko*

*candidate of study of art, associate professor O.O. Rubakha*

## **AESTHETICALLY BEAUTIFUL AND ARTISTIC ASPECTS OF PERCEPTION OF SPORTING BALLROOM DANCE ARE IN CONTEXT OF TELEVISIONAL PROJECTS**

*In the article the aesthetically beautiful and artistic aspects of perception of sporting ballroom dance are investigated in the context of televisional projects. The stages of artistic perception and proper elements are traced*

*Key words: sporting ballroom dance, aesthetically beautiful perception, aesthetically beautiful estimation, television project.*

### **Theses**

Today research of sporting ballroom dance is complex carried out on crossing of philosophy, aesthetics, study of art, pedagogics and psychology. A problem of clear determination of the semantic filling of requirements is actual to the художньо-естетичної side of appearances of performers of ballroom sporting dance. Appearance of sign dancings televisional projects in Ukraine and analysis of them the first results finally defined the priority value of aesthetically beautiful side of dance.

The integral theory of sporting ballroom dance does not exist on this stage, that is why scientific comprehension of problem of exposure aesthetically philosophical-beautiful and artistic aspects of sporting ballroom dance founded on works of scientists of different industries of humanitarian knowledge. Ignoring the aesthetically beautiful constituent of implementation of sporting ballroom dance resulted today in practically complete standardization, visual monotony of dancings pair.

Development of dancings televisional projects is closely related to history of origin реал-шоу on television, rating of which today arrives at to 76% from a general teleaudience. A televisional format underlines and considerably extends composition of components of aesthetically beautiful structure of competitive ballroom dance: the plastic arts, rhythm, музикальність, дуетність, naturalness.

The especially urgent is become by the visual factor of recognition of artistic style of dancing pair among a few, that come forward simultaneously. Today researchers talk about absence in the ball choreography of different styles, but with the certain fate of convention determine the presence of two schools - Italian and English.

In the article some художньо-естетичні aspects of perception of ballroom sporting dance open up in the context of televisional projects, the task of study of sign nature of choreographic language and sequence of its perception decide in the conditions of televisional presentation.

#### **A. Elizarov**

The Kievan faculty of choreography of PVNZ is the «International Slavonic university. Kharkov»

*Reviewers: doctor of study of art, professor M.P. Zagaykevich*

*candidate of study of art, associate professor O.O. Rubakha*

### **PROJECT OF CHOREOGRAPHIC RAISING: BIRTH AND CREATION OF CONCEPTION**

*The article is devoted to research of features of work of ballet-master above the project of the choreographic raising. An author analyses the concept of project, characterizes the process of prosecution of project, offers the exemplary chart of maintenance of the project of the choreographic raising which recommends to the beginnings ballet-masters developed to the level of conception.*

*Key words: project, conception, ballet-master, choreographic raising.*

### Theses

A project exists in two posing - as sense (ideological-thematic kernel) of work and as a plan is the beforehand set maintenance of work, as a rule, fastened on a financial transmitter (to the paper, to the voice record etc.), that designed on the stage of prosecution of it. In last case - at presence of approach of the systems to development and registration of project - it can be named also by conception of raising.

In the process of prosecution of ballet-master of creation of project of the choreographic raising can be used mine-out in practice and systematized by us creative receptions, in the number of which: actualization (awareness) of necessity of creative selfrealization; start (that the actualization realized more or less) of associative thought; improvisation is surplus of casual possibilities, search of associative dominant; looking after motion in outward things and introspection (with the high degree of concentration on a process); accumulation of ideas for a project; walkthrough of timeliness of embodiment of giving birth project (estimation of possibilities and resources); creation of conception (system ground) of project, the exemplary chart of which is offered in the article, can be recommended to the beginnings ballet-masters.

### Markevich Larisa

Post – graduate PVNZ « International Slavonic University. Kharkiv»

*Reviewers: doktor of study of art, professor M.P.Zagaykevich*

*professor, folk artist of Ukraine S.O.Bondur*

## EUROPEAN DANCE CULTURE AS A BACKGROUND OF MODERN

### CLASSICAL UKRAINIAN BALLET

*The article reviews the origins of classical dance culture, the process of evolution and selection of random movements of the ancient dance of the system. Theatrical process and their first dance under a specific forms.*

*Key words: dance, dancing culture, ballet, evolution, theater.*

### Theses

Classical heritage established artists in choreography keeps immeasurable artistic value, which was an extremely important experience for the formation and further evolution of Ukrainian ballet art. Continue to "life" works of art of ballet in the present, both as individual works and new productions in a different ballet performances, may only support a

thorough study on this. By analysis of the significance of art in works of outstanding choreographers will be to create a modern, intelligent ideas and images. The task of careful preservation and creative use of orthodox heritage fund is and was at all relevant times. Really creative solution to this problem is far from neobmirkovanoho copying from old productions and unjustifiable and arbitrary processing distortions of classical heritage.

The system of classical dance on the principle of poetic synthesis image of man, his plastic disclosure of emotions, feelings, thoughts and experiences. Background artistic power of classical ballet is the ability to mix in this genre of poetic generalization and specificity in the transmission of human feelings and thoughts. The overall essence of the "classic" works subject in any field of art that feature completeness artistic harmony. In my opinion, the truth of classical choreographic works determines the harmonious unity of all its parts, but first of all - dance and music that shaped plastically embodied in the development of dance. It should identify the dance as a major artistic and expressive tool in the ballet that tells the content of the play reveals the characters of the protagonists, their thoughts, feelings, moods and actions. The role of music - to reveal and impart poetic ballet design work. The greater unity between music and dance-stage event, the more perfect ballet performances.

Following the aesthetic principles of composition, artistic "language" of art forms past and Ukrainian artists have formed a basis of national ballet theater, which continues in the tradition of generations of modern choreographers. In most samples, preserved until today in its original form, gaining a new perspective not only in the entire ballet as a work, but due to performance mastery of artists in new ways, in tune with contemporary artistic values reveal all its images. Eternal values of this heritage can "give artistic delight and inspire artists to the development of ballet art in the age to come".

### **E. S. Olhovskaya**

postgraduate student of Kiev Department of Choreography, Kharkov International Slavic University

*Reviewers: doctor of study of art, professor M.P.Zagaykevich*

*candidate of pedagogical sciences, associate professor E.G.Kravchuk*

## **THE ROLE OF MUSIC IN CHOREOGRAPHIC COMPOSITIONS FOR A DRAMA PERFORMANCE**

*The article defines the role of musical material in creating choreographic compositions for a drama performance. The genuine musicality in a dance lies in realization of the basic laws of musical art.*

*Key words: the inner spiritual world, dance music, archetype, leitmotif, creation of the atmosphere, unison, theme, hypertrophication, diversification.*

### Theses

“The Role of Music in Choreographic Compositions for a Drama Performance”

- 1) Music is an art of sound expression, reproduction of the world around us by means of sounds.
- 2) Music, as well as drama, with a great artistic power expresses everything that makes our life: joy and sorrow, cherished thoughts and desires, dreams of happiness, the constant struggle.
- 3) Dance music is easily recognized, it is like a word or a gesture in drama. It is the dance music, which, in the most exact manner, can create a particular atmosphere, needed for a drama performance.
- 4) Waltz is the symbol of a romantic love. B. Asafyev wrote: “The rhythm of waltz is a generalization of emotional system of sensations in the artistic and plastic spheres”.
- 5) In the article there is a description of polonaise, mazurka, polka and galop. These dances create the musical and plastic image of the XIX century.
- 6) Ecosaise, quadrille and contradance are historical genre art dances, which are usually used to depict Russian village.
- 7) Composers of our country often use the melodies of Ukrainian dance and round dance songs.
- 8) To illustrate Spanish reality in a drama theatre one often use musical compositions of I. Albenis and M. de Falya
- 9) Music is the most symbolic form of art, because it can influence us without using words or visual images. In a drama theatre the effect of the music is intensified by the text of the play, stage direction and performance of the actors, the main characters of the play.
- 10) The functions of music for a drama performance are variable.
- 11) Music for a drama performance is very important nowadays. Music in the theater became a certain type of structure, which sets the pace of the whole performance.
- 12) Music is mythological, because it unfolds in time, it cannot be shortly explained. Music is a sound path.
- 13) A choreographer should implant the comprehension of the deep internal ties between music and dance in drama actors.
- 14) A drama actor as well as a choreographer, needs to possess a certain amount of knowledge theory and history of the music, certain skills of musical analysis, i.e. matters of not only drama, but also of music must be treated professionally.

## **Oleksandr Plakhotnyuk**

Graduate student of the Kyiv faculty of choreography "International Slavic university. Kharkiv".

Assistant of the Lviv national university the name of Ivan Franco.

Teacher of choreographic disciplines, methodist Lviv state school of culture and arts.

*Reviewers: candidate of study of art, associate professor T.O.Shvachko*

*candidate of study of art D.I.Sharikov*

## **THE USE OF ACROBATIC ELEMENTS IS IN MODERN CHOREOGRAPHY**

*In the article actuality and expediency of the use of acrobat are reasonable in a modern choreography. The list of acrobatic elements which are used in a modern choreography is given. Creation of choreographic characters and their strengthening at perceived by a spectator due to the use in the choreographic vocabulary of acrobatic elements.*

*Key words: modern choreography, dance, choreographic character, acrobatics, gymnastics, improvisation, break - dance.*

### **Theses**

For a modern choreography characteristic complication of contention expressiveness of decision of a stage embodiment. Accordingly requires the presence of high technical trade of dancers. The last stipulates the search of new ways of intensification of rehearsal process of dancers, which can be attained at the high level of all types of their preparedness.

In the scientific works and creative revisions the known researchers of choreographic art of M. Fokyn spared the study of this question, F. Lopyhov, N. Sheremetevskaja.

A modern choreography, extending amplitude of motions, complicates the vocabulary acrobatic motions, such the types of sport, as acrobatics, gymnastics.

The process of development of choreographic art does not cease because free improvisation which shows by itself a push between the purchased experience and future is widely used.

Of the internal state of choreographer of producer, his experiencing, creative inspiration, intuition and is the moment of creation new, yet not known, but his gradual realization and forming are a new invention. All of it results in a volume, that in a modern choreography anymore and more frequent used difficult acrobatic, gymnastic motions.

Creation of new choreographic characters in a modern art requires the use of acrobatic elements. In technical preparation of dancer a long ago acrobatics became inalienable part. For her help the motive culture of performer, expressiveness of motions, is brought up, co-ordinating capabilities get better and flexibility develops. Physical data of performers of modern

dance purchased a greater variety, here has a large value them choreographic and sporting-physical preparation. Today dance became an universal mean for improvisations and search of new motions. To him inherently opening of the different foreshortening of life as wonderful so not very attractive. Motions are executed in different poses even lying or moving in horizontal.

It costs to remind the various variants of swallows, acrobatic other positions, poses in acrobatic dances in support of that the elements of acrobatics and gymnastics in combination with classic poses occupy for them a deserving place in a modern choreography. Acrobatic motions are very often used in modern ballet as an original expressive mean, which creates certain associations, dynamism and spectacle of ballet, show, concert, musical.

It is needed to distinguish dance break dance, as one of most using acrobatic elements as expressive fixed assets of choreographic vocabulary. The use of acrobatic elements in a modern choreography carries in itself a high professional, performance level as well as choreographer-producer so performer-dancer.

Expediency of the use of acrobatic elements is stipulated by high expressiveness, them by bright visual perception by a spectator which underlines and complements the choreographic vocabulary of modern choreography.

### **S.V. Rabchenuk**

Post-graduate Kyiv faculty of choreography "International Slav University. Kharkiv"

*Reviewers: professor, folk artist of Ukraine S. Bondur*

*candidate of study of art, associate professor T. Shvachko*

## **YURIY GRIGOROVICH AND HIS "LEGEND"**

*This article is about ballet "The Legend about love" of Yuriy Grigorovich. This ballet tells us about tragical love of young man Ferkhad and Shirien, about pain of princess Mehmen Banu and her self-sacrifice for love. The article also reviews basic moments of the performance and looks into their solution by choreographer: minimization in decorations, enriching of classical choreography by dances of the east and also by acrobatic props.*

*Key words: adagio, ballet, ballet-master, variation, duet, love, performance, artistic school, dance, choreography.*

### **Theses**

Ballet "Legend about love" in raising of Yuriy Grigorovich belongs to the most prominent theatricals of modern choreographic art. Asserting principles of vivid reflection of reality, symphonic dramaturgy of ballet performance, based on

contrasting combination and development of plastic leitmotifs. A choreographer Yuri Grigorovich showed inexhaustible possibilities of dance, found in it the new resources of expressiveness, its ability to reveal the world of the human soul in all its inside oppositions.

Ballet a play of the known Turkish writer N. Hikmet - widespread on east legend is the basis of about love of Ferhard and Shirin. It one of many folk stories, embodiment of wonderful romantic love, unusual depth and force.

In this ballet choreographer represented practically all of substantial structural forms of classic ballet – adagio, variation, bands. For example, three duets of heroes – Ferkhada and Shirin are duets of meeting, love and flashback. Each of these duets carries a concrete psychological action, expressed here by facilities of dance, without a pantomime. At the same time – in the second and third duets heroes keep the lines of large form of classic adagio actually, but improved by acrobatic props.

Appearance of Ferkhad had that sense for Yuriy, that and for a dramatist. His appearance of artist, wishing to get the creative happiness in the world, in servicing people. In this is a main idea of this ballet. A hero loses his love – magical as a star Shirien, reserved in the world of his selfish happiness, but the victim of him is acknowledged by simple people. Before this confession he goes not for the sake of the personal glory, not for the sake of pleasure, but for the sake of confession of people.

### **L.Y. Korzova, doctor of arts**

Instructor of the Romanic languages chair of Philology institute of Taras Shevchenko Kyiv national university

*Reviewers: doctor of study of art, professor M.P. Zagaykevich, candidate of philological sciences, professor of department Ii. Magushinets'*

## **ARTISTIC ILLUMINATION OF SOCIO-POLITICAL LIFE OF SPAIN OF TIMES F. GOYI IN THE PLAY OF ANTONIO BUERO VAL'EKHO «SLEEP OF MIND»**

*This article considers the problems of artistic style of A.B. Vallejo's play "The sleep of mind". The article contains analysis of the conflict structure, of the dramatic action models, of the character's images, of the dramatic character problem, of a store of the means of dramatic expressiveness in the above-named play.*

*Key words: conflict, action, character, Spanish theatre, dramatic composition, totalitarian, dictatorship, antitotalitarian, performance.*

### **Theses.**

The article “Artistic reflection of the social and political life of Spain in the times of Goya in A.B. Vallejo’s play “The sleep of mind” considers the problems of artistic style of the author.

The article contains analysis of the conflict structure, of the dramatic action model, of the character’s images, of the dramatic character problem, a store of means of dramatic expressiveness in the above-named A.B. Vallejo’s plays.

The subject of the play reflects historical analogy of Franco’s dictatorship in Spain in the XX century. A.B. Vallejo gives realistic picture of the historical period of the beginning of the XIX century in Spain that reminds the readers and the spectators political and social life of Spain in the XX century under Franco’s dictatorship.

A.B. Vallejo regards fear as a measure of totalitarian power. Goya is able to resist this power. He is regarded as a very strong character, who is able to resist.

The problem of dictatorship is regarded through the moral and psychological category of fear. The other play “Fear” by russian dramatist A.Afinogenov is mentioned in the article. The play “Fear” reflects soviet dictatorship of the thirties.

The subject of A.B. Vallejo’s play is based on the certain human actions made because of fear of the social regime. Only Goya is able to resist. Such resistance is the main feature of Goya’s character. This resistance of Goya is the source of the inspiration of this play.

### **O.G. Kravchuk**

The Kievan faculty of choreography of PVNZ is the «International Slavonic university. Kharkiv»

*Reviewers: doctor of study of art, professor M.P.Zagaykevich*

*candidate of study of art, associate professor O.O.Rubakha*

### **DANCING SHOW IS IN SYSTEM OF SYNTHESIS OF TELEVISION AND CHOREOGRAPHIC ART**

*In the article the specific of aesthetically beautiful structure of dancing show is investigated in the system of synthesis of television and choreographic art. The ways of development of sporting ballroom dance are examined in the context of televisional projects.*

*Key words: dancing show, aesthetically beautiful structure, television, synthesis of arts.*

### Theses

The processes of formation of synthetic artistic facilities of different types of art are able to influence on appearance of new genres, represent co-operation of maximal amount of components of artistic language of synthetic arts, vivid thought of man, and also aesthetically beautiful possibilities of other types of activity, modern of communication facilities.

Problem of researches of genres of choreographic art and their synthesis in modern choreology leans against determination of key concepts. Today acknowledged biological, psychological and philosophical theories of dance. Dance is positioned as a creative process of translation of conceivable or musical appearances in offenses visual, which are created by motions and positions of human body.

The analysis of choreographic works of modern ballet-masters of the world allows to do supposition, that in a stage choreography there are stormy processes of search of artistic facilities, receptions and methods of creation of unfolded spectacle carnival situations, in which a keen process of destruction of a withstand order and renewal in the area of chaos is on these ruins of new forms, values and senses.

Directions of co-operation of characteristic signs of dance and television are examined in the article, the features of synthetic genre of dancing show, which carries out influence on an audience by new qualities of synthesis, turn out.

The analysis of scientific literature allows to define the genre signs of dancing show, created on the basis of sporting ballroom dance, define basic directions of co-operation of dancing show and television and find out the concept of aesthetically beautiful structure of televisional dancing show, and its influence in the context of modern televisional dancing projects.

#### **L. Savchyn, candidate of History, professor**

Department of Choreography of Rivne state Humanitarian University

*Reviewers: candidate of study of art, associate professor T.O.Shvachko*

*candidate of pedagogical sciences, associate professor E.G.Kravchuk*

#### **ART AS A LEADING FACTOR OF INFLUENCE ON SPIRITUAL NEEDS OF MODERN YOUTH**

*The author analyses the spectrum of the spiritual needs of modern youth, which are being examined under the circumstances of transformation period with problems and demands. Attention is focused on art as a leading factor of influence on the spiritual life of youth. And it's quite clear, because the aim of art is the improvement of person's creative work.*

*Key word: Art, spirituality, youth.*

### **Theses**

The dominant feature of modern society is a stable social state of first of all of youth. Present-day society lives in the state of spiritual crisis, which is determined by a number of reasons – detachment of a man from his family, environment, history, art, and traditions. The main cause of the crisis of thinking which has been formed on the foundation of loss of contact with other people, generations, epochs, cultures. One – sided purposefulness of economic reforms not only endangers the interests of life of young people, throwing them to its edge, but it also destroys the innovative potential which ensures progress. The problems of youth spiritual life concretizing are in the process of adaptation to the transformation period conditions with certain difficulties and demands. But the use of too dangerous technologies and substances, level of stress in information space causes spiritual destruction. That's why the restoration of the economic system is first of all connected with the revaluation of a number of the most important values in the society, namely spirituality. So the determination of the leading factor in resolution of spiritual needs of modern youth becomes more and more evident.

It is very important to stress that art reflects life in all its completeness and common importance, in everything that causes people's interest. Examining the art phenomenon in detail, it is necessary to focus attention on the axiom (the author), that the aim of art is the improvement of a man and the society where he acts and creates. Art is a specific form of social consciousness. The specific form of social means of thinking – “thinking in images”.

Youth in modern society is mostly left without reliable integrated landmarks. That's why the choice of way of life is more often determined not by abilities and interests, but by circumstances. So it is art that is able to form cultural and social experience of youth in the mechanism of superstructure both of spiritual and economic levers. Art in all its manifestations becomes the nation wide priority that influences the spiritual needs of modern youth