

<i>И.И. Польская</i> МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОГО И АВСТРИЙСКОГО РОМАНТИЗМА В ЗЕРКАЛЕ МЕНТАЛЬНЫХ И ХРОНОТОПИЧЕСКИХ РАЗЛИЧИЙ.....	3
<i>О.Г.Кравчук</i> ХОРЕОГРАФІЧНІ ШКОЛИ ЄВРОПИ ЯК ТВОРЧІ ЛАБОРАТОРІЇ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ.....	8
<i>М.П. Калашиник</i> МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС КАК ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ.....	16
<i>И.В. Михайлова</i> ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.....	20
<i>О.Д.Бузова</i> ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МЮЗИКЛУ В МУЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОГО.....	22
<i>І. Пісарєва</i> ІНТЕГРАЦІЯ МИСТЕЦТВ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ОСОБИСТОСТІ.....	26
<i>Е.С.Ольховская</i> РОЛЬ МУЗЫКИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ ДЛЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ.....	29
<i>Ю. Б. Коваленко</i> ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОПЕРЫ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО «ВИРИНЕЯ» С НАРОДНЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТВОРЧЕСТВОМ.....	33
<i>А. Голубенков</i> ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТЕАТРА ТАНЦА.....	39
<i>Я.Бовсуновский</i> К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ДЖАЗОВОГО ТАНЦА.....	44
<i>О.В.Калинчук</i> ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ ОСНОВ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В ГРУПАХ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ.....	48
<i>О.Б. Элькан</i> СЕМИОСФЕРА И ЭКСПРЕССИОНИЗМ В СИСТЕМЕ СИМВОЛИЧЕСКОГО УНИВЕРСУМА КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА.....	51
<i>І.В.Лобанова</i> ОЛЕКСАНДРА ЛЕСНІКОВА – МАЙСТЕР ХУДОЖНЬОГО СЛОВА.....	56
АНГЛОМОВНІ ТЕЗИ СТАТЕЙ.....	62

**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:** Г.А. Носирева

**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

УДК 78.01:7.035 (430)

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОГО И АВСТРИЙСКОГО РОМАНТИЗМА В ЗЕРКАЛЕ  
МЕНТАЛЬНЫХ И ХРОНОТОПИЧЕСКИХ РАЗЛИЧИЙ**

*Д-р искусствоведения, проф. И.И. Польская  
Харьковская государственная академия культуры*

*Рецензент – д-р искусствоведения, проф. ХГУИ имени Котляревского Н.Л. Очеретовская*

*Статья посвящена проблемам эстетической специфики немецкой и австрийской музыки эпохи романтизма. Анализируются ментальные и хронотопические особенности музыкальных культур Австрии и Германии XIX в. и характер отражения в них романтической философии и эстетики.*

*Ключевые слова: музыка, музыкальная эстетика, романтизм, немецкий романтизм, немецкая музыка, австрийская музыкальная культура, Вена, австро-немецкая традиция, хронотоп, ментальность.*

*Стаття присвячена проблемам естетичної специфіки німецької та австрійської музики епохи романтизму. Аналізуються ментальні та хронотопічні особливості музичних культур Австрії та Німеччини XIX ст. та характер відбиття в них романтичної філософії та естетики.*

*Ключові слова: музика, музична естетика, романтизм, німецький романтизм, німецька музика, австрійська музична культура, Відень, австро-німецька традиція, хронотоп, ментальність.*

*This article is about problems of the aesthetical specific of the Austrian and German music by the epoch of the Romanticism. The of mental and chronotopical differences among the Austrian and German musical culture's of the 19<sup>th</sup> century and the character of manifestation of the romantically philosophy and aesthetic by every one of these cultures are analysed.*

*Key words: music, musical aesthetic, romanticism, German music, German music, Austrian musical culture, Vienne, art of Austrian-German tradition, chronotop, mentality.*

Искусство австро-немецкой традиции обычно рассматривается в музыковедении как некое целостное духовное явление. В то же время, помимо безусловной общности, между родственными музыкальными культурами – австрийской и немецкой – существуют и определенные различия, во многом детерминированные их ментальными и хронотопическими особенностями. Автором данной статьи подобная концепция была выдвинута (возможно, впервые в украинском музыковедении) еще в 80-х – начале 90-х гг. XX ст. в контексте кандидатской диссертации [1], а также ряда статей [2; 3]. Одна из этих статей, называвшаяся «Музыкальная эстетика немецкого и австрийского романтизма (к вопросу о специфике ментальных различий)», была написана для сборника ХГУ, который тогда – в трудные 90-е – так и не вышел из печати. Сейчас, когда идеи о различии данных культурных полей все чаще актуализируются в современной научной литературе, на наш взгляд, назрела необходимость все же опубликовать текст указанной статьи – с некоторыми понятными коррективами, внесенными временем. Именно он и предлагается сейчас вниманию читателя. Статья представляет собой опыт комплексного исследования названных различий сквозь призму романтической философии и эстетики, а также современной культурологии и искусствознания (в том числе теории художественного хронотопа). Этот аспект проблематики мало изучен в украинской

музыкологии, что обуславливает актуальность и научную новизну работы, основанной на многолетних исследованиях автора в области теории, истории и эстетики музыкального романтизма, нашедших отражение в 2-х монографиях, докторской диссертации и др. [4-8].

Объектом исследования является музыкальная культура Австрии и Германии XIX в., предметом – специфика ментальных и хронотопических различий, присущих каждой из этих музыкальных культур, целью – выявление типологических особенностей немецкого и австрийского музыкального романтизма в ментальном и хронотопическом аспектах. Источниковой базой работы явились труды отечественных и зарубежных музыковедов, философов, эстетиков, литературоведов, композиторов, писателей, посвященные философии и эстетике романтизма, исторической специфике австро-немецкой музыки XIX в., творческой деятельности музыкантов этой эпохи, а также проблемам художественного хронотопа.

В эпоху романтизма музыка занимает господствующее место в иерархии искусств. Первостепенное значение ее было фундаментально обосновано великими немецкими философами, поэтами и композиторами – теоретиками романтизма, для которых «романтическое» означало прежде всего «музыкальное», ибо именно музыка, где безраздельно царит лирическое, эмоциональное начало, способна в наибольшей степени выразить неповторимую

сущность духовного мира человека (субъекта) и стать связующим звеном между личностью и универсумом.

Анализируя имманентные черты немецкого романтизма, известный литературовед Н.Я. Берковский подчеркивал, что «жизнь с ее тайным поступательным движением в вещах, в телах романтики именовали музыкой. Необыкновенный культ музыки у романтиков тем и объясняется: музыка выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни, чуть ли не совпадая с ними. Тайна жизни, как бы ни были мы от нее далеки в нашей жизненной практике, уже доступна нам через музыку» [9, с. 32]. Как указывал Г.Ф. Гегель, «...можно понять силу воздействия, оказываемого музыкой преимущественно на душу как таковую, которая не поддается рассудочным размышлениям и не предлагает самосознанию отдельные созерцания, а живет в сокровенной и замкнутой глубине чувства. Ибо музыка постигает именно эту сферу – внутренний смысл, абстрактное самосозерцание, приводя тем в движение средоточие внутренних изменений – сердце и душу как простой концентрированный центр всего человека» [10, с. 291].

Огромную роль в становлении романтической музыкальной эстетики австро-немецкой традиции сыграла культура эпохи бидермайера со свойственным ей идиллическим тоном жизни, согретой домашним теплом и дружеским участием, естественностью человеческого бытия в замкнутом уютном мире, насыщенном своими внутренними событиями, милыми житейскими радостями и невзгодами. В этом приветливом и светлом упорядоченном мире всемерно раскрываются лучшие нравственные качества личности – доброта, сердечность, способность к сопереживанию и сочувствию, душевная глубина и тонкость, тактичность, умение слушать и понимать другого человека, хранить верность в дружбе и любви. Такие свойства необходимы для создания и сохранения гармонии совместного бытия, созвучности подобного жизненного ансамбля, как нельзя лучше отвечающего специфике романтической музыкальной эстетики.

Исключительное значение в создании особой лирической ауры романтического музыкального искусства имеет порожденное мироощущением эпохи бидермайера и непосредственно связанное с воздействием идиллического хронотопа понятие Gemüt, основополагающее для романтизма австро-немецкой традиции и представляющее собой квинтэссенцию романтического восприятия искусства в целом. Это понятие олицетворяет особый синтез возвышенного и обыденного, духовного и душевного, сокровенно личного и объединяющего родственные души. Gemüt есть апология сердечности и тепла, поэтическая идеализация повседневности, идиллического

уютного микромира близких друг другу людей в их семейных и дружеских взаимоотношениях, радостях и горестях их совместного сосуществования в некоем замкнутом, ограниченном от мира внешнего (по типу фихтевского «Я» и «не-Я») круга – своего рода малой сфере мироздания, человеческого созвучия, где царят упорядоченность и гармония. Gemüt обуславливает характер эмоционального общения внутри романтических кружков, их жизненный строй, основанный на этике дружбы и единения, бескорыстной преданности всех каждому и каждого всем. Gemüt лежит в основе провозглашенного ранними романтиками коллективного движения к человеческому братству посредством искусства. В данном понятии концентрируется задушевное, искреннее, доверительное, интимно-лирическое начало романтического искусства, «богатейшая поэтизация душевности» (Асафьев) [11, с. 221].

Провозглашенный романтической эстетикой культ дружбы, свободного союза созвучно настроенных сердец, тесно связанный с идеей всеобщего человеческого единения посредством совместного служения искусству, культ непосредственного, естественного чувства, утверждение главенства музыки над другими искусствами предопределили особое отношение композиторов молодой романтической школы к ансамблевым жанрам и особенно к четырёхручному фортепианному дуэту. Задушевно-личностное начало, присущее дуэтному типу коммуникативности, оказалось чрезвычайно близким, родственным романтическим идеалам.

Музыкальная эстетика немецкого и австрийского романтизма, наряду с чертами несомненной общности, в то же время обладает и определенными особенностями, обусловленными ментальными и хронотопическими предпосылками. Существует ряд определенных различий, порой даже противоречий в характере мироощущения, эстетической и философской направленности, художественных предпочтений, социальных взаимосвязей между двумя ветвями немецкоязычной культуры – немецкой и австрийской, обусловленных, соответственно, социально-историческими и национально-культурными особенностями развития обеих родственных стран.

Так, социально-политическая обстановка раздробленной Германии в первой половине XIX в. была такова, что «выдающийся немецкий композитор не мог ограничиваться лишь сочинением музыки, но должен был становиться и музыкально-общественным деятелем» [12, с. 30]. Неотъемлемым свойством художнического облика большинства немецких композиторов-романтиков – Вебера, Мендельсона, Шумана, Вагнера – является энергичная просветительская деятельность, тесно связанная с их философскими воззрениями (Гофман, Вагнер, Ницше) и литературно-критическим, публицистическим творчеством (Вебер, Гофман, Шуман, Вагнер). Искусство немецких романтиков всегда деятельно и

несет в себе заряд просветительской энергии, полемического огня, духа юности. В то же время австрийским романтикам подобная общественная активность в силу сложившихся обстоятельств отнюдь не была присуща, «в Австрии крупнейшие композиторы были почти исключительно творцами музыкальных произведений: они не могли проявить себя на поприще музыкально-общественной деятельности» [12, с. 30].

В музыке немецких романтиков особенно остро сказалось влияние философии – и на уровне проблематики, и на уровне самого музыкального мышления, его диалектики и специфической логики. Колоссальное воздействие на их творчество оказали, в частности, философско-эстетические взгляды иенских романтиков – А. и Ф. Шлегелей, Шеллинга, Шлейермахера и др. Именно в немецком романтическом музыкальном искусстве возникает удивительный сплав философско-эстетического, литературно-поэтического и собственно музыкального начал, связанный с происшедшим в эпоху романтизма изменением представлений о роли музыки в иерархии культуры.

«Уравнием мира в целом» (Новалис), «выраженным в звуках поэтическим праязыком природы» (Гофман), подлинным ключом к пониманию других искусств (Ф. Шлегель, Клейст) и мире в целом представляется музыка как таковая немецким романтикам. А. Шопенгауэр считает музыку подобием самой «творящей воли», а Ф. Ницше и Шпенглер воспринимают ее уже не только как ключ к другим искусствам и культуре, но и к пониманию цивилизации в целом.

Характернейшими чертами немецкого романтизма являются самоуглубленность, духовность, «музыкальность души» (Т. Манн) [14, с. 309]. Т. Манн видел в них коренное свойство немецкой нации – наряду с тем, что романтики называли «Innerlichkeit»: «С этим понятием связаны нежность, глубина душевной жизни, отсутствие суетности, благоговейное отношение к природе, бесхитростная честность мысли и совести – короче говоря, все черты высокого лиризма; того, чем мир обязан этой немецкой самоуглубленности, он ... не может забыть: ее плодами были немецкая метафизика, немецкая музыка и, в особенности, чудо немецкой литературы» [14, с. 321]. Определяя специфику немецкого романтического мироощущения, писатель подчеркивал, что романтизм – это «менее всего расслабленная мечтательность; это глубина, которая ощущает себя силой и полнотой, это пессимизм честности, ... это, скорее, некая неосознанная мощь и благоговейность, можно даже сказать, первозданность души, которая ощущает свою близость к стихийным, иррациональным и демоническим силам жизни, т.е. к истинным источникам жизни, и которая чисто рассудочному миропониманию и отношению к жизни противопоставляет свое более глубокое

знание, свою более глубокую связь со святыней бытия» [14, с. 321].

В культуре немецкого романтизма музыке придается особое мистическое значение как высшему иррациональному проявлению мирового духа, связующему все – от глубин космоса до глубин человеческой души и вечных творящих сил живой природы. Происходит всеобъемлющая философизация музыки, композиторского творчества.

Подобные качества почти не свойственны австрийской романтической музыке, значительно более «земной» и уравновешенной в своих эмоциональных и интеллектуальных проявлениях, гораздо менее склонной к сугубо умозрительному характеру философствования. Уровень возвышенной серьезности в немецкой музыке заметно выше, чем в австрийской, где гораздо сильнее выявлены черты приветливой повседневности, часто связанные с воздействием тенденций музыкального бытия.

Именно в искусстве немецких композиторов-романтиков (по сравнению с австрийскими) находит наиболее адекватное выражение романтическая поляризация антитез, двоемирие, разорванность сознания. Это выражается, в частности, в степени напряженности художественного противостояния тех же «давидсбюндлеров» и «филистимлян», музыкальных новаторов и консервативных обывателей в искусстве. Для немецкого музыкального романтизма чрезвычайно характерны черты иронии, гротеска, подчеркивающие всю глубину разрыва между идеальным и реальным, невозможность достижения гармонии, идиллического существования при страстном стремлении к ним.

В то же время в австрийском искусстве скорее превалирует юмор, как бы сближающий проявления высокого и низкого начал и способствующий их своеобразному слиянию, синтезу. В таком снижении и обновлении через юмор, обыденность бытового начала сказываются некоторые ментальные особенности австрийской музыки и, в частности, фортепианного дуэта.

Эстетика немецкого романтизма во многом связана с вертикальным характером ее временного смысла, выраженном в идее «современности по вертикали» и основанном на вневременном противопоставлении романтического и филистерского, романтического и классического начал в истории. Хронотоп австрийской музыки, в отличие от этого, почти всегда горизонтален, в нем проявляется более реальное ощущение жизненной современности.

Музыкальная эстетика немецких романтиков значительно шире, чем австрийских, связана с действием некоей временной или пространственной дистанции, своего рода отстранением, отчуждением от обыденной сиюминутной современности (причем, подобное отделение носит не эпический, а исторический, романтический характер): «Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным

миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению» [13, с. 27]. Эстетика австрийской музыки неразрывно слита с отсутствием такой дистанции, с ощущением живой повседневной современности, поэтизацией окружающего бытового существования в единстве его возвышенных и низких сторон.

Для немецкой инструментальной музыки (в том числе – дуэтной), тесно связанной с отражением философских идей и литературных образов, чрезвычайно характерна программность. Особенно ярко ее черты претворяются в фортепианном творчестве Шумана, где встречаются сочинения, созданные как по мотивам литературных произведений («Бабочки», «Крейслериана», «Восточные картины»), музыкальной публицистики («Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров»), так и представляющие собой своеобразные циклы жанрово-бытовых и пейзажных зарисовок («Двенадцать пьес для маленьких и больших детей», «Детские сцены», «Лесные сцены»), танцевально-жанровых сюит («Восемь полонезов», «Бальные сцены», «Детский бал») и т.д. Австрийской романтической музыке программность литературного плана почти не свойственна (исключениями являются, пожалуй, фантазии Шуберта, основанные на претворении сюжетного принципа балладного типа, однако, и в них литературное начало проявляется на весьма опосредованном уровне).

В немецком музыкальном романтизме сочетаются черты публичности, обращенности к миру, и приватности, в то время как хронотоп австрийской романтической музыки почти исключительно связан с чисто приватной сферой. Эстетика немецкой романтической музыки опирается на присущее романтическому мировосприятию ощущение духа *Gemüt* и *Innerlichkeit* как внутреннего, глубоко интимного переживания. В эстетике же австрийских композиторов более ощутимо идиллическое единение внутреннего мира человека и окружающей природно-бытовой среды.

Проецируя на музыкальное искусство категорию художественного хронотопа, введенную в свое время М.М. Бахтиным, автор статьи еще в начале 90-х годов минувшего века отмечала, что наиболее характерными для немецких романтических фортепианных произведений являются сугубо идиллические хронотопы дома и родного края, а наряду с ними – хронотопы автобиографии, жизненного пути, дороги, «чужого чудесного мира» и карнавала (последний генетически связан с хронотопом народной площади и одновременно с хронотопами бальной залы, светского салона и театральных подмостков) [1-3].

В немецком романтизме значительно острее, чем в австрийском, звучит тема разрушения идиллии и

ностальгии по этой утрате (особенно в контексте дуэтного музицирования и его эстетики). Немецкая музыка в значительной мере связана с таким характерным для начала XIX в. литературным жанром, как элегия медитативного типа – вид идиллии, гораздо менее типичный для австрийского художественного мироощущения. Весьма характерным аспектом проявления идиллического хронотопа в немецкой романтической музыке представляется последовательное проведение во многих сочинениях тематики, связанной с миром детства (часто – в плане воспоминания, что сближает подобные «детские» пьесы с произведениями, отражающими исчезновение идиллии). Многие произведения немецких авторов связаны также с воздействием фольклорного хронотопа и соответственно – с разным воплощением излюбленного романтиками локального колорита.

В то же время эстетика австрийского музыкального романтизма несет на себе ощутимый отпечаток присущей этой национальной культуре развлекательности, радостного гедонизма, определенной экстравертности, органичного слияния сугубо личного, частного, с внешнепубличным.

В австрийском искусстве особую роль играет хронотоп площади (парка, улицы), ярким проявлением которого становится музыка пленэрного типа (серенады, дивертисменты, всевозможные марши и танцы – прежде всего, конечно же, вальсы). Непринужденная, живая, общительная стихия уличного музицирования, веселых парковых гуляний и празднеств породила особую уникальность ауры венской музыкальной культуры, синтетичной по своей природе. В ней органично сочетаются высокое и низкое, эзотерическое и банальное, проповедническое и развлекательное, общечеловеческое и интимное, космополитическое и национальное.

Музыкальная культура Австрии вобрала в себя и высокое искусство классической традиции, и многообразие элементов фольклора различных народов, населявших империю, и музыку городского повседневного быта, театральную музыку и т.д. «Сосредоточенные в Вене, в своеобразном пестром сочетании, элементы немецкой, венгерской, итальянской и славянской культур создали ту богатую музыкальную почву, на которой произрастало демократическое по своей направленности творчество Шуберта, Иоганна Штрауса и многих других композиторов» [12, с. 30-31]. «Мировая музыкальная столица» (Л. Шпор) той эпохи, Вена отличалась удивительным свойством переплавлять всю пестроту различных течений, веяний, влияний, целых культур в нечто единое, целостное и неповторимое, обладающее яркой и своеобразной индивидуальностью, «лица необщим выраженьем», присущим облику этого необыкновенного города.

Характерно, что подобные же черты свойственны творчеству одного из самых «венских» композиторов XIX века (и, пожалуй, во всей музыкальной истории) –

Франца Шуберта. Так, немецкий музыковед В. Феттер определяет специфику взаимоотношений Шуберта с фольклорными источниками тем, что Шуберт «...не погружается в мир венгерской или цыганской музыки, а открывает ей ... доступ в область своего искусства» [15, S. 296].

Австрийская бытовая музыка удивительно полнокровна и гармонична в своих проявлениях, в ней объединяются чувственное обаяние и душевное тепло, элементы дионисийского и аполлонического начал. Черты эпикурейства, наслаждения жизнью с ее извечными радостями и соблазнами в значительной мере присущи австрийскому типу идиллии, воплощенной в стилистике австрийского бидермайера, неотъемлемым атрибутом которой представляется искреннее, сердечное дружеское общение на фоне бесшабашного веселья (часто – с бокалом доброго вина), звучащей со всех сторон музыки, мелькающих в головокружительном вихре вальса прекрасных женских лиц, ослепительного сияния солнца и вечной красоты природы. Пленительный аромат вечно юной смеющейся и танцующей Вены не позволял никому оставаться равнодушным к ее поэтическому очарованию.

Специфичным для венской музыкальной культуры является сочетание высокой одухотворенности с полным или частичным сохранением прикладных функций в сфере танцевальности, – прежде всего, связанное с поэтизацией самого «венского» танцевального жанра – вальса – в творчестве Шуберта, Ланнера, И. Штрауса (отца и сына), Брамса. Эти сочинения отличаются особым «венским» очарованием, сочетанием непринужденной легкости, раскованности, блеска, остроумия, полноты жизни и счастья.

В художественном мире венской музыки возникает определенное сближение и взаимодействие хронотопов Дома и площади. Площадь, улица рассматриваются в значительной мере как некое продолжение дома, домашнего уюта, упорядоченности привычного существования в кругу друзей и знакомых, как «опривативание» публичного, соблюдение баланса внешнего и внутреннего. Происходит распространение хронотопа идиллического Дома, родного уголка на образ всей Вены – родного города-Дома, где все живет как бы по-семейному родственно, тепло и счастливо. Целостность, синкретичность такого восприятия создает новый идиллический хронотоп Города-Дома Вены, доминирующий в музыке австрийских композиторов-романтиков. При этом образ города неразрывно слит с миром родной природы (единение рукотворного и нерукотворного начал).

Характерные для облика Вены пестрота, многообразие в едином, неуловимость и изменчивость проявлений внутренней сущности представляют собой в то же время типичные

качества романтической эстетики. Хронотоп Вены есть своего рода проявление романтического синтеза калейдоскопичности, разнородности впечатлений в целостности образного единства, живой образ романтической мечты, воплощение романтической идиллии, волшебного царства поэтических грез. (Подобное ощущение возникает во многом благодаря сближению и даже слиянию здесь хронотопов родного края и чудесного мира).

В то же время в музыке венских романтиков весьма ощутимо проявление черт литотичности, связанных с особенностями мироощущения «маленького человека», своеобразным «бегством от величия к сердечной простоте» (Л. Гаккель) [16]. При этом особое значение приобретают хронотопы автобиографии, поэтического дневника. Возникает своеобразное наложение, проецирование хронотопов автобиографии и родного края, Дома, Вены друг на друга при доминировании первого из них. Идиллические образы цветения окружающей жизни, наряду с образами драматическими, трагическими, выступают здесь странички дневниковых записей, отражающих жизнь души художника в ее противоречиях и характер его взаимоотношений с миром.

В отечественном музыкознании музыкальная культура австро-немецкой традиции обычно рассматривается как некая целостность. В то же время компаративный анализ ряда духовных и хронотопических констант, обуславливающих национальную специфику немецкого и австрийского музыкального искусства, доказывает внутреннюю неоднородность и даже противоречивость этого единства.

Сравнение музыкальной эстетики и художественной практики немецкого и австрийского романтизма демонстрирует наличие между последними очевидных различий, обусловленных ментальными особенностями формирования обеих родственных культур. Немецкий музыкальный романтизм – порождение немецкой философии, психологии, литературы – представляет собой явление, ярчайшее в своей самобытности и индивидуальной неповторимости, австрийский же связан с репрезентативным для данного менталитета тяготением к синтезу различных культур. Немецкий романтизм по природе своей интравертен – в отличие от австрийского, где безусловно доминирует экстравертность. В немецкой культуре выше удельный вес мистики и мрачной иронии, в австрийской – легкости, развлекательности, светлого юмора. Различны и художественные хронотопы, обладающие в немецкой и австрийской музыке.

Параллельное исследование обеих ветвей австро-немецкой культуры с позиций их ментальной, социально-исторической и хронотопической детерминации способствует более глубокому пониманию внутренней сущности каждой из них.

## Литература

1. *Польская, И.И.* Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке [Текст]: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / И.И.Польская; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – СПб., 1992. – 213 с.
2. *Польская, И.И.* Проблема художественного хронотопа и эстетика романтического фортепианного дуэта австро-немецкой традиции [Текст] / И.И.Польская; Харьков. гос. ин-т культуры. – Х., 1993. – 52 с. – Деп. в НИО Информкультура Рос. гос. б-ки, № 2781 / Аннот. в ж. Музыка. – 1993. – № 6.
3. *Польская, И.И.* Шуберт и эстетика романтического фортепианного дуэта [Текст] / И.И.Польская // Шуберт и шубертианство : сб. материалов науч. музыковедческого симпозиума / [под ред. Г.И.Ганзбурга]. – Х.: Харьковские Ассамблеи. – Ин-т музыкознания, 1994. – С. 61-63.
4. *Польская, И.И.* Поэтика фортепианных дуэтов Ф.Шуберта [Текст]: монография / И.И.Польская. – Х.: ХГАК, 1998. – 80 с.
5. *Польская, И.И.* Камерный ансамбль: История, теория, эстетика [Текст]: монография / И.И.Польская. – Х.: ХГАК, 2001. – 396 с.
6. *Польська, І.І.* Камерний ансамбль: Теоретико-культурологічні аспекти [Текст]: Дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 / І.І.Польська; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2003. – 435 с.
7. *Польская, И.И.* Четырехручные фортепианные сочинения Шумана и их жанровая эстетика / И.И.Польская // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. / [под ред. Г.И.Ганзбурга]. – Х.: Каравелла, 1997. – С. 101-111.
8. *Польская, И.И.* Камерный ансамбль эпохи романтизма [Текст] / И.И.Польская // Сучасні підходи до оптимізації педагогічного процесу : Зб. наук. пр. – К.: Науковий світ, 2001. – С. 188-195. (Проблеми сучасного мистецтва і культури).
9. *Берковский, Н.Я.* Романтизм в Германии [Текст] / Н.Я.Берковский. – Л.: Худож. лит., Ленинград. отд., 1973. – 567 с.
10. *Гегель, Г.В.Ф.* Эстетика [Текст]: В 4-х т. / Г.В.Ф.Гегель; [пер. с нем.; под ред. и с предисл. М.Лифшица]. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – 621 с.
11. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс [Текст]: Кн. 1-2. / Б.В.Асафьев; ред., вст. ст. и коммент. Е.М.Орловой. – 2-е изд. – Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1971. – 376 с.
12. *Крауклис, Г.В.* Романтизм в музыке Австрии и Германии [Текст] / Г.В.Крауклис // Музыка Австрии и Германии XIX века : В 3-х кн. [под общей ред. Т.Э.Цитович]. – Кн. I. – М.: Музыка, 1975. – С. 26-36.
13. *Гофман, Э.Т.А.* Избр. произведения [Текст]: В 3-х т. / Э.Т.А.Гофман [пер. с нем.; вступ. и примеч. И.Мивинского]. – Т. 3. – М.: Гослитиздат, 1962. – с.519.
14. *Манн, Т.* Германия и немцы [Текст] / Т.Манн // Полн. собр. соч.: В 10 т. / [под ред. Н.Н.Вильмонта и Б.Л.Сучкова]. – Т. 10. – М.: Гос. Изд-во худож. лит-ры, 1961. – С. 303-326.
15. *Vetter, W.* Der Klassiker Schubert [Text] / W.Vetter. – Bd. 1. – Leipzig: Peters, 1953. – S. 355.
16. *Гаккель, Л.С.* Лекция об исполнительстве, прочитанная в Харьковском институте искусств в 1990 г. [Текст].

УДК 378.016:78.01

## ХОРЕОГРАФІЧНІ ШКОЛИ ЄВРОПИ ЯК ТВОРЧІ ЛАБОРАТОРІЇ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

*Канд. педагог. наук, доц. О.Г.Кравчук*  
*ПВНЗ «Міжнародний Слов'янський університет. Харків»*

*Рецензенти: д-р мистецтвознавства, проф. МСУ М.П.Загайкевич;*  
*д-р мистецтвознавства, проф. МСУ Ю.О.Станішевський*

*Розглянуто загальні проблеми формування сучасної європейської хореографічної школи. Важливим аспектом вивчення є концепція синтезу мистецтв – базової матриці формування творчої лабораторії кожної хореографічної школи.*

*Ключові слова: хореографічна школа, хореологія, синтез мистецтв.*

*Рассматриваются общие проблемы формирования школы современного танца в Европе. Важным аспектом изучения является концепция синтеза искусств - базовая матрица формирования творческой лаборатории каждой хореографической школы.*

*Ключевые слова: хореографическая школа, хореология, синтез искусств.*

*Shared problems of formation of school of modern dance in Europe are considered. A studying prominent aspect is the concept of synthesis of arts - a base matrix of formation of creative laboratory of each choreographic school.*

*Key words: choreographic school, choreologic, synthesis of arts.*

Розвиток сучасного хореографічного мистецтва має складний і суперечливий характер, що пов'язано з інтенсивністю історичних і соціальних зрушень, докорінною зміною умов комунікації (супутникові системи телебачення, стільниковий зв'язок, реактивні швидкості, тотальна комп'ютеризація та ін.), функціонуванням складної системи взаємодії часу і простору в реальності та мистецтві. Оптимізується інтеграція раніше відособлених континентальних культур (європейської, азіатської, американської, африканської). Всі ці процеси безпосередньо впливають на розвиток сучасного хореографічного мистецтва.

Еволюція хореографічного мистецтва від ритуально-прикладних форм в стародавньому суспільстві до високих мистецьких зразків сучасності з надзвичайно розвиненим арсеналом виражальних засобів відповідає закономірностям соціокультурного, духовного перетворення суспільства. Саме тому розвиток сучасної хореографії відбувається за умов розширення сфери пізнавально-художніх інтересів вітчизняних фахівців в контексті інтеграції світових культурних цінностей різних стилів і напрямків, взаємодії і взаємовпливу різних видів світового мистецтва у цілісних синтетичних формах. Моріс Бежар казав ще у 50-х роках ХХст., що танець саме у зштовхуванні та змішуванні різних хореографічних напрямків і видів мистецтва народжує нові стилі, охоплює нові країни та нових глядачів.

Активна інтеграція творчих зусиль українських й зарубіжних представників мистецтва хореографії засвідчується значною кількістю спільних виступів, проєктів, фестивалів, проведенням теоретичних і науково-практичних конференцій, майстер-класів фахівців та ін. Проте у вітчизняній хореології існує безліч проблем, зокрема одна з них - вивчення художнього досвіду у контексті світової хореографічної культури ХХст., яке є необхідним в системі підготовки фахівців хореографічного спрямування (артисти, викладачі, балетмейстери, мистецтвознавці, менеджери) вищого рівня мистецької освіти. Також недостатньо дослідженою є діяльність провідних хореографічних шкіл світу ХХст., що значно звужує можливості комплексного розгляду типологічних ознак вітчизняних, європейських, американських хореографічних стилів і напрямків.

Відомо, що саме з Європи бере початок впевнена хода балету і танцю у США, але лише після плідного голлівудського «щеплення» сучасна хореографія в Європі сформувалася як мистецтво. Комплексне осягнення хореографічної спадщини, діяльності хореографічних шкіл Америки та Західної Європи ХХст. сьогодні лише розпочинається, теорія новітнього танцю лише накреслюється в мистецтвознавстві. Вперше у 2004р. видано фундаментальну працю Є.Я.Суриц «Балет і танець в Америці. Нариси історії», аналіз доробку

західноєвропейських балетмейстерів другої половини ХХст. знаходимо в окремих роботах В.В.Ванслово, 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. Ґрунтовним дослідженням, що заповнює білі плями у комплексному розгляді творчості відомих діячів хореографічного мистецтва ХХст., є монографія О.І.Чепалова «Хореографічний театр Західної Європи ХХст.» (2007р.).

Хореографію як окремий вид мистецтва із певними специфічними особливостями видів, характеристикою течій, напрямків і стилів розглядають в контексті естетики мистецтва ХХст. Л.Т.Левчук, Л.В.Лозовий. Р.Л.Голденберг простежує еволюцію зв'язків перфомансу і сучасного танцю. Культурологічні аспекти різноманітних тенденцій розвитку сучасної хореографії презентовані в роботах Ю.Л.Афанасьєва, С.Д.Безклубенко, М.М.Погребняк, О.І.Чепалова та ін.

Цікавими у контексті комплексного дослідження європейської хореографічної спадщини є вивчення теоретичних праць 20-50-х років (К.Гойлезовський, Ф.Лопухов, М.Фокін та ін.), робіт з розробки проблеми історичної систематизації танцю від часів стародавнього синкретизму до середини ХХст. (Л.Блок), стилістичної систематизації видовищних хореографічних форм (Н.Шереметтєвська).

Розгляд процесу формування хореографічних шкіл ХХст. активно тривав у 70-80-х рр. у контексті вивчення творчості видатних танцюристів-виконавців, хореографів та їхніх послідовників. В процесі аналізу оглядів гастрольних турів зарубіжних труп (Н.Ельяш, Б.Львов-Анохін, Є.Суриц, В.Уральська та ін.) було визначено деякі ознаки сучасної європейської хореографії, зокрема, М.Бежара, С.Лифаря, Дж.Ноймайєра, Р.Петі та ін. Аналіз та характеристика хореографічних постановок здійснений в роботах Дж.Баланчіна, Д.П.Бернадської, П.Н.Білаша, М.Гваттеріні, І.Ґіно, Р.Л.Голденберга, Ф.В.Лопухова, М.Марселя, М.М.Фокіна, Н.В.Шереметтєвської та ін.

Більш досконалий рівень досліджень в галузі аналізу концептуальних і стилістичних особливостей розвитку хореографічних шкіл ХХст. у більш широкому контексті – еволюції світоглядної думки та розвитку синтезу мистецтв в сучасній хореографії - формувалася в хореології 60-90-х рр. Ґрунтовне висвітлення тенденцій розвитку сучасної хореографії простежується в роботах Дж.Баланчіна, М.Гваттеріні, Ф.Мейсона, Ю.О.Станішевського та ін. Зв'язок з філософсько-світоглядними аспектами в мистецтвознавстві простежували І.Мамчур, В.Пастух; здійснювались успішні дослідження різних напрямків сучасної хореографії (І.Жіно, В.Нікітін, Н.Маньківська, М.Марсель, Ф.де Моль, М.Погребняк, В.Подберезкін), генезису джазової музики і танцю (Д.Л.Коллієр, В.Конен, Б.Ренфельд, У.Сарджент).

В.Гаєвський зазначає, що тісний зв'язок між хореографічними школами Америки та Європи

пояснює саме витoki мистецьких процесів, так, наприклад, класичний танець виник у католицьких країнах (Італія, Франція), а модерн – у протестантських (Німеччина, США). Втім, ідеї ритмічного виховання в Європі ХХст. набули популярності в різних країнах: Великій Британії, Італії, Німеччині, Франції, Швейцарії. Дослідники доречно зважають на те, що незалежно від географії походження балетмейстери реалізовували свої творчі задуми в інших країнах Європи або в Америці. Так, француз М.Бержар – у Бельгії та Швейцарії, албанець А.Прельжокаж – у Франції, американці Дж.Ноймайер та У.Форсайт – у Німеччині, чех І.Кіліан – у Голландії. Приїзд Х.Хольм з Німеччини до США знаменував собою початок знайомства американців з німецьким виразним танцем, а роботу, започатковану в Америці А.Дункан, Л.Фуллер та в Канаді – М.Аллан, було успішно продовжено в Європі. Навчання та плідна робота європейських хореографів в Америці (П.Бауш, Дж.Ноймайер, Р.Петі, У.Форсайт та ін.) забезпечують їм провідне місце в світовому хореографічному мистецтві.

Проблема динамічного розвитку сучасного мистецтва танцю тісно пов'язана з невинним цивілізаційним, соціокультурним прогресом, змінами у форматі психолого-педагогічних підходів, методів та засобів хореографічної освіти. Про це свідчать ґрунтовні матеріали з розвитку модерністичних та постмодерністичних тенденцій в танцювальному мистецтві, аналіз перформанс-експериментів зарубіжних хореографів 1990-2008рр. (Р.Голденберг, М.Каннінгем, Р.Лабан, Н.Маньківська, Агнесс де Міль, А.Прельжокаж, М.Хакслі та ін.). У контексті спільної проблематики хореології та педагогіки мистецтва цікавим, з нашої точки зору, є вивчення практичного досвіду сучасних педагогів танцю, які знайшли свою оригінальну й ефективну методику навчання й виховання, сформували власну систему принципів хореографічної та педагогічної творчості, поєднали нові й традиційні підходи до художньо-педагогічного процесу серед світового розмаїття досвіду, художніх традицій і канонів, новацій та експериментів. Найважливішим питанням для нас є з'ясування основ мистецького синтезу (перш за все - тандему музики і танцю), що полягає у базовій матриці творчої лабораторії кожної хореографічної школи.

Сьогодні практично відсутні дослідження з узагальнення процесів розвитку світового хореографічного мистецтва ХХст. в контексті вивчення світоглядних джерел, естетичних принципів, механізмів, умов функціонування специфічних форм синтезу різних видів мистецтва в творчих пошуках представників тієї чи іншої хореографічної школи ХХст. На нашу думку, така цілісна модель синтезу виразних засобів тих видів мистецтва, що залучаються до творення хореографічного образу (музика, пластика, сценографія, костюм та ін.), є тим критерієм, який

визначає унікальність, особливість функціонування хореографічної школи. Поєднання в хореографічному мистецтві професійного підходу до музики, світла, архітекtonіки загальної драматургії та ін. – надає бажаного об'єму, масштабності, глибини кожному мистецькому результату. Синтез мистецтв, який апелює до всіх органів чуття людини, є на сьогоднішньому етапі розвитку мистецтва визначальним фактором його актуальності.

Мета даної статті – через розгляд творчої діяльності (типу хореографічної творчості) найяскравіших представників європейської хореографічної школи ХХст. розкрити унікальність, своєрідність їхнього «обличчя». Серед завдань, що планується розв'язати – скласти уявлення про цілісну модель синтезу виразних засобів видів мистецтв, що залучаються до творення хореографічного образу (перш за все – музики); дослідити засоби, методи хореографічного навчання і виховання як такі, що спрямовані на формування і успішне функціонування концептуальної моделі синтезу мистецтв.

Спочатку з'ясуємо фактори, які мають вплив на формування поняття «школа» як певного феномену, що визначається наявністю панівного типу творчості. *Тип творчості* як загальноестетичне поняття включає стійкі закономірності художнього мислення, що стосуються особливостей співвідношення в мистецтві:

- змісту і форми;
- емоційного і раціонального;
- об'єктивного і суб'єктивного.

Тип творчості охоплює «внутрішню цілісну систему естетичних понять і уявлень (про красу, її природу, структуру, функції і т.д.), специфічне відчуття і розуміння форми, які складаються в різних регіонах світу на різних стадіях розвитку художньої культури і залишаються в різних модифікаціях певним ядром, стійкою динамічною єдністю художнього мислення на наступних стадіях її розвитку» [4,33].

Специфікою панівного типу творчості, ступенем вагомості творчого потенціалу (особистісного та професійного) лідера (засновника), стилістичною визначеністю та наявністю «пантеону» певної системи професійно-художніх традицій, які уявляють собою етапну канонізацію раніше створених, апробованих та відпрацьованих сміливих хореографічних експериментів визначається «обличчя» хореографічної школи. Важливо, що школа не існуватиме без значної кількості послідовників, продовжувачів усталених художніх традицій, серед яких поступово формується наступний лідер новаційних танцювальних течій і напрямків. Системне хореографічне навчання в межах дослідження феномену «хореографічна школа» характеризується також наявністю інваріантних компонентів та елементів в змісті хореографічного виховання. Таким чином, у широкому значенні можна визначити специфіку функціонування хореографічної школи як реалізацію цілеспрямованої єдності змісту, методів і форм синтетичної хореографічної творчості.

Формування хореографічних шкіл у ХХст. – закономірний етап розвитку сучасної хореографії як новітнього виду хореографічного мистецтва в умовах впливу нових соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних характеристик культури ХХст., які виявили в танці імпровізаційність, індивідуалістичність, а також сприяли розкриттю нових виражальних можливостей його синтетичної природи. Техніки сучасного хореографічного мистецтва (в широкому смислі – типи хореографічної творчості) в цілому можна класифікувати як американські, європейські та російські.

Серед чинників формування хореографічних шкіл ХХст. варто відзначити:

1) соціально-політичні зміни в США та Західній Європі ХХст.: демократизація суспільства, зародження масової культури (перш за все - розвиток рок- і поп-музики), які сприяли формуванню сміливої пластики, демонстративної манери виконання з її відвертою сексуальністю, агресивністю виконавської інтерпретації, активною взаємодією з роковою музичною стилістикою, акцентуванням динамічної єдності музичного і танцювального руху;

2) нові філософські теорії ХХст.:

а) психоаналіз З.Фрейда, філософія архетипів К.Юнга зумовили інтерес до підсвідомих психологічних процесів, колективного підсвідомого, що спричинило появу авангардних художніх напрямків у різних видах мистецтва – футуризму, сюрреалізму, дадаїзму, кубізму та іншого, які паралельно з музичними рок- і поп- стилями проникають у хореографічне мистецтво;

б) інтуїтивізм А.Бергсона - «авторське бачення та втілення», заперечення штампів і стереотипів у творчому процесі - сприяв формуванню експериментальних видів синтезу мистецтв. Це мало вплив на формування імпресіоністичних, неокласичних, модерністичних та постмодерністичних напрямків сучасного танцю;

в) естетика експресіонізму, філософія абсурду А.Камю сприяли ствердженню експресіонізму в хореографії; філософська постмодерністична деструкція Ж.Дерріда сформувала підґрунтя виникнення постмодернізму в балеті; російський космізм М.Бердяєва, Ф.Достоевського, В.Соловйова сприяв появі неокласичних тенденцій в танцювальній культурі країн Західної Європи;

3) в контексті нової естетики ХХст. наполегливі пошуки Ф.Дельсарта, С.Маккея, Ж.Стеббінс, Е.-Ж.Далькроза, А.Жіроде, С.М.Волконського, Р.Штейнера в галузі ритму, руху, синтезу музики та пластики руху збагатили виконавську техніку джаз-танцю, імпресіоністичних, неокласичних, модерністичних форм танцю, де поєднувалися музичний ритм і пластика як виразний рух;

4) формування різних стильових напрямків в мистецтві мало вплив на розвиток сучасної хореографічної лексики: джаз (в музиці), імпресіонізм (музика, живопис), модерн-архітектура

спричинили появу в танці невимушеності, свіжості, вібрації світлових та пластично-рухових нюансів, інтерес до фіксації миттєвості, в модерн танці – символічності і яскравої орнаментальності, активного використання стилізації як засобу відтворення історичних видів мистецького синтезу; експресіонізм (в літературі, театрі, образотворчому мистецтві, музиці) надав танцю філігранну виразність руху і жесту, трагічність, емоційну напругу, психологізацію почуттів, що зумовило активне використання атрибутів, яка не належить до художньої реальності; сюрреалізм (в літературі, театрі, образотворчому мистецтві) сприяв показу підсвідомого та реального світу засобами всіх видів мистецтва; абстракціонізм та конструктивізм (візуальні мистецтва, музика, театр) сприяли візуалізації мистецьких асоціацій та механічних процесів; кубізм (візуальні мистецтва) визначив появу кутових позицій, положень, пластичних форм.

Завдяки зворотному «перетіканню» американського і європейського художнього авангарду і різноманітних модерністичних течій були започатковані нові зразки видовищного мистецтва - перформанси й хепенінги, які характеризуються новими підходами до організації і процесу їхнього демонстрування, посиленням ролі в їхній структурі пластики та елементів «боді-арту».

Таким чином, однією з особливостей хореографії ХХст. є сформованість нової синтетичної структури, яка реалізувалася на рівнях синтезу танцювальних видів, форм, традицій, а також на рівні новітніх форм взаємодії хореографії з іншими мистецтвами. Народження нових форм в хореографії закономірно викликало необхідність створення відповідних шкіл, засобів і методів навчання, реалізації конкретних мистецьких програм. Сучасні форми синтезу мистецтв в творчості діячів хореографічних шкіл ХХст. вражають розмаїттям складових компонентів: пантоміма, кінематограф, вокал, конферанс, прийоми цирку та мюзик-холу, реконструкції класичного і народного танцю, акробатика, поєднання пересувних механізмів і складних декорацій, новітніх технологій, піротехнічних та світлових інновацій. Спільним для діяльності всіх майстрів хореографічного мистецтва ХХст. є звернення до глобальних проблем людства, до відчуття різних форм конфлікту добра і зла, до відстоювання загальнолюдських моральних принципів.

Нова синтетична структура хореографії, що стала, по-суті, вираженням її імпровізаційно-індивідуалістичного змісту, сприяла у 2-й половині ХХст. природному входженню творчості діячів хореографічних шкіл у соціокультурний контекст постмодернізму, що інтенсифікувало подальший розвиток і технічне ускладнення неокласичних і модерністичних тенденцій. **Найбільше розповсюдження** танець модерн отримав в країнах з багатим музично-танцювальним фольклором, з

давніми театральними традиціями, але де не було свого класичного балету.

Формат статті не дозволяє здійснити у повному обсязі огляд стану розвитку сучасного танцю у всіх європейських країнах. Так, наприклад, сучасний танець в Італії ХХст. перебував на периферії художніх інтересів серйозних митців, а саме - серед розважальних видовищ. Не зважаючи на те, що римську танцювальну школу (згодом Національну Академію танцю) у 1940 р. очолила послідовниця ідей Ф.Дельсарта і Е.-Ж.Далькроза - І.Руська, італійська хореографія зазнала незначних ритмопластичних змін. Об'єктивним поясненням занепаду складних видів синтезу мистецтв, зокрема, модерного танцю в Італії, була присутність своєрідної концепції культури і мистецтва диктатури Б.Муссоліні. Сьогодні в Італії працюють близько 100 танцювальних груп, але у світовому контексті вони не мають такої ваги, як, наприклад, італійський оперний театр, кінематограф або мистецтво fashion.

Розглянемо діяльність відомих хореографічних шкіл у країнах з найбільшою кількістю хореографічних новацій (Франція і Німеччина).

У Франції ХХ ст. з'явилась найбільша кількість хореографічних новацій та визначних майстрів мистецтва модерну. Така розкіш мистецької практики не випадкова, вона ґрунтується на глибоких традиціях синтезу мистецтв, що був започаткований ще у сюжетних виставах ХVІст., які споріднювали музику, слово і танець. У час занепаду європейського хореографічного мистецтва на межі ХІХ-ХХст. саме митці російського та українського походження в складі трупи С.Дягілева (Дж.Баланчін, С.Лифар, Л.М'ясін, Вацлав та Броніслава Ніжинські, І.Рубінштейн) на ґрунті естетики французького авангарду початку ХХ ст. закладали основи нового хореографічного мистецтва. У ХХст. цю практику продовжили композитори І.Стравінський, К.Дебюссі, М.Равель та представники славетної французької «Шістки», видатні письменники (Ж.Кокто) та кутур'є (від Коко Шанель до П.Лакотта і Дж.Версаче), майстри образотворчого мистецтва (Л.Бакст, Ф.Леже, А.Матісс, П.Пікассо, М.Періх).

На творчість балетмейстерів нової генерації – М.Бежара, Р.Петі, які бачили в танцювальному мистецтві величезні потенційні можливості впливу на глядача на кшталт драматичного театру, кінематографу або інших видовищних мистецтв суттєво вплинули художні принципи лідера балетної трупи театру Гранд Опера, справжньої хореографічної школи С.Лифаря. М.Бежар підтверджує: «Я спадкоємець Лифаря, проте не стилістично, я наслідую людину, яка сама поважала і любила танець та іншим вмiла вселити повагу і любов до танцю» [1,194].

Моріс Бежар – балетмейстер-новатор, педагог, танцівник, наслідувач концепції універсального чоловічого танцю, що має витoki у традиціях античних видовищ та масових дійств різних народів.

Поєднання різних національних коренів у походженні Бежара сприяло, за висловом самого майстра, формуванню всього творчого життя. Він дебютував як танцюрист у 1944 р. в балетній трупі марсельської Опери, з 1945 – стажувався у Л.Статса, Л. Єгорової, мадам Рузан (Париж), у В.Волкової (Лондон). В результаті були засвоєні основи багатьох різних хореографічних шкіл, постійно поповнювались знання і відточувалась в різних виступах майстерність (1948 – трупа Р.Петі та Ж.Шарра, 1949 - «Інглсбі Інтернешнл балле», Лондон; 1950-1952 – Королівський шведський балет). Так формувалася визначальна риса творчої манери Бежара – еkleктичність, синтез прийомів з різних хореографічних систем. В 1953р. Бежар організував перший власний танцювальний колектив.

Успіх хореографічної постановки «Весна священна» у 1959р. (Королівський балет Бельгії, Брюссельський Театр де ла Монне) сприяв організації власної трупи Бежара у Брюсселі «Балет ХХ століття» (1969), пізніше – «Балет Бежара - Лозанна»(1987). У цій творчій лабораторії художник-постановник розпочав експерименти по створенню *синтетичних спектаклів*, де танець, пантоміма, спів (слово) є рівноправними компонентами єдиного цілого. Як наслідок, поширювався розмір сценічних майданчиків, життя вимагало нових рішень ритмічного та просторово-часового оформлення спектаклю: Бежар першим запропонував використовувати для хореографічних постановок простір спортивних арен, розміщуючи на великій площі оркестр і хор, розгортаючи дійство у будь-якому секторі ари, іноді – у декількох одночасно, що дозволяло активізувати участь глядачів у спектаклі.

Інтерактивне залучення публіки до видовища, застосування у хореографії елементів драматичної гри зумовило яскравий динамізм синтетичного театру Бежара. Доповнював видовище великий екран, який наближав, збільшував зображення окремих танцюристів, привертаючи увагу до їхньої міміки, окремих рухів у пластичному малюнку. Всі ці прийоми мали на меті епатувати, вразити публіку.

Художня палітра видатного хореографа ХХст. є полістилістичною, вона не обмежується виразними засобами суто пластичними, спортивно-руховими, кінематографічними. Майстер відштовхується від синтезу світових філософських течій, хореографічних стилів (перш за все, академічного), взаємодії видів і напрямків мистецтва, політики, моди, відстоюючи право на власне судження. Тому структура кожного його хореографічного опусу визначається структурою асоціативного ряду, що виникає в результаті усвідомлення початкового матеріалу. Постановочний стиль, який характеризує творчість М.Бежара, можна назвати філософським.

Використання засобів кінематографу – кліпової техніки, різних видів монтажу - відбулось у постановці «Дон Жуана» (муз.Т.Л.де Вітторіо, 1962). Прагнення хореографа до синтезу музики, пластики і слова виявилось в постановках «ІХ симфонія Бетховена»

(танцювальний концерт, 1964), «Меса наших часів» (муз.П.Анрі, японська музика та прозові тексти, 1967), «Бодлер» (музичний колаж, 1968), «Темна ніч» (на старовинну хорову музику 1968).

Динаміка розвитку бежарівського типу творчості у 70-ті рр. ознаменувалася зверненням соціально активного майстра до самозаглиблення у сутність власного «Я», пануванням більш витончених особистісних смислів. Маніфестаційна структура хореографічних опусів, превалювання масових, хороводних засобів виразності змінилася переважно сольною та дуєтною манерою висловлювання («Бахті», «Ніжинський, клоун Господа» та ін.). Поза конкуренцією залишається хореографічне «Болеро» М.Бежара, в якому єдина життєва сила стала синтезуючим елементом у поєднанні музики і хореографії. В.Гаєвський стверджує, що саме у цьому творі «логіка балетмейстера ідеально співпала з логікою музиканта» [1,152]. Мелодію Бежар відображає в жіночому сольному танці, ритм – у груповому, «акомпануючому», який повністю віддано чоловікам.

Бежар втілює зримий ідеал єдності, якого чекав світ. В школі Бежара працюють неопіти з Голландії, Чехії, Німеччини, Кореї, Італії, Франції, Латинської Америки. В новому балеті «Мати Тереза і діти світу» геніальний хореограф створив зачароване дійство: ввів у канву балету речитативи французькою, оперний вокал та воевничі африканські танці – данина його сенегальським кореням.

Діяльність *школи-студії М.Бежара «Мудра»* в Брюсселі – це поступова кристалізація хореографічного стилю: 1) теоретичне обґрунтування необхідності повернення танцю його природного ритуального характеру і значення; 2) визнання стародавніх універсальних основ, спільних для танцювального мистецтва всіх рас і народів, головним стрижнем світової хореографічної культури, що мало вираження у постійному інтересі до класичного танцю Сходу, Африки, традиційного мистецтва Японії.

М.Бежар не заперечував, що Франція виявилася більш прихильною до пістмодерністських танцювальних новацій. У розвитку танцю модерн, за свідченням М.Бежара, визначну роль зіграла Німеччина.

Дж.Ноймайер визначає німецьке сучасне хореографічне мистецтво як полістилітичне, відкрите для експериментів німецьких та іноземних хореографів. Дослідники хореографічного мистецтва Німеччини зазначають, що його розвиток в новітній час відбувся найбільш складно і суперечливо з геополітичних причин у першу чергу [6]. Злам Берлінського муру в Німеччині остаточно сприяв розвиткові процесу гомогенізації зразків хореографічної естетики НДР та ФРН, відновленню кращих і стійких стильових тенденцій у оригінальних пошуках німецьких митців ХХ ст.

Перші школи сучасного танцю у Німеччині виникли на початку ХХ ст. Вплив творчості американських танцюристок Л.Фуллер та А.Дункан природно позначився на діяльності школи, яку було відкрито в Берліні 1904 р. Її засновницями вважають сестер Айседору та Елізабет Дункан. В Мюнхені 1910 р. була заснована школа Р.фон Лабана, в Хелерау 1911 р. – школа ритмічної гімнастики Е.Жака-Далькроза.

У 1926 р. Рудольф фон Лабан (1879-1958) засновує хореографічну школу у Вюрцбурзі, де продовжує розробку теоретичних і практичних основ «виразного» танцю, працює як педагог, балетмейстер, здійснює ряд постановок, в яких був автором хореографії, музики та сценографії. В 1930-1934 рр. він – директор державного об'єднання театрів Берліну, керівник балетної трупи Берлінської державної опери, з 1938р. – викладає в школі К.Йосса (Великобританія, Дартингтон-Холл). Співпраця з Йоссом та А.Кнустом викликала до життя систему запису рухів під назвою «Кінетографія», яка отримала світове визнання під назвою «лабанотажія». Система Лабана – універсальна концепція танцювального жесту для аналізу та опису всіх пластико-динамічних характеристик рухів незалежно від того, до якої національної, стильової й жанрової категорії він належить. Для обґрунтування своїх поглядів Лабан використовував філософсько-естетичні вчення Давньої Індії, піфагорійців та неоплатоніків. У 1940 р. послідовники Лабана заснували у Нью-Йорку Бюро запису танцю (Dance Notation Bureau). Ідеї Лабана розвивали у подальшому його учні та послідовники: К.Йоссе, М.Вігман, Х.Кройцберг, І. Георгі, М.Терпіс та ін.

Але лише згодом виступи першої виконавиці «виразного» танцю Г.Лейстикова та хореографічно-педагогічна діяльність учениці Е.Жака-Далькроза та Р.фон Лабана – М.Вігман, засновниці естетики німецького «виразного» танцю, довели унікальність нової хореографії.

*Марі Вігман* (1886-1973) – артистка, балетмейстер, педагог, представниця експресивно-пластичного танцю. З 1914р. – дебютувала з експресіоністичними танцями, започаткувала сольну кар'єру. В 1920 р.заснувала в Дрездені школу, яка мала філії у Німеччині та за кордоном. Учні Вігман – М.Вальман, І.Георгі, Х.Кройцберг, Г.Палукка, М.Терпіс, Х.Хольм продовжили розвиток «виразного» танцю. «Виразний» танець став спільним і характерним явищем для Німеччини і Австрії.

В Австрії «виразний» танець став етапом логічного розвитку з 20-х років ХХст. танцю ритмопластичного (Г.Боденвізер, сестри Візенталь, Р.Хладек та ін.) «Виразний» танець (Ausdruktanz) значно відрізнявся від попереднього досвіду виконавців сучасного танцю внаслідок, перш за все, вилучення ідеалів Давньої Греції із загальної художньої концепції та, по-друге, застосування іншого комплексу виражальних засобів, іншого типу мистецького синтезу, який максимально

відповідав вимогам соціокультурного поступу країни в стильовому просторі експресіонізму.

Мистецтво душевного болю, протесту та відторгнення дійсності потребувало перегляду прийнятих правил як у комплексі виражальних засобів кожного виду мистецтва, так і у структурі видовища (його лексичної побудови) як такого. А наприкінці ХХст., вже у межах естетики постмодернізму, відбулася актуалізація мистецтва сучасного танцю Німеччини у вигляді так званого «театру танцю». Один з перших, хто усвідомив необхідність синтезу класичного танцю і не балетної пантоміми, автор теорії, яка отримала детальну розробку в системі «еукінетика» - артист, педагог Курт Йосс (1901-1979). Школа Йосса мала поліхудожнє спрямування (вивчався вокал, графіка, пантоміма, скульптура, фотографія), яке поєднувалося з ґрунтовним вивченням психології людських взаємовідношень. Творчість Йосса була спрямована на створення танцювальної драми нового типу, виховання виконавців та хореографів нового типу. Так, талант Піни Бауш (1940 р.н.), класика танцювального авангарду, актриси, педагога, автора спектаклів, що стали класикою ХХст., - розвивався під керівництвом її знаменитого вчителя – Курта Йосса у Балеті Фольгванг, а з 3 1973р. Піна Бауш - керівник театру танцю м.Вуперталь.

Провідні центри сучасного хореографічного мистецтва і сьогодні знаходяться у Німеччині: Баварська опера (Мюнхен), Національний театр (Мангейм), Державна опера (Гамбург), Танц-театр (Вуперталь), Танц-форум (Кельн), Франкфурт-Балет та ін.

З 1984 року Уільям Форсайт (1949 р.н.) – хореограф-провокатор, засновник деконструктивізму в танцювальному мистецтві, очолює Франкфурт-Балет, продовжуючи «фірмовий» провокаційно-захоплюючий напрямок творчості. Сфери його інтересу – сучасний танець, рок, музична комедія. Серйозна фахова освіта (Балетна Школа Джоффрей, Школа Американського балету) дозволила майбутньому хореографу танцювати у сольних партіях за рекомендацією Джона Кранко у Штатгарт Балеті. З 1980р. Уільям Форсайт розпочинає незалежну кар'єру, використовуючи інтригуючі й шокуючі глядача прийоми (в «Gange», «Say Bye-Bye» для Театру танцю Нідерландів, 1982; постановка для Сільвії Гейллем за запрошенням Рудольфа Нурієва в Опері «Comique»). Формується його характерна деконструктивістська манера інтерпретації класичного балету у її категоричній формі («In The Middle Somewhat Elevated», Паризька Опера, 1987; «New Sleep», Балет Сан-Франциско, 1987). Постановки виконуються у всьому світі: «Artifact»(1984), «LDC»(1985), «Isabelle's

Dance»(1986), «Die Befragung des Robert Scott, Same Old Story»(1987), «Impressing the Czar, The Vile Parody of Address»(1988), «ACTION»(1992), «Invisible Film», «Of Any If And», «Eidos: Telos»(1995), «Six Counter Points», «Sleeper's Guts»,(1996), «Opus 31», «Small void»(1998).

Інший представник німецької хореографії - Джон Ноймайєр (1942р.н.), який з 1973р. є директором та художнім керівником колективу міжнародного визнання - Гамбурзького балету. Центр Гамбурзького балету – це сучасний комплекс з репетиційних студій, балетної школи та інтернату; для роботи в центрі Д.Ноймайєр збирає труп артистів з різних країн, але особливу увагу приділяє вихованцям російської школи. Формування хореографічного стилю видатного хореографа відбувалося на базі різносторонньої освіти (школа Королівського балету, факультет мистецтв університету Маркетта у Вісконсіні) у напрямку роботи над повнометражними спектаклями, що зберігають класичні традиції («Лускунчик», «Ромео і Джульєтта», «Дафніс і Хлоя» у трупі Штутгартського Балету Джона Кранко та ін.). З 237 хореографій 99 – вже поставлені на провідних світових сценах, в них приймали участь практично всі світові зірки Європи і Америки. Як художник Ноймайєр створив костюми, декорації та освітлення до 77 своїх балетів.

Жанри творчості видатного німецького хореографа – сюжетні балети-казки або балети-легенди («Історія Золушки», «Ундина», «Одисея», «Сон у літню ніч» та ін.), спектаклі-розповіді («Сага про короля Артура», «Гамлет», «Отелло» та ін.), лірико-драматичні постановки (балети на музику симфоній Г.Малера, «Пристрасті за Матфесем» І.С.Баха», «Реквієм» В.А.Моцарта»), синтетичні постановки («Танці Бернстайна», «Месія», «Ніжинський»). Сценічні майданчики творчості Ноймайєра – Паризька Опера, Американський Театр Балету, Токіо Балет, Королівський балет, Маріїнський театр (1981, 1990, 2000) та ін.

Хореографічна мова вистав Д.Ноймайєра дуже різна, але її типові риси можна окреслити – вони ґрунтуються на світоглядному переконанні хореографа про дію єдиних законів мистецтва. По-перше, побудова цілого на рівновазі ансамблю, а не за принципом «піраміди» - визначає увагу майстра до балансу компонентів виконавського мистецтва, що відповідають більш ґрунтовним законам синтезу мистецтв; по-друге, вимога до бачення, осмислення та чесної передачі емоції засновується на загальному мистецькому принципі єдиної спрямованості всіх виражальних засобів для досягнення художньої мети; по-третє, заперечення неконтрольованих дій або почуттів на сцені пов'язується хореографом з вимогою економії художніх засобів. Д.Ноймайєр застосовує в роботі дві рушійні сили творення художнього процесу:

художній процес починається з інтуїції, яка завжди перевіряється, доповнюється, контролюється інтелектом мистецької особистості. «Олюднення, одомашнення» - звичний прийом хореографа у «божественних» балетах або в редакціях класики. Робота з танцюристами в залі для майстра залишається повним злиттям конкретної особистості і мистецтва: «Танець – мистецтво абсолютно людське. Всі люди відрізняються одне від іншого, і кожна компанія відрізняється від іншої». Механізм взаємодії різних сторін у танці Ноймайер завжди вирішує як діалог різних технік, амплу, характерів: «Мої опуси не є абстрактними, але є суб'єктивними. Це мої емоційні реакції на музику» [5].

Його ім'я - знак сучасного «симфонічного танцю», який передбачає структурний синтез балетної класики з посткласичними танцювальними системами. Ключова проблема – поєднання підходів «емоція про щось» та «емоція як концепція», інерції самодостатності балетної естетики та ноймайєрівського хай-теку, «текстів, що танцюються мислячими людьми». Складно витримувати баланс «нашого» та незвичного, працюючи у ноймайєрівських вузлових точках, коли Т-позиція і дискретність руху повинні невловимо зливатися з арабесками і класичною кантіленністю. Це визначає особливі відносини хореографії з музикою: діалектика музичної партитури, її «уявна верхня межа» сприймається постановником як певний привід для максимального вираження психофізики виконавців. Така енергетична максимальність «збуджує» уявлення глядачів про хореографічний текст.

В безсюжетних постановках вплив музики на хореографічну драматургію посилюється, стає майже абсолютним. Так, хореографічна лексика в постановках «Spring and fall» (музика Струнної серенади А.Дворжака), «Now and then» (музика М.Равеля) повністю залежить від музичних партитур, їх тематичних розробок, «наскрізних» побудов, наростань, кульмінацій та спадів. Такий синтез мистецтв спричинився до створення яскравих синтетичних нашарувань класичних па зі спортивним та еротичним азартом на фоні кроваво-красного заднику від Зака Брауна. Ноймайєр не ілюструє музику, а за її допомогою передає певний емоційний ритм, відображаючи різноманітні кольори і тони життя у всьому його образному різноманітті. Хореографія Ноймайєра – завжди діалог про кохання, світ радості й смутку, в якому музика завдає емоційний імпульс, ритм, темп.

Школа Ноймайєра – у значенні «конкретний учбовий заклад» та «національна балетна традиція» - звітує на традиційному червневому фестивалі «Дні балету в Гамбурзі». Ноймайєр – один з четвірки

геніальних хореографів сучасності (Бежар, Кіліан, Ноймайєр, Форсайт), які, ґрунтуючись на традиціях і не розриваючи класичну школу на шматки, створили кожен свою мову, оригінальну манеру висловлення - напружену, точну, потужну.

Таким чином, напрями, стилі і види сучасної хореографії, які остаточно сформувалися наприкінці ХХст., є результатом соціально-культурної, художньо-естетичної трансформації в межах глобалізаційних процесів, що відображають інтенсивну взаємодію художніх та філософських ідей в творчості представників різних хореографічних шкіл.

Сучасні українські митці, здобувши сьогодні політичну незалежність та бажану свободу творчості, знаходяться у колі найрізноманітніших течій, напрямків і концепцій європейської та світової танцювальної культури. Можливість активно вивчати досвід найвідоміших хореографічних шкіл дозволяє українським митцям – танцюристам, хореографам, балетмейстерам бути безпосередніми учасниками соціальної зміни функції мистецтва в сучасному суспільстві, розвитку його художньої мови і стилістики, формування найновітніших мистецьких концепцій. Все це дозволить у подальшому впевнено рухатись у світовий простір із власними досягненнями в галузі формування нового типу хореографічного мистецтва на основі дослідження синтезу елементів, прийомів, методик навчання танцю у провідних європейських танцювальних школах та осмислення внутрішньомистецького процесу синтезу різних танцювальних напрямків.

#### Література

1. *Бежар, М.* Мгновение в жизни другого / Кн.1. В чьей жизни?; Кн.2. Мемуары [Текст] Морис Бежар.- М.: Рус. творч. палата, 1998.-240с.
2. *Выготский, Л.С.* Психология искусства [Текст] /Л.С.Выготский – М.: Педагогика, 1987. – 344с.
3. *Каган, М.С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст] /М.С.Каган. – Л.: Музыка, 1972. – С.42-70.
4. *Наливайко, Д.* Искусство: направления, течения, стили [Текст] / Д.Наливайко. – К.: Мистецтво, 1981. – 288с.
5. *Ноймайєр, Джон.* Завтра прем'єра [Електронний ресурс]. – Режим доступу: //http://smena.ru/temp\_arc.html?22877/. – Загол.з екрану.
6. *Чепалов, О.І.* Хореографічний театр Західної Європи ХХст. [Текст]: монографія / О.І.Чепалов; Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2007. – 344с.

УДК 78.01

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС КАК ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

*Заслуженный деятель искусств Украины, канд. искусствоведения, проф. М.П. Калашиник  
Харьковский национальный педагогический университет имени Г.С. Сковороды*

*Рецензенты: д-р искусствоведения, доцент Харьковской государственной академии культуры  
Ю.И. Лошков;*

*Заслуженный деятель искусств Украины, канд. искусствоведения, проф. Харьковского  
государственного университета искусств им. П. Котляревского Г.И. Игнатченко*

*Раскрывается методологический подход к составлению музыкального тезаурус - словаря.*

*Ключевые слова: тезаурус, методология, творчество*

*Розкривається методологічний підхід до складання музичного тезаурус - словника.*

*Ключові слова: тезаурус, методологія, творчість.*

*The methodological going opens up near drafting of musical thesaurus - dictionary.*

*Key words: thesaurus, methodology, creation*

В современной культуре сложилась парадоксальная ситуация. С одной стороны, широкое распространение компьютерных технологий, система Интернет, множество экономных способов фиксации и хранения разнообразной информации, передачи специализированных каналов телевидения, возможность быстрого получения сведений из разных областей художественного творчества и их трансляции создают благоприятные условия для энциклопедической образованности личности и общества в целом, постоянного раздвижения познавательных горизонтов. С другой стороны, педагогическая практика высшей школы убеждает в катастрофическом снижении уровня фоновых и даже специальных знаний абитуриентов и студентов. Прогрессирующая прагматизация их отношения к будущей профессии, желание получить только тот объем информации об изучаемом предмете, который наверняка пригодится в избранной ими деятельности, заставляет задуматься о практической роли знаний в становлении личности, для которой свободное, сугубо индивидуальное по своей природе музыкальное творчество составляет содержание повседневного профессионального труда.

В музыкальной науке тезаурус не обладает понятийной значимостью, не входит в актив ее терминологического аппарата и круг характерной лексики. Об этом свидетельствует не только исследовательская практика, но и специальные справочно-энциклопедические издания, где слово «тезаурус» отсутствует. О музыкальном тезаурусе писал в свое время Б.Асафьев, однако, более широкую разработку в его трудах получили явления, связанные с интонационной природой музыки, вследствие чего последующие поколения музыковедов изучали созданную академиком интонационную теорию и опирались на ее основные

положения в собственных аналитических изысканиях. Тем самым, понятие тезауруса оказалось в тени названного учения и выработанной в его лоне терминологии, поэтому не проросло в существующий научный опыт, оставаясь на его периферии. Вместе с тем, как свидетельствует практика художественной культуры и науки, даже брошенная по ходу иных рассуждений или возникшая в свете других творческих намерений идея не исчезает, с неизбежностью заявляя о себе на определенном витке исторической спирали.

Впервые в отечественной науке музыкальный тезаурус становится объектом специального рассмотрения и исследования. Познавательная, технологическая и практическая ценность тезауруса как универсальной информационной системы, охватывающей смысловые координаты какой-либо сферы знаний, подтверждается расширением области его функционирования и адаптацией в условиях научных дисциплин, занятых изучением проблем и явлений художественной культуры и образования.

На современном этапе тезаурус – один из важнейших терминов информатики, имеющий материальное выражение в системе сведений об определенном предмете или области знаний. Это стимулирует его адаптацию в условиях художественной культуры, социологии, педагогики, культурологии, истории искусств. В литературоведении разрабатывается так называемый тезаурусный подход (В.Луков, И.Вершинин, Т.Кузнецова, С.Есин и др.), на основании которого предлагается рабочий термин «тезаурология» – особая область гуманитарного знания, дополняющая культурологию.

Исследовательский интерес к тезаурусу в области гуманитарных дисциплин создает благоприятные условия для его внедрения в музыковедение, поскольку проблема изучения процесса овладения культурными достижениями актуальна и для него – как в аспекте

постижения закономерностей исторического развития музыкального искусства, так и с точки зрения роли тезауруса в становлении творческой личности композитора, непосредственного создателя художественных произведений. Поскольку понятийная и предметная стороны тезауруса остаются до настоящего времени фактически неизведанной областью музыковедения, автор ограничил круг связанных с ним вопросов уточнением семантики данного понятия в контексте устоявшихся терминов и понятий, а также изучением данного феномена как фактора становления творческой личности. Задействованы два исследовательских направления: теоретико-методологическое и аналитическое. При этом под вторым из них подразумевается, во-первых, изучение путей становления самого тезауруса, во-вторых, выбор возникающих в этом процессе сочинений как его текстового выражения. Учитывая, что создание образцов так называемой академической музыки требует высокой технической оснащенности, возникает необходимость рассмотреть соотношение понятий тезауруса и мастерства. Особое внимание в этой связи уделяется понятию школы как принадлежности определенной творческой традиции, так и способа приобретения и освоения знаний. Возникает ряд вопросов, подлежащий рассмотрению и осмыслению. Прежде всего, необходимо дать определение понятию музыкального тезауруса, адаптируя с этой целью данные информатики и гуманитарных наук. Так как тезаурус есть способ систематизации знаний и сами знания, возникает потребность его сопоставления с понятиями наследия, традиции, культуры. Для выделения тезауруса из этого ряда рассматриваются его структура и свойства. Следующим шагом исследования музыкального тезауруса представляется корпус вопросов, обусловленных предметом изучения, а именно, определением путей формирования музыкального тезауруса творческой личностью. Здесь снова актуализируется понятие школы – уже не в теоретико-методологическом, а более узком, специальном значении: как образование комплекса профессиональных качеств, одним из которых предстает система знаний музыки и о ней.

Цель статьи – раскрытие теоретико-методологического и практического значения исследования тезауруса – одного из ключевых феноменов и понятий современной гуманитарной науки, для осмысления роли и знаний в процессе становления творческой личности, дать теоретико-методологическое обоснование актуализации понятия музыкального тезауруса и его изучения как феномена; выявить ключевые параметры музыкального тезауруса и на этом основании создать его модель; представить музыкальный тезаурус как комплекс знаний и определить способы их освоения творческой личностью композитора; апробировать созданную модель музыкального тезауруса посредством изучения ее действия в процессе

становления творческой личности композитора на конкретном примере.

Объект исследования – феномен музыкального тезауруса в контексте проблемы овладения знаниями.

Предмет исследования – роль музыкального тезауруса в возникновении индивидуально-творческого сознания, раскрытая на конкретном примере.

Существующая ныне реальная опасность подмены музыкальных знаний информированностью и осведомленностью, либо его недооценки, обуславливает обращение к музыкальному тезаурусу с целью решения вопроса о смысле и назначении знания в творческом становлении музыканта. Ответом на него становятся, во-первых, определение его существа, во-вторых, исследование конкретного случая формирования музыкального тезауруса в процессе профессионального творчества. Таким образом, складывается авторская концепция музыкального тезауруса, не имеющая аналогов в гуманитарных науках, представляющая значительную теоретико-методологическую и практическую ценность.

Тезаурус – одно из ключевых понятий прикладной информатики. Он непосредственно связан с практикой хранения и передачи знаний в особой форме, представляя собой контролируемый словарь терминов, посредством которого, можно быстро схватить существо определённой области знаний. Это свойство тезауруса обеспечивается четким ограничением значений. Любого термина и избранием наиболее употребимого варианта его написания. Тем самым, он отличается от обычных словарей, где оговариваются множественные оттенки и контексты употребления слова. Поэтому в тезаурусе осуществляется отбор из естественного языка вербальных единиц, вступающих между собой в парадигматические отношения и подчиняющихся принципу иерархичности. Таким образом, достигается одновременно и полнота знаний, и быстрота их получения. Итак, тезаурус в прикладной информатике – контролируемый словарь терминов, с зафиксированными семантическими отношениями, который охватывает одну или более специальных областей знаний. Выделяют тезаурусы одноязычный и многоязычный. Последний воспроизводит не только отношения между терминами, но и их эквивалентность в разных языках. Из приведенных характеристик очевидно, что тезаурус в прикладной информатике – не набор или последовательность языковых единиц, как в тематическом словаре, и не их объяснение, как в словаре толковом. Он указывает на определенные отношения между этими единицами, благодаря чему в восприятии достраивается целостная картина.

В филологических науках толкование тезауруса фактически не отличается от приведенного. Ученые-литературоведы также указывают на его структурированность, раскрывают его свойства и признаки и – что особенно существенно для освещения темы данной статьи – подчеркивают важность

субъективного фактора в его создании. Исходя из того, что ни отдельно взятый индивид, ни общество (человечество) в целом не могут охватить всю культуру целиком, они определяют тезаурус как ту часть мировой культуры, которая доступна сознанию субъекта.

В трудах Б. Асафьева используются два смежных понятия: «интонационный словарь эпохи» и «тезаурус». В силу распространенности в данной науке первого из названных терминов, специальное внимание уделяется их семантическому разграничению.

В связи с субъективным моментом, в тезаурусе следует уточнить значение, в котором здесь употребляется слово «субъект». Поскольку речь идет об охвате всего наличного сознанием, складывается иерархия, отношений, при которой конкретно-историческая либо национальная культура в процессе своего самосознания (самоидентификации) также оказывается перед фактом выбора и ограниченности обзора. Следовательно, можно говорить о тезаурусе культуры, художественной традиции, композиторской или иной школы, благодаря которому они самоопределяются, выделяются в относительно автономное явление, и тезаурусе личности. То же – музыкальной тезаурус, внутренне дифференцированный по историко – и социокультурному признаку, а также коллективному и индивидуальному. Постигание музыкального тезауруса позволяет понять систему смыслов, присущую названным единицам иерархической пирамиды.

Тезаурус и наследие. Названные понятия близки друг другу. Оба подразумевают широкий охват знаний и освоение их субъектом (в том числе, индивидом). Наследие как прошлое определенным образом адаптируется сознанием, трансформируется в нем (показательны в этом плане непрекращающиеся споры музыкантов – сторонников аутентики и ее противников). С позиций субъекта оно также предполагает определенную выборку. Вместе с тем, наследие не зависит от постигающего его субъекта, оно дано, есть, и лишь попадая в поле интересов субъекта, становится частью его тезауруса. Упрощая, можно увидеть в наследии материал, подлежащий обработке культурой или индивидом, после чего оно в свернутой (или редуцированной) форме входит в тезаурус, иначе – становится тезаурусом.

В связи с рассмотрением понятия наследия, привлекаются научные материалы, в которых содержится трактовка понятий наследие и прошлое (Е.Ро-щенко, А. Мизитоваи др.).

Тезаурус и культура. Эта пара понятий рассматривается в двойном ракурсе. Поскольку культура при определенных условиях выступает в роли субъекта, то допустимо сформулировать их отношения как владение культуры тезаурусом. С

другой стороны, тезаурус в системе культуры «заведует» той ее частью, которая непосредственно связана с овладением культурных ценностей (в том числе, входящих в наследие).

Тезаурус и традиция. Автор исходит из представления о традиции как той части культуры, которая связана с нормотворчеством. Тем самым, они наделены разными функциями в культуре. Вместе с тем, традиция не может быть осмыслена как таковая вне тезаурусного подхода к ней – научно обусловленного или интуитивно-бессознательного.

Итак, тезаурус в художественной культуре – структурированное сознанием субъекта представление об обозримой части культуры, охватываемой как исчерпанное в своей полноте целое, и одновременно знание о ней. Иначе говоря, это образ доступной сознанию части мировой культуры. Эта же формулировка действительна и по отношению к тезаурусу музыкальному.

Смысловые координаты музыкального тезауруса. Исходя из структурированности тезауруса, выделяются пары-оппозиции, сопряженность которых дает представление о его свойствах. К ним относятся объективное/субъективное, сознательное, или осознанное/бессознательное, или неосознанное, предпочтение/ожидание, аналогия/ассоциация. Смысл первой пары раскрывается на оси взаимодействия человека (в том числе, композитора) и реальности. Индивид (общество, человечество в целом) ежедневно соприкасается с окружающей средой, нередко глубоко погружаясь в нее независимо от своего желания. Восприятие этой звуковой среды как информационного шума не препятствует ее проникновению в подсознание, создавая потенциальный слой тезауруса. Другая, уже окультуренная форма объективного в нем – запрограммированные институтами искусства концерты и музыкальные спектакли, авторские встречи, каналы музыкального вещания. Их совокупность образует музыкальный тезаурус города, вступающий во взаимодействие со вкусовыми, склонностями субъекта, у которого в этом случае появляется возможность выбора. Однако чем руководствуется субъект, осуществляя его? Здесь вступает в силу вторая из выделенных пар, поскольку сознание часто отстывает перед бессознательным, заставляя принять решение по всей видимости импульсивно (неосознанно). В действительности, срабатывает эффект ожидания, возникающий по аналогии (по сходству) или ассоциации (по смежности). Бессознательное срабатывает и в другом направлении, когда в верхних слоях явлений культуры (музыке академической традиции) индивид угадывает первичные побуждения, лежащие в основании самой человеческой природы (тяга к красоте, творчеству, упорядоченности, разнообразным, чувствам, познанию и пр.),

материализованные в произведениях музыкального искусства, что обеспечивает их органичное вхождение в тезаурус личности, оказываясь доступней сознанию субъекта. Таким образом, предпочтение основано на ожидании, которое, в свою очередь, опирается на систему аналогий и ассоциаций. Как видим, выделенные пары-оппозиции обладают свойством взаимоотраженности, образуя понятийное «тело» музыкального тезауруса.

Свое и чужое в музыкальном тезаурусе. Как отмечают ученые (например, Вл. Луков), тезаурус строится не от общего к частному, а от чужого к своему, причем общее и частное могут меняться в понятийном плане местами: первое встраивается в свое, второе выступает заместителем чужого. Встреча с музыкальным искусством всегда есть приобщение и освоение, без чего не может сложиться тезаурус культуры и личности. Действие механизма этих превращений легко продемонстрировать на примере интерпретационных видов деятельности: мастерства перевода художественной литературы с одного языка на другой, музыкального исполнительства, актерской игры, взаимодействия композитора с поэтом в сочинениях синтетических жанров. Как бы ни был нацелен переводчик на адекватность передачи особенностей первичного текста, исполнитель – на верность донесения авторского замысла, актер на перевоплощение, композитор на сохранение поэтической ауры используемого им стиха, попадая в зону действия их личного (художественного) тезауруса, «материал» их труда присваивается, втягивается в него, становится его частью. Свойство тезауруса трансформировать чужое в свое выявляет в нем герменевтическую грань. С другой стороны, благодаря этому же свойству весь «контролируемый словарь» – тезаурус – обеспечивается еще одним, помимо структурированности, фактором – единства: внутренним пространством мира личности. Это особенно важно при изучении его роли в становлении художника. Теоретические положения рассматриваются и развиваются на разнообразном музыкально-историческом материале, ограниченном сферой академического искусства, под которым понимается область профессионального письменного композиторского творчества, сложившегося в особую художественную систему в условиях новоевропейской культуры.

Практическое значение полученных результатов. Предлагаемая научная концепция потенциально содержит множество выходов в научную и музыкально-педагогическую практику. Применение понятия музыкального тезауруса позволит историку музыки скорректировать или даже пересмотреть реальную

картину музыкального искусства определенной эпохи, не ограниченную вершинными явлениями, что, в свою очередь, даст возможность проследить процесс развития данного вида художественного творчества во всех деталях и полноте конкретики, минуя сложившиеся схематические представления о нем.

Широкие перспективы открываются перед музыкальной социологией, психологией, культурологией, изучающими состояние звуковой среды современности, вкусы и пристрастия различных социальных групп и субкультур. Особую пользу оперирование понятием музыкального тезауруса может принести музыкальной педагогике как науке, изучающей законы формирования музыкальных знаний и умений и их действие в процессе воспитания, обучения, образования. Другое проявление практической пользы связано с вопросами методического характера, стратегии передачи знаний навыков и приемов ее осуществления при составлении обучающих программ, непосредственного общения с учеником или студентом. Не менее существен и третий результат: он со всей определенностью убеждает в том, что и сегодня система знаний – музыкальный тезаурус – составляет неперемное условие становления творческой личности, поворачиваясь, таким образом, своей прагматической стороной. Перспективу исследования с этих позиций представляет изучение роли музыкального тезауруса в становлении личности как таковой, не занятой собственно творческим трудом, а также различных социокультурных объединений и групп.

#### Литература

1. *Асафьев, Б.* Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б.Асафьев. – Кн. I-2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. *Глебов, И.* Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания [Текст] / И.Глебов // Задачи и методы изучения искусств – Пг., 1924. – с.
3. *Каптерев, А.И.* Информация социокультурного пространства [Текст] / А.И.Каптерев. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004.–512.- С. 17-19
4. *Караулов, Ю.Н.* Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка [Текст] / Ю.Н.Караулов. – М., 1981. – 250 с.
5. *Назайкинский, Е.В.* Звуковой мир музыки [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988.– 254 с., нот.
6. *Орлова, Е.И.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность [Текст] / Е.И.Орлова –М.: Музыка, 1984. – 302 с.

УДК 792.8+793.3

## ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*И.В. Михайлова*

*ЧВУЗ «Международный Славянский университет. Харьков»*

*Рецензенты: канд. философских наук, доц. кафедры гуманитарных наук*

*ЧВУЗ «МСУ. Харьков» В.Т.Жежерун ;*

*канд. педагогических наук, доц. кафедры режиссуры ХДАК А.А.Кикоть*

*В статье раскрыты проблемы современного хореографического искусства и намечены пути их решения на основе новейших методов воспитания балетмейстеров нового поколения.*

*Ключевые слова: пластическое мироощущение, философия танца, эклектика, хореографический стиль, различные реальности.*

*У статті розкрито проблеми сучасного хореографічного мистецтва та намічені шляхи їхнього рішення за допомогою найновіших методів виховання балетмейстерів нового покоління.*

*Ключові слова: пластичне світовідчужання, філософія танцю, еклектика, хореографічний стиль, різні реальності.*

*It is given problem of modern choreographic art in the article; and the ways of decision of these problems are stated with the help of latest methods of education of ballet-masters of new generation.*

*Key words: plastic world-outlook, philosophy of dance, eclectic, choreographic style, different realities.*

Основная проблема современного хореографического искусства состоит в том, что отечественному искусству необходима свежая струя, свежая «кровь». Нужны люди, которые будут создавать новые танцевальные формы, нужны труппы с разным хореографическим языком и разной эстетикой. Нужны танцоры с самостоятельным и независимым путем в танцевальном сообществе. Необходимо создать само это сообщество, лишённое снобизма, слепого преклонения перед прошлыми достижениями в хореографии. Но кто подумает о будущем? Атрофированы руки помощи творческим начинаниям и у государства, и у спонсоров. Трудно выдержать бесконечный энтузиазм.

Здесь же возникает проблема воспитания нового поколения балетмейстеров в вузах страны, балетмейстеров, способных все время работать в воображении и наяву, чтобы быть в творческой форме. «Но чтобы быть в состоянии сконструировать нечто, не являющееся копией «естественного» и, тем не менее, обладающее каким-то содержанием, необходима самая утонченная одаренность» [1, с.515], которую следует умело развивать у будущих балетмейстеров.

Цель публикации – наметить пути воспитания современных балетмейстеров, создать облик балетмейстера нового поколения, найти возможность развивать творческие способности и умение искать дорогу, которая называется «стремление к стилю». [1, с.517].

Уникальность танца как вида искусства заключается в том, что в нем выступает человек как психофизическая целостность – в единстве его тела, души и духа. Поэтому форма создается движением не

только физическим – но и движением мысли, чувства, состоянием души. Подобно любому другому виду искусства, танец имеет право на собственную эстетику – причем свою в каждом отдельном случае – и она, эта эстетика, не обязательно должна выражаться в тех внешне привлекательных формах, на которых воспитан наш глаз благодаря классическому балету и другим видам общепринятого сценического танца. Танец имеет право быть некрасивым, шокирующим, странным – парадоксальным образом вмещая в себя весь необъятный спектр возможностей движения человеческого тела и духа в пространстве и времени.

Человек – существо загадочное, безмерное, неисчерпаемое. Огромный пласт его психической жизни, не подвластный ни вербальному выражению, ни выражению средствами пластических искусств, требует, тем не менее, воплощения в физическом пространстве. «Именно в возможности выразить невыразимое, сказать о том, чему нельзя найти адекватного выражения в слове, да и в зрительном образе, заключается ценность танца». [2, с.43].

«Свободный» пластический танец родился на рубеже XIX-XX веков. Первыми пластическими танцовщицами были Лой Фуллер (1862-1928), Айседора Дункан (1877-1928) и Руфь Сен-Дени (1878-1968). «Три американки своими индивидуальными достижениями, вне балета, вне школы, дали искусству танца новые идеи, новые возможности. Дункан наполнила красоту естественных движений красотой обнаженного тела. Фуллер обогатила танец игрою света и тени, сочетанием телодвижений с летящей материей. Руфь Сен-Дени создала культ восточной пластики и восточных танцев» [3, с.98], – писал великий реформатор балета Михаил Фокин, хореография

которого не избежала влияния естественной пластики Дункан и восточного колорита Сен-Дени.

«Свободные» танцы наиболее полно выразили философские и эстетические образы эпохи модерна и сфокусировали в себе открытия в области музыки, живописи, архитектуры и театра. Стиль модерн, охвативший все искусство конца XIX и начала XX века, отчетливо выразил культ природы в едином течении Жизни. Идею течения Жизни выражала излюбленная модерном волнистая линия. Танцующий человек своим телом являл эту линию, тайным образом связующую саму Жизнь и искусство. Он раскрыл тайну гармонии Вселенной и Человека, выразив её в свободном танце.

Красиво сказал англичанин Х. Эллис: «Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец!» То есть всякое развитие сбалансировано законами числа, ритма и порядка. Элементы, сочетаясь, находят присущую им форму. Все, что эстетически не сходно, отторгается и технически. Красота от внезапного соединения в какой-то момент разрозненных элементов в целое и представляется как танец Вселенной. [4 с.24].

К 1930 году «свободный танец» был объявлен чуждым национальным традициям и подлежащим уничтожению.

И если значение балетов М. Петипа было в великом, абсолютном воплощении академических канонов, то в балетах 30-50-х годов и эти завоевания техники танца были утрачены в угоду идеологическим сюжетам, а в 70-е годы в угоду балетной псевдофилософии. А новые сюжеты не давали принципиально новой эстетики танца. Создал особенный культурный стиль, эпоха перечеркнула всякое лексическое и содержательное развитие танца.

Современный кризис балета обусловлен непониманием того, что природа танца в очень сильной степени связана с подсознанием, через танец человека себя проявляет Вселенная. Современный балет для своего развития и обновления жаждет освежающей «крови» [4, с.25] – нового пластического мироощущения.

Время изменилось, человек изменился. И танец выражает то, что еще не осознано.

К концу XX в. модерн трансформируется в контемпорэри, получив постмодернистские черты в результате переосмысления философии танца и его выразительных средств. [5, с.124].

Хореография развивается вне логики, вне эстетических категорий, что естественно для новейшего искусства. «Его главные приметы – эклектика и изощренность. Это игра по другим правилам, не менее занятным, чем создание логических иллюзий». [6, с.14].

Мы воспринимаем танец с помощью зрения, и его можно было бы отнести к визуальным видам искусства. На самом же деле восприятие танца

происходит всем телом, все существом зрителя – зритель подсознательно как бы проживает всю ту движенческую гамму, которую разыгрывает перед ним танцовщик, и в этом смысле мастерство хореографа и танцора заключается в их способности достигать точного попадания движения в ту идею, состояние, чувство, которые они стремятся передать. С этой точки зрения и следует оценивать современный танец.

Пластика тела во многом правдивее слов, особенно когда мы пытаемся соединить тело с разумом и душой, учимся взаимопониманию с самим собой и всем, что вокруг, без посредства инструмента или слова.

Творческий эпицентр искусств сегодня переместился именно в область пластики и танца. В 60-70-е таким центром был драматический театр, в 70-80-е – рок-музыка. В фокусе танца сегодняшнего – танца индивидуальностей – отражается наше время, наше сейчас.

Для любого хореографа главное в его работе – отыскать собственный стиль. Стиль – это индивидуальная концепция пространства и времени, опирающаяся на конкретную, выбранную хореографом или им придуманную технику. Хореограф ищет и утверждает свой стиль в практической работе с артистами собственной труппы, постоянно экспериментируя с пластикой своего тела и тел своих танцовщиков. Поэтому так важно, чтобы сам хореограф был и хорошим исполнителем, и хорошим педагогом – тогда есть шанс стать и хорошим балетмейстером.

Когда хореограф работает с артистами посредством своего технического класса, он растит, формирует чутких именно к его стилю, его почерку исполнителей. Хореография должна быть адекватна техническому классу, а тот, в свою очередь, подготавливает будущие формы сценических композиций, приобщая к ним танцовщиков. Поэтому сегодня процесс сочинения часто происходит импровизационно, прямо на глазах артистов, зато все больше значения приобретает постоянное развитие техники ежедневного класса, поиск и отработка в нем ее новых идей во имя выразительности танца. Ведь нередко именно отсутствие у хореографа собственно танцевального языка заставляет его насыщать свои композиции режиссурой, драпировками, светом.

Нельзя останавливаться на достигнутом. Необходимо понимать, что мир все время изменяется, и хореография не стоит на месте. И прекрасно, если сотворенное сегодня станет ступенькой, на которую поднимутся другие хореографы, чтобы стать хоть немного выше себя прежних. «Так получается, что одна и та же реальность распадается на множество различных реальностей, когда на неё смотрят с различных точек зрения. И мы здесь можем задать вопрос: какая же из этих многих реальностей есть подлинная, соответствующая?.. Все эти реальности эквивалентны. Каждая из них является подлинной для соответствующей точки зрения». [1, с.508]. А искать свою пластическую реальность можно всю жизнь...

## Література

1. Ортега-и-Гассет. Философия. (Дегуманизация искусства) [Текст]/ Ортега-и-Гассет; М.: «Радуга», 1991. – 639 с. – 15000 экз.
2. Русских, М. Апология танца [Текст]/ М. Русских // Бюллетень «Танец»/ «Окно в балет». – 1996. - № 4-5. - С.42-43. – 2000 экз.
3. Фокин, М.М. Против течения [Текст, ил.] / М.М.Фокин; Л.: Искусство, 1981. – 510 с., 36 л. ил. – 30000 экз.
4. Тыминский, В. Освежающая кровь Макомы [Текст]/ В.Тыминский // Бюллетень «Танец»/ «Окно в балет». – 1996. - № 4-5. – С. 24-25. – 2000 экз.
5. Чепалов, О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. [Текст, іл.]: монографія/ О.І.Чепалов; Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2007. – 344 с. – Бібліогр.: с. 302-327. – 300 прим. – ISBN 978-966-8308-06-2.
6. Кузовлева, Т. Балетмейстер: быть или не быть [Текст]/ Т. Кузовлева, О. Федорченко, Л. Линькова, Н. Каварина// Бюллетень „Танец”/ „Окно в балет”. – 1997. - № 2. – С. 14-15. – 999 экз.

УДК 792.2(477)

**ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МЮЗИКЛУ В МУЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ МАЙБУТНЬОГО  
ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ***Канд. педагогічних наук, доц. О.Д.Бузова  
Київський ф-т хореографії Міжнародного Слов'янського університету**Рецензенти: д-р мистецтвознавства, проф. МСУ М.П.Загайкевич;  
канд. педагогічних наук, доц. МСУ О.Г.Кравчук*

*В статті автор розглядає проблему відповідності естетичного виховання майбутніх вчителів музики сучасним реаліям трансформації соціокультурного простору в Україні. Розглянуто загальні проблеми формування естетичного потенціалу мюзиклу як синтетичного музично-театрального жанру.*

*Ключові слова: музичне виховання, мюзикл, синтез мистецтв.*

*В статье автор рассматривает проблему соответствия эстетического воспитания будущих учителей музыки современным реалиям трансформации социокультурного пространства в Украине. Рассматриваются общие проблемы формирования эстетического потенциала мюзикла как синтетического музыкально-театрального жанра.*

*Ключевые слова: музыкальное воспитание, мюзикл, синтез искусств.*

*In the article an author examines the problem of accordance of aesthetic education of future music masters to modern realities of transformation of cultural space in Ukraine. An author offers the analysis of important mean of aesthetic education - synthesis of arts, which really underlines integrity and unity of surrounding reality.*

*Key words: music education, musical, synthesis of arts.*

Інноваційні теорії естетичного виховання пов'язані із зміною естетичних ідеалів, ослабленням моральної складової молодого покоління. Типовими завданнями сучасного естетичного виховання залишається розширення кругозору та залучення до художньої діяльності. Але поза зоною інтересів залишається завдання формування цілісного відношення до мистецтва у житті, формування у професійному музичному середовищі естетичної культури як ціннісно-базисної властивості особистості, яка дозволяє повноцінно спілкуватися з прекрасним й активно брати участь у його створенні.

Зарубіжні системи сьогодні акцентують увагу на синтетичних формах залучення до процесу музично-естетичного виховання сумарного комплексу виражальних засобів всіх існуючих видів мистецтва. Так, музично-ритмічне виховання, виховання

емоційного відгуку (евритміка) педагога і композитора Еміля Жак-Далькроза (Швейцарія) дає поширене трактування поняття ритм з естетичною складовою; співацько-хорова система педагога і композитора Золтана Кодаї (Угорщина) синтезує музику і слово; синтетичного підходу єдності слова-музики-руху в музично-сценічній грі, театрі вимагає система Карла Орфа (Німеччина) та ін.

Науково-практичний досвід сучасного національного музично-естетичного виховання свідчить про наявність активних розвідок у цій сфері, спрямованих на виявлення виховного потенціалу мистецтва у його поліхудожньому, узагальненому вигляді (Л.М.Масол, Г.М.Падалка, Г.П.Шевченко, О.П.Щолокова). Великого значення у такому поліхудожньому підході має розгляд естетичного потенціалу синтетичних музичних жанрів.

Метою статті є розкриття естетичного потенціалу синтетичного музично-театрального жанру ХХст. – *мюзиклу* в музичному вихованні майбутнього вчителя музики. Сьогодні, в епоху сучасної соціокультурної трансформації, мюзикл набуває ознак репрезентативного жанру, тому актуальним є розгляд історичного його становлення, системи взаємозв'язків різних видів мистецтва у даному типі мистецького синтезу (у порівняльному аспекті), а також механізму інтеграції в процес музичного виховання майбутнього вчителя мистецтва.

Сучасна філософія музичного виховання ґрунтується на гуманістичних ідеях про привнесенні естетичного начала у викладання любого предмету, що у вік прагматизму є засобом для розвитку вроджених здібностей людини. Центр музичного виховання – особистість, смисл процесу – у взаємодії особистості з мистецтвом з врахуванням свободи і автономії особистості. Таким чином, сьогодні мета музичної освіти поєдналася із завданнями естетичного розвитку індивідуальності на основі її самоцінності. Тому завдання статті тісно пов'язуються з основами філософії сучасного музичного і естетичного виховання.

Наукова література традиційно визначає поняття «естетичний потенціал» як можливість застосування у визначеній сфері системи естетичного впливу. У більшості наукових праць поширюються горизонти естетичного впливу, які виходять за межі засобів мистецтва: естетика – наука про прекрасне у всіх його проявах (в дійсності та мистецтві) та обґрунтування природи мистецтва й закономірностей його розвитку дорівнює поняттю здатності проникати у всі сфери життя, формувати естетичне відношення до дійсності в цілому, а не лише до мистецтва. Останні дослідження доводять, що, якщо раніше естетичне виховання ототожнювалося з художнім, то сьогодні в педагогічній науці діє тенденція зрощення, інтеграції естетичного і духовно-морального (емоційно-ціннісного) у єдине цілісне. Сучасне прочитання естетичного виховання змикається з цінностями, перш за все – загальнолюдськими. Відомими є такі визначення естетичного виховання:

- виховання здатності цілеспрямовано сприймати, відчувати й вірно розуміти й оцінювати красу в оточуючій дійсності – в природі, суспільному житті, праці, в явищах мистецтва (В.Н.Шацька);

- процес, в якому формується вміння цінувати, відчувати і розуміти прекрасне й потворне, трагічне і комічне, високе й низьке в явищах самої дійсності, людських відношеннях та мистецтві, де розвивається здібність до творчості за законами краси у всіх сферах і видах людської діяльності (Н.І.Кіященко);

- система впливів, спрямованих на вироблення та вдосконалення сприймати, тонко відчувати, цінувати і створювати прекрасне в житті і мистецтві (І.Ф.Гончаров);

- включення людини до системи педагогічних дій для вироблення у нього бажаних вихователем

естетичних почуттів, смаків і ідеалів, а також художньо-творчих здібностей (В.О.Розумний);

- залучення до естетичних цінностей, передусім, краси у всіх проявах. Оскільки краса як цінність більш тісно пов'язується з мистецтвом, то естетичне виховання включає, зокрема, залучення до мистецтва, розвиваючи емоційну сторону не лише сприйняття мистецтва, але й психіки людини (М.С.Каган) [5].

Великий естетичний потенціал синтетичних видів мистецтва достатньо розглянути в сучасній мистецькій педагогіці (опера, балет, оперета). Складність аналізу такого музично-сценічного жанру, як мюзикл, полягає у досить вільній і гнучкій системі вибору художніх засобів і тематики окремих творів.

Мюзикл – скорочена форма понять Musical comedy (музична комедія) та Musical play (музична п'єса, музична вистава). Мюзикл як жанр визначає Е.Кампус: «Мюзикл – це музично-сценічний жанр, що використовує виражальні засоби музичного, драматичного, хореографічного і оперного мистецтва. Їхнє поєднання та взаємозв'язок надають мюзиклу особливу динамічність. Характерною рисою багатьох мюзиклів стало вирішення серйозних драматургічних завдань нескладними для сприйняття художніми засобами»[3]. Популярність мюзиклу можливо пояснити сформованістю у сучасного глядача своєрідної кліпової свідомості, яка дозволяє активно сприймати шоу - динамічне, яскраве, захоплює видовище з потужною внутрішньою енергетикою.

Формування жанру безпосередньо пов'язується з історією американського театру. Все найкраще, довершене, коштовне та яскраве було синтезовано в універсальному мюзиклі, який став головним національним жанром: перший американський звуковий фільм був мюзиклом, з мюзиклу вийшли практично всі *evergreens* - «вічнозелені» американські джазові мелодії, з мюзиклу веде свою історію *кліпова технологія* (хореограф Басбі Берклі), а також – *синтез в американському мистецтві музики і драми* (Роберт Уайз).

Для фахівця з музичного мистецтва головним і визначним компонентом мистецького синтезу мюзиклу є музика. Саме роль музики у порівнянні з розмовними сценами є основним критерієм визначення естетичного потенціалу дослідженого жанру у порівнянні з іншими музично-сценічними жанрами, наприклад, оперетою.

Оперета, яку історично європейські композитори системно наближали до опери, багато в чому зберегла риси витриманої музичної форми з ансамблями, фіналами, лейтмотивами, елементами симфонічного розвитку. Мюзикл скоріше уявляє собою театральну форму, в якій музика є рівноправним компонентом у мистецькому синтезі поруч з хореографією, пластикою, постановочними ефектами та ін. З приводу аналізу структури мюзиклу та будови того різновиду оперети, що отримав назву «музичної комедії», класик радянської оперети І.Дунаєвський зазначав: «В опереті вся або майже вся драматургічна дія, розвиток характерів і сюжету вирішується музичними засобами.

Музична драматургія в опереті, таким чином, є обов'язковим і важливим фактором, що цементує всю п'єсу. Її роль, тобто роль музики в опереті, принципово така ж, як в опері, але виражається за допомогою полегшених мелодичних і формальних засобів. З музичної комедії можна легко прибрати музику і ставити п'єсу в звичайному драматичному театрі. З оперети музику прийняти неможливо, вона визначає п'єсу, на ній побудовано розвиток сюжету, а в музичних номерах визначаються характери та їх рух в сюжеті»[3].

Таким чином, лібрето оперети не може бути основою для самостійної постановки, а в мюзиклі головним у мистецькому синтезі є літературний матеріал. Показово, що в США мюзикли неодноразово здобували різного роду літературно-театральні премії серед кращих п'єс року,

Високий літературний рівень більшості мюзиклів пояснюється фактором вибору видатних творів класичної і сучасної літератури в якості сюжетної основи. Першоджерелом мюзиклів стали твори М.Сервантеса («Людина з Ламанчі»), В.Гюго («Собор Паризької богоматері»), Ч.Діккенса («Олівер»), Б.Шоу («Моя прекрасна леді»), Шолом-Алейхема («Скрипаль на даху»), Т.Еліота («Кішки») та ін. Кращі лібрето мюзиклів визначаються цікавою проблематикою, яскравими діалогами, ефектними кульмінаціями, високо поетичними піснями віршами.

Подібно до оперети, мюзикл також звертається до слухачів мовою сучасної та естрадної музики, але музична форма тут більш проста і компактна. Відсутні розгорнуті фінали актів, домінує пісенна форма, ансамблі зустрічаються рідко, але збільшено роль сцен соліста або декількох солістів з хором. Насичена дія в мюзиклі підпорядковує собі кожну репліку, музичний номер, танцювальне па, комічну репрізу. Вокальні і танцювальні сцени повинні безпосередньо формуватися дією та сприяти її розвитку, тобто бути внутрішньо мотивовані.

Окрема увага в мюзиклах повинна приділятися хореографічним епізодам, які набувають значення домінуючого компонента мистецького синтезу. Якщо в опері і опереті завдання балетних сцен здебільшого полягає у гальмуванні розвитку сюжетної логіки, в кращих мюзиклах хореографічні сцени завжди пов'язані з сюжетом і розвитком характерів. Хореографія і пластика стають найважливішими елементами в системі виражальних засобів мюзиклу поруч зі співом. Музичні номери, як правило, вирішуються також і пластичними засобами, характери персонажів розкриваються як в співі, так і в танці. Так, наприклад, віртуозний пластичний малюнок мюзиклів «Скрипаль на даху», «Вестсайдська історія» (хореограф Дж.Роббінс) складає найсильнішу сторону кращих бродвейських постановок.

Якщо естетичний потенціал оперети має яскравіше вираження у напрямку інтенсивного використання

вокалу, в мюзиклі набагато більше уваги приділяється пластичним засобам виразності. Саме це поруч з детальним проробленням драматичної лінії впливає на формування особливих вимог до мистецтва актора мюзиклу. Ідеалом в цій сфері вважається поєднання якостей актора, співака і танцюриста – унікальний і складний мистецький синтез.

Залучення кіномистецтва до вивчення естетичного потенціалу мюзиклу надає можливість спостерігати унікальний мистецький синтез на прикладі знайомства із зірками американського мюзиклу, наприклад, Дж.Ендрю в екранізації мюзиклу Р.Роджерса і О.Хаммерстайна «Звуки музики» або С.Холлоуеєм і Р.Харрисоном в мюзиклі «Моя прекрасна леді» Ф.Лоу. Аналіз акторської гри дозволяє виділити співаків з видатними музичними здібностями (наприклад, Барбара Стрейзанд, «Смішне дівчисько») і вокалістів зі скромними даними (Джулія Ендрю). В багатьох випадках від актора вимагається не заспівати, а виразно й ритмічно проговорити свою вокальну партію, як це віртуозно робив Рекс Харрисон, виконуючи роль професора Хігінса. Але в будь-якому випадку естетика мюзиклу вимагає від актора великої внутрішньої музикальності, почуття ритму, що дозволяє відчувати музику як продовження мовлення для вираження певного характеру. Пластика, якою актор повинен володіти вільно і невимушено, також повинна слугувати засобом для вираження і поглиблення характеру. Таким чином, мюзикл вимагає від акторів універсальних або синтетичних здібностей поєднувати спів, мовлення, міміку, пластику, танець, підкорюючи їх єдиній лінії сценічної поведінки, меті створення цілісного образу.

Вимога універсальності у мюзиклі формується не лише до зірок-солістів, але й до всього виконавського складу. Дієві, ретельно розроблені ансамблеві сцени більш за все відрізняють жанр мюзиклу від оперети. Оперета володіла естетикою статичних хорових епізодів. Танцювальні епізоди в опереті також здебільшого були дивертисментами без персоналізації діючих осіб. На думку істориків мюзиклу, відчутна межа між оперетою і мюзиклом в США з'явилася з появою музичної комедії В.Юманса «Приземляйся!»(1927), де вперше проявився синтез доброякісного у літературному відношенні тексту та драматургічно виправданої сюжетної лінії.

Однією з нових традицій стала кінематографізація популярних мюзиклів («Вестсайдська історія», «Олівер», «Моя прекрасна леді», «Смішне дівчисько», «Звуки музики»). Вдалими кіноверсіями можна назвати такі сучасні фільми, як «Мулен Руж» (Блез Лерманн), «Кабаре», «Чикаго» (Боб Фосс). Слід відзначити, що сучасні кіномюзикли набувають нових естетичних ознак внаслідок формування нової образної сфери, яку, головним чином, формує наявність антигероя масової культури (замість класичного позитивного героя). Образність кіномюзиклу досягається за рахунок створення певного ілюзорного середовища, метафоричності, атмосфери гармонії скандалу і успіху,

напруженого темпоритму у взаємодії танцю, пластики, вокалу. Кіномонтаж додає динамічному мюзиклу можливість максимального охоплення простору і часу.

Художні завоювання мюзиклу спричинили значний естетичний вплив на сучасний музичний театр. Слід зазначити, що певна роль в цьому процесі належить і перехідним жанрам від оперети до мюзиклу, наприклад, пассінг-шоу та мюзик бокс ревью. Саме з ревью в мюзикл перейшло вміння поєднувати, синтезувати в єдиному видовищі різноманітні, на перший погляд, несумісні елементи. Крім того, з ревью в мюзикл прийшов джаз. Саме джаз в мистецькому синтезі мюзиклу став дієвим каталізатором взаємодії елементів різних жанрів – баладної опери, театру менестрелів, бурлеску, водевілю, ревью, оперети. З 20-х років стало зрозуміло, що в джазі було знайдено свою особливу музичну мову, яка здатна надати самобутність американській музиці. Дж.Гершвін, Е.Берлін синтезували європейські музичні форми з специфічним звучанням, надскладними ритмами негритянської музики, створивши комерційно цікаву і водночас художньо виправдану музику. Слід відмітити, що з причин ментальної різниці виконавського складу американський і європейський мюзикли мають різну долю джазової складової. Саме унікальне почуття ритму американських джазових музикантів, характерні прийоми їх майстерного інтонування і фразування надають американському мюзиклу особливу динаміку і своєрідність. В європейських театрах звучання не досягає такої сили емоційного впливу, яка є характерною рисою національної специфіки американської музики.

Роль джазу в мюзиклах планомірно підвищувалась. Так, наприклад, танці з «Вестсайдської історії» Л.Бернстайна є органічними лише у джазовій оркестровці. Великого значення в даному процесі набув джазовий танець, який спричинився до розширення виразальної палітри хореографічної складової мюзиклу. Постановкою спектаклів займаються відомі і талановиті балетмейстери Дж.Баланчін, Х.Хольм, А.де Мілль, Дж.Роббінс. У 50-60-ті рр. з появою молодих балетмейстерів Г.Чемпіона, М.Кідда, Б.Фосса, Г.Росса розгорнута хореографічна дія стає художньою основою спектаклю, а сам танець – засобом вираження психологічного світу героїв – мотивацією їхніх вчинків, засобом створення унікальної художньої атмосфери.

Якщо в перших мюзиклах акцентувалась видовищність музично-танцювального шоу, а сюжет був зв'язкою між номерами, поступово родовими рисами жанру стали довершена літературна основа та універсальність таланту акторів – достатньо згадати гостроту «Кабаре», гумор «Хелло, Доллі!» з акторськими шедеврами Одрі Хепберн, Барбари

Стрейзанд, Лайзи Мінеллі. Кращі бродвейські мюзикли поетичні, їм властивий активно-енергійний, навіть агресивний вплив на глядачів. Актори безпосередньо звертаються до публіки, мозаїчно взаємодіють прозовий діалог, спів, танець – все дійство пронизане підвищеною емоційністю.

Естетика класичного мюзиклу набула певного розвитку в 60-ті рр. ХХ ст. з формуванням нового музично-сценічного жанру – рок-опери. Рок-оперу (група «The who», Ендрю Ллойд Уеббер) можна позиціонувати як видовищний мюзикл оперного типу з послабленою якістю взаємодії драми і музики, полегшенням вимог щодо універсальності виконавської майстерності актора. Цей новий жанр нівелює акторські ролі, залишаючи домінуючими персоніфіковані складні музичні партії.

Естетика мюзиклу отримала розвиток також і в межах сукупності родових ознак – у 80-ті рр. ХХ ст. про себе заявляє британський мюзикл. Як стверджує англійський музичний історик Шеридан Морлі, 80-ті роки стали тріумфальним десятиріччям в історії британського музичного театру, заслуга якого полягає в тому, що він як музичне явище вперше після «Бітлз» заново відкрив американський ринок для європейських виконавців. Так поступово відбувається гомогенізація американського і європейського мюзиклів, готуючи *сучасний вигляд жанру* – глибокий синтез всіх існуючих жанрів (від класичної опери до року або поп-музики), збереження незмінного професіоналізму і знання справи в музично-сценічній царині. Мюзикл і сьогодні залишається одним з популярних і коштовних видовищ, що синтезує в собі всі елементи шоу – від костюмів до мізансцен, від спецефектів до сценічних фокусів і трюків.

Використання жанру мюзиклу у всіх його історичних типах в контексті естетичного виховання майбутніх вчителів музики дозволяє прослідкувати еволюцію складної музично-сценічної форми з точки зору його дотичності до загальнолюдських цінностей, тобто в аспекті практично-аксіологічному. Аксіологічний підхід розкриває наступні позиції естетичного потенціалу жанру:

- через оцінювання краси як доцільності синтетичного поєднання різних видів мистецтва в мюзиклі здійснюється виховання здатності цілеспрямовано сприймати, відчувати й вірно розуміти красу як гармонію елементів в оточуючій дійсності – в природі, суспільному житті, праці, інших явищах мистецтва;

- звертання до високих літературних зразків, положених в сюжетну основу мюзиклу, дозволяє спрямовувати процес, в якому формується вміння цінувати, відчувати і розуміти прекрасне й потворне, трагічне і комічне, високе й низьке в людських відношеннях, мистецтві, явищах самої дійсності;

- система глибокого синтезу мистецтв в мюзиклі здатна пробуджувати, активізувати широкий прошарок мистецьких, художніх і життєвих асоціацій майбутніх фахівців, які спрямовані на вироблення та вдосконалення тонких відчуттів, здатність цінувати і створювати прекрасне в житті і мистецтві;

- теоретичний аналіз і практичне вивчення універсального виконавського репертуару мюзиклів стимулює активне вироблення у фахівців бажаних естетичних почуттів, смаків і ідеалів, а також художньо-творчих здібностей;

- залучення до естетичних цінностей мюзиклу має потенціал для розвитку емоційної сторони не лише сприйняття мистецтва, але й психіки людини.

Подальшого дослідження вимагає система поліхудожнього асоціювання в контексті вивчення синтетичних жанрів, яка здатна більш ґрунтовно розкрити естетичний потенціал сучасного музично-сценічного жанру мюзиклу.

## Література

1. *Бычков, В.В.* Феномен неклассического эстетического сознания [Текст] / В.В.Бычков // Вопросы философии.- 2003.- №10.-С.61-71.
2. *Каган, М.С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст] / М.С.Каган. – Л.: Музыка, 1972.– С.42-70.
3. *Кампус, Э.О.* мюзикле [Текст] / Э.О.Кампус. - Л.:Музыка, 1983.-98с.
4. *Левчук, Л.* Західноєвропейська естетика ХХст. [Текст]: навч.посібник / Л.Левчук . - К.:Либідь, 1997.- 224с.- ISBN 966-06-0003-8.
5. *Масол, Л.М.* Виховний потенціал мистецтва – джерело освітніх інновацій [Текст] / Л.М.Масол // Мистецтво і освіта. – 2001.-№1.-С.2-5.
6. *Мосолова, Л.М.* Основы теории художественной культуры [Текст] / Л.М.Мосолова.- С.-Пб.,2001.-287с.

## УДК 78.03 (И)

## ІНТЕГРАЦІЯ МИСТЕЦТВ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ОСОБИСТОСТІ

І. Пісарєва

Київський факультет хореографії ПВНЗ «МСУ. Харків»

Рецензенти: д-р мистецтвознавства, проф. Ю.О. Станішевський;  
канд. педагогічних наук, доц. О.Г.Кравчук

*У статті автор формулює задачі основних напрямків інтеграції мистецтв в естетичному вихованні особистості. Розглядає підходи науковців до проблеми інтеграції мистецтва. Визначає основні напрямки інтеграції мистецтв та механізми синтезованого педагогічного впливу на формування загальноестетичних знань особистості. Визначає роль процесу інтеграції мистецтв в естетичному вихованні у формуванні особистості.*  
*Ключові слова: інтеграція, мистецтво, взаємозв'язок, особистість, виховання.*

*В статье автор формулирует задачи основных направлений интеграции искусств в эстетическом воспитании личности. Рассматривает подходы ученых к проблеме интеграции искусства. Определяет основные направления интеграции искусств и механизмы синтезированного педагогического влияния на формирование общеэстетических знаний личности. Определяет роль процесса интеграции искусств в эстетическом воспитании в формировании личности.*  
*Ключевые слова: интеграция, искусство, взаимосвязь, личность, воспитание.*

*In the article the author formulates the tasks of the main directions of the integration of arts in the aesthetic education of personality. The scientists' approaches to the problem of the integration of arts are considered. The main directions of the integration of arts and mechanisms of synthesis pedagogical influence in general aesthetic accomplishments of a person are formed. The role of the process of the integration of arts in the aesthetic education of personality is formed.*  
*Key words: integration, art, correlation, personality, education.*

Постановка проблеми, її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями. Атмосфера актуалізації і переосмислення життя в Україні потребує нового педагогічного бачення і зміни

освітньої парадигм у напрямках навчання та виховання творчої, конкурентоспроможної особистості. Зростає потреба у розробленні інноваційного типу освіти, що передбачає розвиток здібностей людини.

Мета дослідження : визначити основні напрямки інтеграції мистецтв у естетичному вихованні особистості.

Завдання дослідження :

-розглянути підходи науковців до проблеми інтеграції мистецтва у естетичному вихованні;

-визначити роль процесу інтеграції мистецтв в естетичному вихованні та формуванні особистості.

Ідеї естетичного виховання як теорія сягають своїм корінням далекого минулого. Ще в працях античних філософів Платона та Арістотеля головний акцент у теорії виховання зроблено на вивчення естетико-морального впливу мистецтва на суспільство, розгляд соціальні функції музики, її значення в управлінні державою. Ж.Ж.Руссо, прихильник ідей відповідності мистецтва і природи, відтворення мистецтвом життя, створив свій естетичний ідеал, який ґрунтувався на єдності естетичного і етичного начал.

У середині XIX століття зароджуються елементи естетичної концепції нового типу. В її основі – розкриття ролі історичної та соціальної практики людства для становлення естетичного почуття. Мистецтво розглядалось як один із засобів чуттєвого ствердження людини в реальній дійсності, а специфіка кожного виду мистецтва – як своєрідність такого самоствердження.

Формування ідей естетичного виховання почалося у середині і продовжувалося у другій половині XIX століття під впливом нових напрямків західноєвропейської філософської та педагогічної думки: на зміну традиційним методам прийшли ідеї нового та вільного виховання, елементи «творчої школи», які знайдуть свій активний розвиток у XX столітті. Центром уваги педагогів-науковців став об'єкт виховання та навчання, його особистість. Вперше на сторінках педагогічних видань постали вимоги всебічного і гармонійного розвитку особистості.

Вагомим чинником виховного процесу, його складовою стало естетичне виховання. Наприкінці XIX століття педагогічна громадськість Європи вже усвідомлювала, що нехтувати цією ділянкою духовного життя людини не можна. Педагогічно-науковці вважали за необхідне збагатити внутрішній світ молоді людини ідеалами прекрасного. Характерною ознакою періоду на рубежі XIX і XX століть було тлумачення ідей естетичного виховання в контексті проблем морального виховання. Свідченням служить ряд статей, опублікованих на сторінках журналу «Учитель». Серед них: «Вплив справді материнського виховання» (1890, ч. 5) і «Духовна скорозрілість молоді» (1889, ч. 2,3) відомого галицького педагога та громадського діяча О.Барвінського. В основі його педагогічних розвідок – ідеї Песталоцці про всебічний та гармонійний розвиток особистості. Автор вважав, що в умовах «тотального» теоретичного і практичного матеріалізму, який заповнив усі сфери життя людини, це набуває особливого значення. Поряд з

пробудженням естетичних почуттів та формуванням стійкого інтересу до мистецтва одним із завдань естетичного виховання було залучення молоді до художньої творчості та розвиток здібностей у процесі цієї творчості.

Реалії сьогодення спонукають педагогів до внесення необхідних змін у систему виховання, вирішення ряду завдань : формування різнобічної особистості; орієнтування, перш за все, на розвиток у дітей здібностей до творчості; підвищення ефективності інтеграційного впливу на творчий потенціал дитини.

Існує декілька підходів щодо цієї проблеми : філософський, історико-культурний, міжпредметний, науковий.

Словникові та енциклопедичні видання найчастіше пояснюють інтеграцію як стан поєднання окремих частин або елементів, а також як процес, в результаті якого відбувається таке поєднання. Даний феномен більш змістовно розкривається у філософських дослідженнях. За визначенням В.Г.Левіна, інтеграція являє собою процес розвитку певної системи, при якому об'єм та інтенсивність взаємозв'язків її елементів зростає, посилюється їхня взаємодія та зменшується відносна самостійність. У В.О.Ахлібінського інтеграція постає як процес встановлення зв'язків, що забезпечують взаємозалежність елементів [1].

У педагогічному контексті термін «інтеграція» визначається як процес відновлення цілісності глибоких та стійких зв'язків споріднених сфер життя у змісті навчального предмету для досягнення ефективного кінцевого результату з найменшими витратами часу і сил учнів та вчителів[3].

Ідею комплексного впливу мистецтва ще у 20-30-х роках обґрунтували відомі педагоги, діячі культури П.П.Булонський, С.Т.Швацький, Б.Я.Яворський та ін. Пізніше вона дістала втілення у працях Д.Б.Кабалевського, Є.В.Квятковського, Б.М.Неменського, Г.П.Шевченко та ін.

Провідним положенням інтегративного застосування мистецтв у наукових дослідженнях виступають наступні дефініції :

- кожний твір можна уявити у вигляді «образної конструкції» , зміст якої визначається формою, специфікою художньої мови ;

- поняття «інтеграція мистецтв» розглядається як уніфікований засіб, що спроможний формувати у особистості здатність до синтезу різних типів художньо-образних конструкцій та здійснювати одночасний чи послідовний перехід від одного типу конструкцій до іншого.

На думку науковців, ідея взаємозв'язку мистецтв, яка ґрунтується на цілісності сприймання навколишнього світу та творів мистецтва, має стати однією з провідних у естетичному вихованні особистості.

Інтеграція потребує визначення механізмів синтезованого педагогічного впливу. На нашу думку, можна назвати :

- конкретно-предметну образність;

- музичний образ-емоцію;
- музично-пластичний та зображально-пластичний жест;
- зображальну деталь у співвідношенні з динамікою руху образу;
- специфічні мовні та надмовні засоби;
- конкретизацію музичної образності;
- ключове слово.

Зміст педагогічного впливу названих механізмів визначається їхнього можливістю інтегрувати специфічні характеристики мистецтв у загальноестетичні знання особистості. Систематичне використання і варіювання інтеграційними механізмами на основі взаємодії мистецтв сприяє формуванню таких показників вчителя :

- розвиток здібностей до інтеграції різних видів художньої діяльності, що збагачує свідомість і самосвідомість особистості ;
- оволодіння прийомами мислення за аналогією завдяки узагальненому символу, що сприяє самопізнанню у співвідношенні з середовищем ;
- розвиток здібностей для пошуку аргументованих ситуацій, які сприяють поширенню художньо-комунікативної діяльності ;
- оволодіння вміннями відходити від стандартних стереотипів мислення на основі почуття свободи, що складає умови для використання методу повільних асоціацій, забезпечує гнучкість у художньо-просвітницькій діяльності.

У процесі дослідницького екскурсу ми дійшли висновку, що взаємодія мистецтв породжує художні новоутворення, які спроможні цілісно сприймати всі види художньої діяльності на основі інтегративного руху художнього образу, коли музика, слово, жест, пластика, статика та динаміка зображення синтезуються. Взаємодія мистецтв як фактор підготовки педагога забезпечує :

- формування потреби накопичення досвіду культури та його інтегрування в пізнавальні процеси учнів;
- самовдосконалення знань, вмінь в їхній проекції в поняття сенсу та значення текстів культури ;
- оволодіння педагогічними технологіями для художньо-просвітницької діяльності в контексті комунікативної компетенції на основі суб'єкт – суб'єктивних взаємодій.

Сучасний досвід показує, що робота з дітьми найбільш ефективна у тому випадку, якщо вона ґрунтується на гуманістично-творчих началах, спирається на реальні музичні і хореографічні уподобання, які стосуються різноманітних стилів та напрямків музики і хореографії. Тому серед факторів, що характеризують зміст підготовки майбутніх фахівців, потрібно вказати на проблему вироблення у них умінь виявляти позитивний аспект впливу мистецтва, знань закономірностей і розуміння динаміки постійного оновлення мистецтва.

Проаналізувавши підходи до проблеми взаємодії мистецтв, ми дійшли висновку, що інтеграційна взаємодія мистецтв як значущий фактор музичного навчання та виховання особистості забезпечує :

- формування потреби до накопичення музично-естетичного досвіду особистості;
- розвиток емоційно-образного сприймання творів мистецтва;
- активізацію пізнавальної діяльності особистості;
- удосконалення знань. Умінь та навичок сприймання художніх творів;
- залучення особистості до мистецької діяльності.

Підсумовуючи сказане, ми визначаємо наступні напрямки інтеграції мистецтв у естетичному вихованні особистості :

1. Розвиток загальноестетичного потенціалу.
2. Збагачення емоційної сфери.
3. Накопичення естетичних вражень від спілкування з мистецтвом.
4. Виховання здібностей цілісного охоплення образів мистецтва.

Емоційність природи, яка є властивістю людини з високим морально-естетичним рівнем вихованості, знаходить своє відображення, насамперед у тому, що серце людини стає чутливим до доброго слова, повчання, поради. У розмаїтті засобів естетичного виховання подальшого дослідження потребують синтетичні види мистецтва як певні інтегративні комплекси з великим та дієвим естетичним потенціалом.

#### Література

1. Дем'янчук, О.Н. Методика художньо-естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи [Текст] : навч. – метод. посібник для студентів ВНЗ і вчителів шкіл / О.Н. Дем'янчук ; Інститут змісту і методів навчання. – К., 1996. – 56с.
2. Резейкінд, Т.Й. Взаємодія мистецтв як фактор підготовки педагогів до художньо-просвітницької діяльності [Текст] / Т.Й.Резейкінд //Рідна школа. 1999. - № 12 – с. 48-49.
3. Резейкінд, Т.Й. Теория и практика комплексного подхода к проблеме взаимодействия искусств в профессиональной подготовке учителя музыки [Текст] / Т.Й.Резейкінд; Институт системных исследований образования. Криворожский государственный педагогический университет. – К., 1995. – 200с.
4. Шевченко, Г.П. Взаимодействие искусств в эстетическом воспитании и развитии подростков [Текст]: Дис... д-ра пед.наук: 13.00.01 /Г.П.Шевченко. – К., 1986. – 418 с.
5. Щолокова, О.П. Система професійної підготовки студентів педагогічних вузів до художньо-естетичної освіти школярів [Текст]: Дис д-ра пед.наук: 13.00.01; 13.00.04 / О.П.Щолокова.- Київський ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 1996. – 394 с.

УДК 792.8+793.3 (4-15)

**РОЛЬ МУЗЫКИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ ДЛЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ***Е.С.Ольховская**Киевский факультет хореографии ЧВУЗ «МСУ.Харьков»**Рецензенты: канд. искусствоведения, доц. МСУ Т.А. Швачко;  
канд. искусствоведения, доц. А.Г.Лягуценко*

*В статье дается определение роли музыкального материала в создании хореографических композиций для драматического спектакля. Подлинная музыкальность в танце заключается в осознании основных закономерностей музыкального искусства. Современная музыка предъявляет балетмейстеру новые, особые требования. Сложная по своим идеям, психологическому содержанию, языку и форме, музыка требует каждый раз как необходимое новой хореографической лексики и неповторимого, индивидуального решения формы спектакля.*

*Ключевые слова: внутренний духовный свет, танцевальная музыка, архетип, лейтмотив, создание атмосферы, унисон, тематизм, гипертрофирование, диверсификация.*

*У статті надається визначення ролі музичного матеріалу в створенні хореографічних композицій для драматичного спектаклю. Музикальність у танці полягає в усвідомленні основних закономірностей музичного мистецтва. Сучасна музика пред'являє балетмейстеру нові, особливі вимоги. Складна за своїми ідеями, психологічним змістом, мовою, та формою, вона потребує за необхідне кожен раз нової хореографічної лексики і неповторного, індивідуального рішення форми вистави.*

*Ключові слова: внутрішній духовний світ, танцювальна музика, архетип, лейтмотив, створення атмосфери, унісон, тематизм, гіпертрофування, диверсифікованість.*

*The article defines the role of musical material in creating choreographic compositions for a drama performance. The musicality in a dance lies in realization of the basic laws of musical art. Modern music makes new, specific demands of a choreographer. Modern music is rather complicated because of its ideas, its psychological content, language and form. It is necessary to use new choreographic vocabulary every time, to find an individual, unique variant, thinking of the shape of given performance.*

*Key words: the inner spiritual word, dans music, archetyp, leitmotif, creation of the atmosphere, unison, theme, hypertrophication, diversification.*

Необходимость постановки специальных хореографических номеров для драматических спектаклей в современном театре с каждым годом неуклонно растет. Современный драматический спектакль почти всегда наполнен танцевальными эпизодами или же пластическими этюдами. Связано это отчасти с тем, что режиссер драматического театра всегда старается усилить художественный образ спектакля, а также и с тем, что танцевальные эпизоды придают драматическому действию зрелищность, яркость, а пластический образ запоминается зрителем лучше, нежели словесный. Роль музыки для постановки хореографии в драматическом спектакле огромна.

В контексте определения роли музыкального материала в создании хореографических композиций необходимо проанализировать сложную по своим идеям, психологическому содержанию, языку и форме музыку достаточного количества успешных драматических спектаклей.

Материал статьи основан на личном опыте работы автора в качестве балетмейстера-постановщика в Севастопольском академическом театре русской драмы им.А.В. Луначарского и в Севастопольском

драматическом театре им.Б. Лавренева, а также работой на съемочных площадках кино.

Целью работы является определение основных музыкальных жанров, которые могут быть использованы балетмейстером-постановщиком в драматическом театре. Задачами работы является определение четких аспектов систематизации музыкального материала, а также выявление основных функций музыки в драматическом спектакле.

Разнообразны и сложны виды музыкального искусства, которые можно рассматривать в качестве палитры для создания будущих сценических и театральных образов. Художественному воспроизведению жизни понадобится и бесхитрый народный напев, и незатейливый наигрыш на самодельном народном инструменте, и сложнейшая оперная ария, инструментальная оркестровая музыка. Как и драма, музыка с большой художественной силой выражает все то, чем живут люди: их радость и горе, заветные думы, стремления, мечты о счастье, жизненную борьбу. Способность с большой впечатляющей силой передавать тончайшие оттенки чувства, воспроизводя их в процессе непрерывного развития, перехода от одного настроения или

душевного состояния к другому – отличительная особенность музыкального искусства, одна из его наиболее могущественных сторон – возможно, могущественнее драматического действия.

Однако внутренний смысл музыки не ограничен миром личных душевных переживаний. Содержание многих великих произведений музыкального искусства составляют раздумья о жизни. Это напряженная работа мысли, стремления и волевые порывы, изображение различных человеческих характеров в их взаимном общении, столкновениях и жизненной борьбе вплоть до воспроизведения в хоровой, симфонической и оперной музыке величественных образов людских коллективов, освободительной борьбы народных масс, больших общественных событий, острых социальных конфликтов. При этом остается актуальным использование в больших музыкальных формах песенных мелодий и наигрышей, непосредственно родившихся в самой гуще народного быта, например, танцевальной и маршевой поступи, приветственных восклицаний, торжественных фанфар. Обращение к таким знакомым звуковым образам, несомненно, способствует доходчивости больших и сложных произведений.

Существуют различные виды музыкальных произведений. Танцевальная музыка наиболее легко узнаваема, подобно слову и жесту в драме. Именно танцевальной музыке наиболее точно удастся создание определенной атмосферы, требуемой для драматического спектакля. К такой музыке, несомненно, относится вальс, возникший из плавных народных танцев, таких, как австрийско-немецкий лендлер, штирийский танец, польский краковяк и полонез.

Вальс – главный, кружащийся, «полётный» парный танец довольно быстрого движения в трехдольном размере. Вальс стал символом романтической любви, родился в самом конце 18 века. Для этого танца характерны круговые вращения партнеров, танцующих в паре. В начале 19 века вокруг вальса разгорелись целые дискуссии – прилично ли мужчине обнимать правой рукой свою партнершу за талию? Не пошатнет ли такой танец моральные устои общества? Конец спорам положил император Александр I. Он высочайше утвердил вальс в правах, когда самолично исполнил тур вальса на одном из придворных балов. Позже невероятно популярным стал Венский вальс. В результате к концу 19 века вальс достиг пика своей популярности. И если Франс Шуберт сочинял один за другим десятки небольших вальсов и лендлеров, импровизируя их непосредственно во время танцев, то позднее вальс превращается в обширную концертную пьесу (Вебер «Приглашение к танцу», вальсы Шопена, Листа, Чайковского). Широкую известность получили вальсы австрийского композитора Йоганна Штрауса – младшего, автора 447 пьес такого рода. «Вальс как ритм был одним из выражений обогащенного

ритмического восприятия и выявлен был иным строем чувствований, шедшим на смену чопорности и окаменелости движений и поз феодально-придворного ритуала. Ритм вальса – обобщение в художественно-пластической области эмоционального строя чувствований... был порожден оживляющейся и все более и более демократизировавшейся жизнью большого европейского города...»[4, 16].

Славянские композиторы внесли в свои вальсы особую мягкость очертаний, широкую мелодическую распевность. Вместе с Ф.Шопеном, создателем поэтичных лирических и блестящих концертных вальсов, на большую художественную высоту поднимают вальс М.Глинка и П.Чайковский. Трепетным волнением, тонким психологизмом проникнут «Вальс-фантазия» Глинки, настоящая симфоническая поэма. Обширные вокально-инструментальные сцены в ритме вальса нередко служат лирическими кульминациями в драматических и хореографических спектаклях. Вальс также может служить характеристикой действующего лица в спектакле или быть своеобразным лейтмотивом. Вальс не становился в своем развитии и продолжает совершенствоваться и сегодня на рубеже веков и тысячелетий.

С конца 18 века в городской быт прочно входит полонез – величавый танец-шествие в размеренном трехдольном движении, открывавший бал. Широкую известность получили полонезы М.Огинского с присущей им лирической напевностью. К великим шедеврам классической музыки принадлежат полонезы Ф.Шопена, то блестящие, ликующие, то героико-драматические – поэмы о патриотической борьбе за свободу родной земли. Полонезы в основном используются в сценах балов и торжеств, но также могут иллюстрировать и создавать атмосферу, соответствующую драматической ситуации.

Польская мазурка – смелый и горделивый танец в трехдольном размере с присущими ему прихотливыми акцентами. Одним из замечательных авторов мазурки является Ф.Шопен. Среди мазурок польского композитора можно встретить немало задушевных лирических пьес, проникнутых тонким психологизмом. Есть также в творчестве Шопена и подлинно народные сценки, основанные на чутком претворении мелодического склада деревенских польских танцев, а также характерного звучания польских народных инструментов.

Поэтичные пьесы в ритме мазурки создавали К.Лядов и А.Скрябин, знаменитый в свое время скрипач Венявский. Ритмы мазурки и полонеза использованы во многих оперных и балетных спектаклях: в «Иване Сусанин» М.Глинки, «Евгении Онегине» П.Чайковского, «Войне и мире» С.Прокофьева и других. В драматических спектаклях мазурка используется в пьесах классического репертуара (например, М.Лермонтов «Маскарад») для создания у зрителя ощущения эпохи 19 века как музыкально-пластический символ того времени.

Из характерных для 19 века быстрых прыжковых танцев в двухдольном ритме особенно популярны были полька и галоп. Полька – чешский народный танец, основанный на легких полушагах с подскоком. В характере польки созданы многие инструментальные пьесы чешских композиторов Б. Сметаны и А. Дворжака. Ритмом этого танца пронизаны песни и хоры оперы «Проданная невеста» Сметаны. Изящные фортепианные польки сочиняли М. Глинка, А. Балакирев, Н. Рубинштейн, П. Чайковский, С. Рахманинов.

Следует упомянуть и об историко-бытовых танцах, таких как: экосез, кадрили и близкий ему контрданс. Ритмы этих танцев нашли свое отражение в творчестве русских композиторов: экосез в «Евгении Онегине» П. Чайковского и в «Воине и мире» С. Прокофьева. Примечательно, что с середины прошлого века кадрили становятся любимым танцем русской деревни, развиваясь в новых условиях под влиянием местной хороводной традиции.

Надо отметить, что не все яркие и самобытные танцы народов Европы стали общеизвестными бальными танцами. Гораздо важнее, что многие из них широко и многосторонне претворялись в произведениях больших мастеров. К славянским танцам обращаются вслед за Ф. Шопеном чешские композиторы Б. Сметана и А. Дворжак. Вариациями на тему венгерского чардаша завершаются многие рапсодии Ф. Листа. Полные огня венгерские народные танцы привлекают внимание не только главы венгерской музыкальной школы Ф. Листа, но и немецкого композитора И. Брамса, автора всемирно известных «Венгерских танцев». Задорный ритм чардаша звучит и в произведениях Л. Делиба, П. Чайковского. Создатель норвежской музыкальной школы Э. Григ знакомит мир со своеобразием норвежских «прыжковых» танцев и с халлингом – удалым мужским танцем. Связывая «архетипы» драмы и музыки, можно достаточно уверенно утверждать, что характеры людей, эпох, верования и надежды имеют ритмику основных базовых мелодий последних пятисотлетий – от музыки салонных жеманств до вальса, мазурки, польки или полонеза.

Отечественные композиторы укрепляют эту идею, нередко обращаясь к напевам русских и украинских плясовых и хороводных песен. Эти мелодии служили темами вариаций и симфонических увертюр. Всемирную известность получили напевы украинских и русских плясок благодаря таким неповторимо своеобразным произведениям, как украинский гопак в опере «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, симфоническая фантазия «Камаринская» М. Глинки, «Казачок» А. Даргомыжского и др.

Напевы русских плясовых и хороводных не раз служили темами многих симфонических увертюр (А. Балакирева, Н. Римского-Корсакова) и финалов симфоний. Пример тому-хороводная «Во поле береза

стояла» в финале Четвертой симфонии П. Чайковского.

Для иллюстрации испанской действительности в драматическом театре нередко используются произведения И. Альбениса и М. де Фалья. К ритмике испанских танцев обращаются и французские композиторы. В свою оперу «Кармен» для характеристики героини Ж. Бизе вводит испанскую сегидилью и кубинскую хабанеру. Широкую известность получило симфоническое «Болеро» Мориса Равеля. Основанная на многократной повторности и красочном варьировании все в одной и той же эмоционально завораживающей теме, музыка «Болеро» постепенно достигает могучей динамической кульминации.

Также в драматическом театре наиболее популярна в спектаклях по пьесам К. Гольдони тарантелла. Неоднократно привлекал композиторов прошлого века также стремительный «вихревой» ритм итальянской тарантеллы. Ее мелодический склад претворен в фортепианных «Тарантеллах» Ф. Шопена, М. Глинки, А. Даргомыжского, а также в «Тарантелле» Танеева, в его сюите для скрипки с оркестром. Один из шедевров концертной фортепианной литературы – темпераментная «Тарантелла» Ф. Листа. Кружащимся ритмом тарантеллы завершается «Итальянское каприччио» П. Чайковского.

Музыка – самое символическое из всех искусств, так как может, не используя слов и зрительных образов, оказывать влияние на человека. В драматическом театре действие музыки усилено текстом пьесы, режиссурой и игрой актеров, главных действующих лиц в спектакле. Музыка в драматическом спектакле может быть написана специально для пьесы или может быть заимствована из существующих произведений, представляющая собой полноценное автономное произведение. Иногда музыкальное произведение становится настолько важным, что отодвигает текст на второй план и становится музыкальной формой (оперой, музыкальным антрактом, увертюрой или финалом). Функции музыки в драматическом спектакле очень многогранны:

- а) иллюстрация и создание атмосферы, соответствующей драматической ситуации. Музыка может отражать эту атмосферу, а может и усиливать её;
- б) связь разрозненных элементов игры актеров, структурирование драматической постановки;
- в) создание эффекта контрапункта, иронического или скептического акцента в тексте или игре актеров;
- г) роль музыкального лейтмотива для характеристики персонажа.

В наше время музыкальное оформление драматического спектакля приобрело исключительно важное значение. Музыка стала в театре формообразующей силой, появились спектакли, которые полностью организуются музыкой.

Таковы спектакли «Оперы Боба Вильсона» и музыкальный театр Аллергиса.

Роль музыки в хореографическом искусстве исследовали многие знаменитые балетмейстеры и искусствоведы. Совершенно очевидно, что хореография должна отражать стиль музыки, ее характер и раскрывать смысл музыкальных образов. В европейской классической музыке разработана идея тематизма. Именно музыкальные темы наиболее употребимы в спектаклях драматического театра. Темы – это герои академической музыки. Соломон Волков в своей книге «Страсти по Чайковскому» на примере музыки Петра Ильича замечает: «Эмоции Чайковского – это красота линий, архитектура. Мелкие чувства – это личное. Вы можете рассказать, что вам нравится в жизни, то есть мелкое, а музыку вы не можете рассказать. В музыке – глубокие чувства, люди с ними рождаются и умирают»[3,156].

Современная музыка предъявляет балетмейстеру новые, особые требования. Сложная по своим идеям, психологическому содержанию, языку и форме, она нуждается в необходимости каждый раз новой хореографической лексики и неповторимого, индивидуального решения формы спектакля. Уходят в прошлое четкая квадратность, периодичность структуры музыки, обилие общих форм движения, ритмическая простота аккомпанемента, рельефность фразы. На смену пришли аperiodичность, нерегулярность изощренной ритмики, отсутствие четкой дифференциации между мелодическим и аккомпанирующим голосом, политональность, атональность, сложные ладовые построения, невиданное богатство тембров. Все это пришло еще в первые десятилетия XX века с музыкой И. Стравинского и С. Прокофьева. «Дальнейшее развитие современной музыки, появление новых систем звукоорганизации усилило указанные тенденции. Причем многие из современных явлений в музыкальном языке XX века возникали вначале именно в балетной музыке и только затем перешли в инструментальную (реформаторское значение «Петрушки» и «Весны священной» И.Стравинского). Уже тогда стала постепенно стираться грань между балетом и музыкой инструментально-симфонических жанров, что вело к интеллектуализации первой, включению в орбиту ее содержания, к его насыщенности и глубине. В результате такого сближения возникала и принципиальная возможность хореографической интерпретации произведений чисто инструментальных жанров. Реализуясь, возможность превратилась в одно из мощных движений современной хореографии, среди зачинателей которого был, как известно, Дж.Баланчин, поставивший немало балетов на музыку Стравинского и других как современных композиторов, так и

классиков» [1, 112]. Постигание глубокой внутренней связи музыки и танца должно прививаться балетмейстера и драматическим артистам. «Без подлинной музыкальности, - пишет в своей книге «Классический танец» Н.И.Тарасов, - нельзя овладеть подлинной танцевальностью, ибо содержание музыкального произведения и сценического действия – едины, неделимы»[12,25].

Драматическому артисту так же, как и балетному, необходим определенный комплекс знаний в области теории и истории музыки, определенные навыки в области музыкального анализа, нужен профессиональный подход не только к вопросам драматического искусства, но и к музыке. «Подлинная музыкальность в танце, - отмечал известный музыкальный критик В.М. Богданов-Березовский, - заключается не только в правильном ощущении, но и в ясном осознании основных закономерностей музыкального искусства – его мелодической, гармонической, полифонической, конструктивной, динамической логики. Артист, обладающий такой подлинной музыкальностью, никогда уже не рискует «оторваться» от музыки. Но в то же время и музыка никогда не будет деспотически держать его «у тактовой черты», сковывать его исполнительскую инициативу, стеснять проявление его творческой индивидуальности в лично ему присущей манере хореографического «интонирования» [2, 3 ].

#### Литература

1. *Баласанян, К.* Музыка и хореография современного балета [Текст] / К.Баласанян // Музыка и хореография современного балета .- Вып. 3.- Л., Музыка, 1979. - 112 с.
2. *Богданов-Березовский, В.М.* Предисловие [Текст] // В.М.Богданов-Березовский: предисловие к кн. Л.Ярмолович: Принципы музыкального оформления уроков классического танца. - М., 1968. - С.3.
3. *Волков, С.* Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джожем Баланчиным [Текст] /С. Волков. - М., 2004.- С. 156.
4. *Глебов, И.* Памяти П.И. Чайковского [Текст] / И.Глебов. - М.-Л., 1940. - 16 с.
5. *Ефименкова, Б.* Танцевальные жанры (Музыкальные формы и жанры) [Текст] /Б. Ефименкова. - М., 1962.
6. *Кулаковский, Л.* Песня, ее язык, структура, судьбы [Текст] / Л.Кулаковский.- М., 1962.
7. *Лосев, А.Ф.* Миф. Число. Сущность [Текст] / А.Ф.Лосев.- М., 1994.- С. 25.
8. *Ручьевская, Е.* Слово и музыка [Текст] / Е.Ручьевская.- Л., 1960.
9. *Сохор, А.* Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] /А. Сохор.- Л., 1968.

УДК: 78.071.1:782:784.4

**ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОПЕРЫ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО «ВИРИНЕЯ» С НАРОДНЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТВОРЧЕСТВОМ****Ю. Б. Коваленко***Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского**Рецензенты: канд. искусствовед., проф. ХГУИ им. Котляревского А.А. Мизитова;  
канд. искусствовед. ХГАК А. Н. Жданько*

*В статье исследовано преломление фольклорной традиции в опере Сергея Слонимского «Виринея». Круг проблематики очерчивает композиционно-драматургическое своеобразие сочинения, особенности творческого прочтения литературного первоисточника, трактовку образа главной героини. В процессе исследования обнаруживается влияние фольклорного мышления на оперную драматургию, жанровую специфику «Виринеи», её образно-символическое решение.*

*Ключевые слова: опера, фольклор, танцевальная, плач, драматургия.*

*У статті досліджено відбиття фольклорної традиції в опері Сергія Слонимського «Виринея». Коло проблематики окреслює композиційно-драматургічну своєрідність твору, особливості творчого прочитання літературного періоджерела, трактування образу головної героїні. В ході дослідження розкрито вплив фольклорного мислення на оперну драматургію, жанрову специфіку «Виринеї», її образно-символічне рішення.*

*Ключові слова: опера, фольклор, танцювальна, плач, драматургія.*

*The folkloric tradition's interpretation in Sergey Slonimsky's opera "Virineya" is researching in the article. The range of problems outlines the composition's and drama's originality of the work, peculiarity of the creative reading of literary origin, the version of the main heroine's image. The influence of the folkloric thinking on to the opera's drama, on to the genre specific of the opera, on to its image and symbolic interpretation is revealed in the process of the researching.*

*Key words: opera, folklore, dancing, crying, drama.*

Проблемы оперной драматургии актуальны на протяжении многовековой истории жанра, соединившего вослед за драматическим театром различные искусства. Слово, музыка и драма образуют драматургический треугольник, в котором, в зависимости от акцента на той или иной стороне, рождается оригинальность композиционного и идейно-смыслового решения. Особое внимание в исследовательских трудах уделяется творчеству современных оперных композиторов, чьи музыкально-сценические полотна активно задействованы в репертуарах театров. В числе таковых – Сергей Слонимский, автор восьми опер, семь из которых нашли своё сценическое воплощение. Поиск линий взаимодействия композитора с художественной традицией, её переосмысления им в рамках оперы, позволяет вскрыть пути для многопланового прочтения его музыкально-сценических полотен на оперной сцене.

Первым музыкально-сценическим сочинением Слонимского стала опера «Виринея» (1967 год). Посвящённая 50-летию Октябрьской революции и сразу же поставленная на сцене Малого театра в Ленинграде, она нашла широкий резонанс в прессе и научно-музыкальной литературе. Непосредственные впечатления от сочинения определили подход в поиске художественных достоинств. М. Рыцарева в монографии о композиторе вскрывает три интонационных пласта оперы «Виринея»:

крестьянская лирика, городская песенность и революционная маршевость. По словам автора, развитие драматургии «направлено на их сближение и взаимопроникновение» [1, 87-88]. Прослеживая параллели с «Повестью о настоящем человеке» С. Прокофьева, В. Смирнов пишет об идее введения хоровых песенных «отступлений, которые у Слонимского получают важный смысл как голос народа» [2, 53]. Автор также говорит о подобии женского хора хору античной трагедии как комментирующего и как действующего лица, рассматривая фольклорный пласт оперы как слово «от автора». Претворение фольклора в опере, по мнению Т. Тимонен, сказывается не только в цитировании или стилизации, но и в обращении к композиционным принципам фольклорного мышления, а также в воспроизведении особых приёмов народного исполнительства, как «интонационное скольжение» [3, 65]. А. Милка в монографии о композиторе обращает внимание на иносказательность песен по отношению к событиям драмы, а также на особую роль плача, сквозь который обнаруживается связь с творческими принципами Мусоргского.<sup>1</sup>

Впоследствии, ввиду исчезновения интереса к тематике, лежащей в основе оперы, с появлением новых образцов жанра в творчестве композитора, музыкальная драма «Виринея» была оттеснена на второй план. А между тем, в её драматургических особенностях уже были заложены те закономерности взаимодействия композитора с художественной

традицией, которые сегодня исследователи находят в более поздних сочинениях.

Цель данной статьи состоит в рассмотрении трактовки композитором литературного первоисточника и образа главной героини, предопределившей композиционно-драматургические особенности оперы.

Вторая половина 60-х годов связана с рождением «новой фольклорной волны» в русском композиторском творчестве, и С. Слонимский был в ряду её представителей. Это было время нового поворота к фольклору, к его малоизведанным пластам. Оставляя несколько в стороне крестьянскую песню, с достаточной полнотой освоенную 19 столетием, современные авторы обратились к частушке, солдатскому, разбойничьему, городскому фольклору, менее актуальным для предшественников. Литература того времени, напротив, охвачена интересом к теме крестьянского быта, что реализовалось в так называемой «деревенской прозе». Несмотря на то, что повесть Л. Сейфуллиной «Виринея» была создана в 1927 году, её тематика вписывается в контекст данного направления. С. Слонимскому удалось соединить в опере литературную и музыкальную тенденции тех лет. Музыка «Виринеи» охватывает весь спектр фольклорного наследия, преломлённого сквозь индивидуальность мышления автора. Композитор не ставит перед собой задачу избирательности в работе с фольклором, включая интонации крестьянской лирической, плясовой, молодецкой песен, частушки, воровской лирики и городского романса. В результате, обобщив веяние времени, «Виринея» одновременно предстала во всём авторском своеобразии, что и вызвало к ней особый интерес.

Литературный первоисточник интересен, прежде всего, трактовкой историко-революционной темы, которая помещена в лирико-психологическое русло. Не случайно переход героини на сторону революции совпадает со стремлением к личному счастью, которое рождается после встречи с Павлом. Таким образом, поиски любви и семьи сливаются с дорогой к революции. Если у Л.Сейфуллиной период этих поисков предшествует обрисовке собственно революционных событий, а счастье к героине приходит в дни революции, то авторы оперы несколько переставляют сюжетные акценты, начиная изложение с известия о Февральской революции.<sup>2</sup> Соседство двух начальных картин: «Конец власти» – «Конец семьи» позволяет говорить о комментирующей роли исторического контекста. С одной стороны, революционное становление Виринеи в оперной фабуле выглядит неосознанным и является как бы «случайным» следствием устремлений героини к счастью и любви: сходная житейская ситуация могла возникнуть и в другое историческое время. С другой стороны, историко-революционные события, выполняя отстраняющую функцию, служат комментарием главной сюжетной линии сочинения,

по-своему отражая внутренний разрыв героини с общепринятыми патриархальными устоями. Показательно, что драматические ситуации, раскрывающие взаимоотношения Виринеи с её непосредственным окружением, как и сцены народных сходок, характеризуются ситуацией споров и потасовок. Собственно революционные перипетии, становящиеся в опере локальным фоном, освещены в двух массовых сценах: в начале действия и перед его развязкой, предшествуя важнейшим поворотам в судьбе героини, и в обоих случаях представляют собой ситуации народного «вече» («Набат» и «Сходка», открывающие оперу, и шестая картина «Сходы на митинги»). Политический и бытовой конфликт дополняются духовным, реализованным в смене веры (точнее не смене, а действительно её конце, как конце Света). Его раскрывает картина «Конец веры» и драматургическая линия, связанная с Магарой. Однако от веры отказывается не Виринея, изначально скептически воспринимающая религиозность окружения, а Магара, образ которого выстраивается в параллель с линией главной героини. Отношение Виринеи к происходящему, «неверие», отказ от общепринятых норм и устоев определяют дальнейшую её участь и всё последующее развитие драмы.

Идея лирико-психологического истолкования сюжета, заложенная в повести, была подхвачена композитором совместно с либреттистом С. Цениным. Сюжетные коллизии, связанные с историей Виринеи, полностью сохранены в либретто в той последовательности, как это изложено у Л.Сейфуллиной, однако лирическая линия усилена обобщённо-символическим звучанием. Словесный текст С. Ценина, тонко воспроизводящий особенности индивидуализированной речи персонажей повести, обогащается поэтическими строфами в замкнутых оперных номерах, что позволяет разграничить действенный и эпический пласты драматургии сочинения.

Преобладание лирико-психологической стороны сюжета над историко-героической подчёркивается введением сквозного мотива «бабьей доли», последовательно проводимого в драматургии сочинения, что становится продолжением лирико-бытовой трактовки исторических тем в русской опере, с одной стороны, и обрисовывает модель мироздания, лежащую в основе повествования, с другой. Женский хор, неустанно сопровождающий героиню и других женских персонажей (Аксинью, Девку с чугунки, солистку в заключительной песне), служит умножению единичной судьбы, которая является типичным примером множества иных женских судеб. Выстраивается своеобразная драматургическая линия между Виринеей и женским хором, обобщающим, типизирующим её историю. Значительный перевес лирических, семейно-бытовых сцен по сравнению с освещением революционных событий позволяет отнести «Виринею» к историко-бытовой музыкальной драме. Основной конфликт заложен в противлении

«гордой кержачки» закономерному течению «бабьей доли», её протесте и стремлении к любви и счастью. Оппозиция «счастье - доля» формирует сюжетную линию и обуславливает развитие событий.

Трагическая гибель Вириinei по воле обстоятельств становится следствием её «ошибки» и неосознанного «греха», которые связаны с нарушением домостроя и миропорядка, уходом из семьи [4, 735]. Восстановление разрушенного, которое происходит после сближения с Павлом, создание новой семьи, в которой найдёт свою дальнейшую реализацию всё та же «бабья доля», смыкает круг сюжетных коллизий сочинения.

Общая схема пути Вириinei в поисках смысла существования и счастья имеет следующую направленность: «обман и жалость» вместо любви – разочарование и отчаяние, отчего предпринята попытка обретения любви за деньги и разгул «с горя да с печали» – достижение счастья и любви – смерть. Так воплощается в драматургии оперы её трагедийная жанровая основа.

Таким образом, конфликт сочинения имеет свою внутреннюю и внешнюю стороны. Внутренняя обусловлена душевными борениями героини, её психологическим надломом и протестом. Внешняя связана с отношениями Вириinei с её окружением, с неприятием средой «разрушительницы» установленного миропорядка. Не случайно основной драматической ситуацией, характеризующей взаимоотношения героини с остальными персонажами, является ссора (сцены с Василием, Мокеихой, Аксиной, позиция неприятия в начальной сцене с Павлом, с Инженером, недоверие и «глумление» в православных литургических эпизодах с Магарой).

Двойственность, внутренняя конфликтность Вириinei подчёркивается сочетанием в её музыкальной характеристике жанровых признаков протяжной лирической песни, плачевых интонаций и моторики плясовых, что в целом составляет фольклорную интонационную основу её сольной партии и сопровождающего женского хора. Пара-оппозиция «протяжная лирическая песня - плясовая» становятся выражением соответственно, внутреннего состояния героини и её поступков по отношению к внешнему миру. Наряду с хоровыми номерами, сольные песни Вириinei также служат комментарием сценическому действию. Их текст проецируется на жизненные перипетии героини. Тем самым сольная характеристика Вириinei сближается с хоровыми комментирующими номерами посредством жанрового и метафорического обобщения. Замыкая этапы сюжетного развития, сольные и хоровые эпизоды подытоживают произошедшее.

Художественные установки композитора экспонируются в начальной фазе развёртывания сюжета. Вступительная песня Вириinei с женским хором представляет героиню как корифея, подтверждая близость индивидуального и

коллективного образов. Вместе с её арией в первой картине, подхватывающей мысль, заявленную ранее во вступлении, песня с женским хором составляет первоначальную характеристику героини, основываясь на интонациях плача и протяжной лирической песни. Развитие сюжетных коллизий переключает дальнейшую характеристику в плясовую сферу, которая сопровождает Вириinei в ссоре с Мокеихой, раскрывая иную грань образа. Плясовая становится жанровым мотивом бунта и «неосознанного греха». Эта идея отступничества от злосчастной «бабьей доли» находит умножение в партии женского хора, которому отводится отдельная роль и самостоятельные эпизоды в антракте «Метель», венчающем первую картину. Первой кульминацией в линии Вириinei – женский хор становится антракт «Трепак», сопровождающий уход героини из семьи. Здесь Вириinei вновь предстаёт голосом из народа, деперсонализируется, что оттесняет на второй план её индивидуальность. В эпизоде массовой «гулянки» героиню вначале подменяет Девка с чугулки, в партии женского хора происходит чередование протяжных плачевых интонаций частушки-страдания с плясовыми. С плясовой появляется героиня, выделяясь из толпы гуляющих. И этот бездумный пляс отчаяния сопровождает Вириinei в период «разгула» и совершаемого по её вине убийства Инженера, прерываясь лишь с момента поворота на «путь истинный» – возврата к новой семье. Тематическим обобщением в сцене убийства Инженера – кульминации в развитии сюжетной интриги – служит плясовая «Я гуляла по лугу».

Во второй половине оперы сольные номера Вириinei перенимают на себя функцию метафорического обобщения, что влечёт за собой сокращение хоровых комментариев. Дума из пятой картины выполняет функцию оперного монолога, где использован приём монтажного сцепления размышлений Вириinei «говорком» и протяжной лирической песни, в которой можно обнаружить черты свадебного плача.<sup>3</sup> В сцене с Павлом в партию героини вновь возвращается плясовая, сближаясь с частушкой парней, косвенно характеризующей Вириinei. Своеобразным фоном для дальнейших раздумий героини о своей доле становится Плач Аксины в сопровождении женского хора. Судьбы двух женских персонажей сплетаются воедино. В последний раз моторика плясовой сопровождает Вириinei в Песне, открывающей последнюю картину. А её Ариозо имеет протяжную плачевую интонационную основу. Стилистика Заключительной песни женского хора, где погибшую Вириinei олицетворяет солистка, подытоживает общую характеристику женской образности сочинения, отсылая к свадебно-похоронному плачу. Ритуальный плач, как знак обряда, служит жанровым выражением лирической музыкальной линии. Свадебно-похоронный плач скрепляет композицию оперы «Вириinea», выстраиваясь в своеобразную сюиту: Вступительная песня Вириinei с хором, в которой свадебный плач с характерным обращением к «матушке-сударушке»

соединяется с причитаниями Вириinei и оплакиванием утраченного, обманутого счастья; Ария Вириinei, содержащая интонации протяжной лирической и плача, подхватывает текст Вступительной песни: «Ах, зачем я сердце за обман, за жалость отдала»; Дума Вириinei, с мотивами свадебного плача; Плач Аксиньи, где соединяются свадебные и похоронные признаки (ситуационно это голошение по умершему мужу, однако, сопровождение женского хора больше связано со свадебным обрядом, что подтверждается возвращением интонаций из Вступительной песни); Ариозо Вириinei, в тексте которого воспроизводится образная символика свадебного плача; Заключительная песня, сочетающая свадебный плач и прощание с героиней. Таким образом, возникает репризное замыкание и на уровне словесного ряда. Одновременно с этим, данный драматургический пласт оперы выстраивается в своеобразную спираль, уводящую от протяжно-плачевой жанровости в сферу плясовой моторики и возвращающую к концу сочинения вновь к протяжной. В целом, такое движение совпадает с сюжетным развитием линии главной героини.

Привлечение в качестве жанрово-интонационной основы оперных форм протяжной песни-плача и плясовой уходит корнями в русскую национальную оперную традицию, наследуемую и развиваемую Слонимским. Закреплённая и окончательно установившаяся в творчестве М. Глинки, практика истолкования русского фольклора как «равноправного, стилистически самостоятельного компонента» в «высоком» историческом жанре стала одним из открытий в первых его образцах [5, 94].<sup>4</sup> Контраст эмоционально-образных сфер плясовой и протяжной рождает целостность интонационной характеристики главной героини и связанной с ней драматургической линии «женской доли». Круг сольных выходов Вириinei основан на национальных фольклорных образцах и сугубо оперных формах (ария, ариозо), которые представлены в тонком стилистическом сплавле. Наличие оперных сольных единиц выделяет Вириinei на фоне остальных персонажей (ария как форма сольной характеристики встречается лишь в партии Павла). Ария Вириinei сравнима с выходными номерами героинь М. Глинки. Её ведущая интонация репрезентируется в оркестровом вступлении и вызревает в обрамляющем номере речитативе. Характер вокальной партии приближается к лирической протяжной песне, что объясняется попевочным строением тематизма, обилием внутрислоговых распевов, своеобразной ладовой окраской и переменностью. Композиционно ария Вириinei близка оперным образцам: в тематическом отношении она содержит два раздела по аналогии с двухчастной арией, в которой первый обычно отличается кантиленой и неторопливым развёртыванием, второй, напротив, вносит оживление и виртуозное начало. Однако виртуозность мыслится Слонимским в соответствии с представлениями

современной музыкальной практики – в необычности и сложности приёмов исполнения: несвойственные вокальной мелодии широкие скачки, прерываемые мелкими паузами мелодические ходы. Тональная неопределённость, внезапные отклонения способствуют передаче эмоционального подъёма, постепенного нарастания чувства, наполняющего душу Вириinei, и одновременно рожают ощущение импровизации. Структура каждого из двух разделов арии близка вариантной строфичности народной песни. Тем самым композиционный план сочетает черты классических оперных форм с фольклорными. Аналогичные принципы можно обнаружить в других сольных выходах героини, которые композитор жанровым обозначением отсылает к народным источникам.

Говоря об интонационно-тематической сфере оперы, следует подчеркнуть, что для композитора более актуален приём обобщения через жанр, нежели разветвлённая система лейтмотивов. Та или иная жанровая стилистика может объединять различных персонажей. Так, плач соединил в одно целое женские образы сочинения. Каждый из них стал своеобразным отражением граней характеристики главной героини.

Молитва Мокеихи несёт собой двойную смысловую нагрузку в оперном действии. С одной стороны, она замещает выходную портретную арию персонажа, рисуя неоднозначный образ аскетичной богопослушницы и скандальной свекрови, ополчившейся на свою невестку. С другой стороны, сольный номер Мокеихи служит косвенной характеристикой главной героини и отражает историю жизни участников драмы, предшествующую изображаемому событию. Две грани характеристики Мокеихи закреплены в двух основных разделах Молитвы. Композиция номера близка двухчастной оперной арии, в которой первый медленный раздел – средоточие кантилены, неторопливого широкого распева, второй, быстрый, фокусирует виртуозные качества. Структура первого раздела Молитвы, изначально излагаемая как рондообразная, впоследствии перерастает в контрастно-составную, подвергая тематический материал вариантно-вариационному развитию. Смена устоя от фразы к фразе, постоянное звуковысотное движение, вариантное соотношение узких по диапазону тематических звеньев – все эти средства воссоздают жанровые свойства плача. Второй раздел Молитвы – *Vivace furioso*, представляет собой возбуждённую речитацию, включающую несвойственные вокальной мелодике широкие интонационные скачки и напоминающую игровые народные песни. Иными словами, виртуозность вокальной партии заключена не в стремительных пассажах и фиоритурах, а скорее в ладово-интонационной сложности материала. Венчает характеристику Мокеихи сцена её ссоры с Вириinei. Обращаясь к приёму контрастного вторжения новой драматической ситуации, композитор вуалирует грани номерной структуры сочинения. С другой стороны,

сольное высказывание персонажа, способное приостановить ход действия, у С. Слонимского встраивается в общую логику развития сюжета. Таким образом, жанр молитвы, привлечённый Слонимским в качестве оперной единицы, истолкован как сплав традиционных форм оперы с фольклорными признаками. Характеристика Мокеихи основывается на сопоставлении плача и моторики игровых народных песен, что по-своему обогащает собирательный женский образ, конкретизирующийся в отдельных персонажах.

Если облик Мокеихи в её единственном сольном выходе создаётся посредством своеобразного сплетения плачевых и молитвенных интонаций, то характеристика Аксиньи раздваивается в сопоставлении Романса и Плача. Письмо-романс несёт в себе официальный оттенок, характеризую героиню с внешней стороны, в Плаче, напротив, раскрываются её внутренние переживания. Подобное обособление внутреннего облика персонажа от внешней манеры поведения типично для оперной традиции, привлекающей эпистолярный жанр в качестве сольной единицы. Исследуя значение жанра письма в оперном жанре, И. Драч пишет об оппозиции «письменной» и «устной» речи персонажа, которая приводит «к противопоставлению “нормативной” и ярко “индивидуализированной” музыкальной лексики» [6, 118]. Эти две контрастные сферы высказывания фиксируются С. Слонимским при помощи жанрового контраста. Приподнятый тон письма Аксиньи к мужу обрисовывается стилистикой городского бытового романса. Напротив, искренние чувства героини, её внутренние переживания с предельной экспрессией выражены в жанре плача. Показательна в этом отношении жанровая модуляция Письма-романса, перерастающего к концу в голошение. Переполюющие героиню чувства как бы «выплёскиваются» вовне. В результате, куплетная структура номера, соединяясь с методом интонационного обновления, приобретает разомкнутый характер. Плач Аксиньи служит кульминацией в характеристике героини. В отличие от письма-романса, где текст и музыка жанрово дифференцированы, во втором сольном номере оба компонента слиты воедино: типичный для причета текст укладывается в свободную незамкнутую музыкальную структуру, во втором разделе которой к героине подключаются женские хоровые голоса. По аналогии со Вступительной и Заключительной песнями оперы, где корифеем выступала Вириная и подменяющая её после гибели солистка, в Плаче Аксиньи использован приём умножения образа в хоровом многоголосии сопровождения. Свойственная другим образам драмы двойственность характеристики в облике Аксиньи реализована делением на плачевые и вальсово-романсовые интонации. Таким образом, сфера плача объединяет все женские персонажи сочинения, конкретизируясь в характеристике Аксиньи и растворяясь в других

сольных и хоровых номерах. Более того, женские персонифицированные образы становятся своего рода двойниками главной героини. Мокеиха – скорбящая о сыне мать, которая после его утраты истощает себя как персонаж. Она представляет собой антипод главной героини, утратившей надежду и неспособной к деторождению в начале и обретшей её после встречи с Павлом. Линии двух персонажей имеют взаимнообратную направленность. Аксинья – любящая и почитающая мужа жена, отступившая от семьи, но вернувшаяся в неё после ухода Вирины. Однако после того как Вириная оказывается на пути обретения новой семьи, Аксинья становится вдовой. Взаимно переплетаясь, эти две линии всё время сохраняют расходящуюся направленность. В свою очередь образы Мокеихи и Аксиньи служат умножению и конкретизации сквозного мотива «бабьей доли», пронизывающего оперу.

В ряду мужских персонажей оперы особое внимание уделяется образу Магары, претерпевавшему, подобно Виринее, своеобразную эволюцию. Первая половина сочинения рисует его портрет в ритуальных сценах с опорой в сольной партии на церковную монодию («Видение», «Вознесение Магары», «Отходная молитва»). После утраты веры характеристика персонажа модулирует в сферу молодецкой пляски («Проклятие Магары», сцена «Гулянка»), а к концу обрастает героическими интонациями. Если характеристика главной героини основана на антитезе протяжной и плясовой, то образ Магары имеет прямое движение от духовной псалмодии к плясовой. Здесь двойственность характеристики выражена в сопоставлении моторики и церковного распева. Картина «Гулянка» соединяет и идентифицирует два персонажа. В противоположность Магаре Василий и Инженер лишены самостоятельных сольных номеров и неизменность образов на протяжении действия закрепляется в устойчивых лейтмотивах. Данная трактовка обусловлена ролью персонажей в драме, которую можно охарактеризовать как провоцирующую к действиям главной героини. Образ Магары оказывается единственным среди мужских персонажей оперы, претерпевающим эволюцию на протяжении действия.

Плач и протяжная лирическая песня, молитвенные песнопения, с одной стороны, и плясовая с частушкой, а также воровская лирика в картине «Ох, и ночь», с другой, составляют два полюса драматургии сочинения, которые соответственно олицетворяют двойственность человеческого восприятия, серьёзное и смеховое начало, мир культуры и «антикультуры». Эта антитеза восходит к древнерусской смеховой традиции. Драматургия оперы делит сюжет на реальное, организованное его изложение и нереальное, вносящее хаотичность и выворачивающее эту реальность «наизнанку» смеховое его осмысление, обнажающее истинный смысл происходящего. В результате, плясовая, частушка служат разрядкой драматического напряжения предшествующей сцены и одновременно

вскрывают значение свершившегося события. Так разрешается ситуация в картинах «Конец власти» – частушка солдата и антракт «Метель»; «Конец семьи», разрядкой которой служит антракт «Трепак»; «Конец веры», завершаемой «Проклятием Магары». Со смеховой традицией связана своего рода «нелепость», неожиданное сопоставление текстов хоровых плясовых песен, что вносит «разрушение» в упорядоченность повествования. Это обусловлено свойственным древнерусскому смеху балагурством, которое «служит тому же обнажению, но обнажению слова, по преимуществу его обесмысливающему» [7, 21]. Таким образом, в опере создаётся своя модель мироздания, которая «делится на мир настоящий, организованный, мир культуры – и мир не настоящий, не организованный, отрицающий, мир антикультуры» (7, 13). В древнерусской смеховой традиции этот антимир противопоставляется не действительной реальности, а некому идеальному миру, который представлен в опере протяжной песней-плачем и молитвой. В свою очередь плясовая, как «смеховое эхо» реальной истории, сближается с действительностью на основе «смысловой рифмы» (Д.Лихачёв). Происходит обращение смехового мира в реальность, печальную и страшную. Кульминационная картина «Ох, и ночь», в которой локальный эпизод, пародирующий пастораль («Гулянка»), преломляет смысл основных сюжетных коллизий и предвещает их дальнейшее разрешение, соединяет интонационно-жанровую антитезу плясовой и протяжной. Здесь также используется приём стилистического «снижения» посредством привлечения воровской лирики в «Песнях на чугунке», которые становятся «кривым зеркалом», воспроизводя историю Виринеи.

Линия героини символизируется также посредством циклического времени суток и календаря. Так, День в начале действия (в первом акте) сменяется Ночью (Второй акт, картина «Ох, и ночь»), за которой Заря (Дума Виринеи «Ты зарися, заря») несёт собой преображение, начало новой жизни, новый День приносит новый жизненный этап, а последующая Ночь несёт собой гибель героини. Календарное циклическое время также совершает круг. Действие оперы начинается с противоборства Весны с Зимой, разрушение прежнего и надежду на будущее (Ария Виринеи, воспроизводящая мотив Весны, сопоставление зимней и весенней образности в антракте «Метель»). Лето, «засуха с недородами» упоминаются в антракте «Трепак», Осень – в картине «Ох, и ночь», Весна возвращается в арии Павла, а Заключительная песня вновь соединяет зимнюю и весеннюю образность («Засыпает меня белым снегом яблоневый цвет»). Таким образом, история проходит свой календарно-временной круг.

Обращение к фольклору как образно-интонационной основе оперы «Виринея» было обусловлено характером литературного первоисточника. Персонажи повести Л.Сейфуллиной

– жители глухой сибирской деревни. Их жизненный уклад определён патриархальными традициями и народным мировосприятием, закреплённым в фольклоре. Воздействие фольклорного мышления на сюжет сочинения проявляется в трактовке темы любви, коренящейся в народной лирике. По словам С. Соловьёва, в ней «идеальная сторона любви проявляется только в чувстве горя, в разлуке» [8, 70]. Любовь трагическая – ведущий мотив протяжной русской песни, который лежит в основе истории Виринеи. Фольклорная интонация позволяет обобщить судьбу героини, выдвигая в качестве общего начала мотив «бабьей доли», главенствующий в народной лирике и драматургии оперы Слонимского. Помимо этого фольклор воздействует на музыкальное и драматургическое решение оперы. Все события сюжетной фабулы в ней подчинены главной линии, связанной с судьбой Виринеи, обобщённой в мотиве «бабьей доли», который в то же время является ведущей темой народной песенной лирики. Дальнейший путь исследования связан с поиском взаимодействий композиторского оперного творчества с народной художественной традицией в направлении от драматургических особенностей к музыкально-сценическому воплощению.

#### Примечания

<sup>1</sup> Милка А. Сергей Слонимский. Монографический очерк. – Л.: Сов. композитор, 1976. – 108с.

<sup>2</sup> Начало повести рисует портрет и подробно излагает историю Магары, после чего историческим контекстом становится Русско-Германская война.

<sup>3</sup> Это подтверждается текстом Думы, содержащей обращение «к матушке» и размышлением о своей красе, которую теперь некому отдать.

<sup>4</sup> По свидетельству М.Черкашиной, в спектакле «Начальное управление Олега» (1790), автором текста которого была Екатерина II, композитором В.Пашкевичем впервые «русский народный материал использован не в традиционном для искусства той эпохи значении «просторечия»<...>, а в качестве архаического пласта национальной культуры...» (5, 94).

#### Литература

1. *Рыцарева, М.* Композитор Сергей Слонимский [Текст]: монография / М. Рыцарева. – Л.: Сов.композитор, Ленингр. отделение, 1991. – 251, [4]с. – 3000 экз.
2. *Смирнов, В.* «Виринея» С.Слонимского [Текст] / В.Смирнова // Вопросы теории и эстетики музыки / [ред. кол. : Л.Н. Раабен (отв. ред.) и др.]. – Л.: Музыка, 1972. – Вып.11. – С.50-67.
3. *Тимонен, Т.* Фольклорные истоки гармонического языка в опере Слонимского «Виринея» [Текст] / Т.Тимонен // Анализ, концепции, критика / [ред. кол. Л.Г. Данько (отв. ред.) и др.] – Л., 1977. – С.55-66.

4. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959с.
5. Черкашина, М.Р. Историческая опера эпохи романтизма. (Опыт исследования) [Текст] / М.Черкашина. – К.: Муз. Україна, 1986. – 149, [3] с. – 3000 экз.
6. Драч, И. Письмо как мифологема в оперном контексте [Текст] / И. Драч / [ред.-упоряд. О.С.Зінкевич, М.Р. Черкашина-Губаренко] // Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст.– К. : НМАУ, 2000. – С.117-124.
7. Лихачёв, Д.С. Смех в Древней Руси [Текст] / Д.С.Лихачёв, А.М.Панченко, Н.В. Поньрко. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние,1984. – 275с.
8. Соловьёв, С.М. Путь русской культуры [Текст] / С.М. Соловьёв // Богословские и критические очерки: собрание ст. и публ. лекций. – Томск, 1996. – 255с. – С.69-92.

УДК 793.3

## ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТЕАТРА ТАНЦА

*А. Голубенков*

*Киевский факультет хореографии ЧВУЗ «МСУ.Харьков»*

*Рецензенты: д-р искусствоведения, проф. МСУ Ю.А.Станишевский;  
канд. искусствоведения, доц. МСУ А.Г.Лягущенко*

*Статья посвящена исследованию специфики концептуального обоснования и художественного воплощения идеи диалога культур в современной сценической хореографии. Автор рассматривает концептуальную основу хореографического спектакля, презентующего зрителю ситуацию диалога между разными танцевальными культурами современности – элитарной и массовой, а также уделяет внимание тем художественным средствам, которые обеспечивают рождение в процессе сценического диалога новых смыслов, обогащающих культурный мир зрителя.*

*Ключевые слова: диалог культур, элитарная культура, массовая культура, танец, сценическая хореография.*

*Стаття присвячена дослідженню специфіки концептуального обґрунтування й художнього втілення ідеї діалогу культур у сучасній сценічній хореографії. Автор розглядає концептуальну основу хореографічного спектаклю, що презентує глядачеві ситуацію діалогу між різними танцювальними культурами сучасності - елітарної й масової, а також приділяє увагу тем художнім засобам, які забезпечують народження в процесі сценічного діалогу нових змістів, що збагачують культурний світ глядача.*

*Ключові слова: діалог культур, елітарна культура, масова культура, танець, сценічна хореографія.*

*The article is devoted research of specific of conceptual ground and artistic embodiment of idea of dialog of cultures in a modern stage choreography. An author examines conceptual basis of choreographic theatrical, presenting a spectator the situation of dialog between the different dancings cultures of contemporaneity – elite and mass, and also spares attention those artistic facilities, which provide birth in the process of a stage dialog of new senses, enriching the cultural world of spectator.*

*Key words: dialog of cultures, elite culture, mass culture, dance, stage choreography.*

Проблема научного постижения диалога культур, обозначенная еще европейскими мыслителями XVIII-XIX столетий (И. Кантом, И. Фихте, Ф. Шеллингом и другими), в XX веке, во многом благодаря ее концептуальному обоснованию в трудах М. Бубера и М. Бахтина, получила значительный резонанс и определила направление ряда исследований в разных отраслях научного знания - в том числе в культурологии и искусствоведении. В фокусе искусствovedческого исследования проблемы диалога культур – анализ произведений искусства как плодов самосознания культуры (осознания специфики ее бытия на грани с иной культурой), как актуальных высказываний в межкультурном диалоге.

Обоснование специфики диалога с позиций философии культуры представлено в трудах В.С.Библера 1991 – 2000 гг. – «От наукоучения к логике культуры», «Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры», «Культура, нравственность, современность». В указанных работах автор, основоположник «Школы диалога культур», развивает идею формирования нового типа разума, характерного для современности, – разума диалогического, сменяющего разум познающий, доминировавший с начала Нового времени. Эта позиция основывается на анализе той ситуации в бытии современного человека, в котором сопряжение различных культур и ценностных спектров является неотъемлемым условием

жизни. Как отдельная личность в культурном поле, так и сама культура жива посредством общения, поскольку, согласно Библиеру, вся она находится на границе, на стыке, в ситуации диалога и взаимовлияния.

Результаты исследований специфики диалога культур в мифе, фольклоре, литературе и изобразительном искусстве XIX – XX столетий и современности, представленные в работах С.С.Аверинцева, А.А.Аронова, А.С.Ахизера, А.Г.Ветошкина, С.Н.Гаврова, Т.Д.Гачева, А.А.Гениса, П.С.Гуревича, О.В.Гурьяновой, В.Е.Давидовича, Г.В.Драча, Б.С.Ерасова, Ю.А.Жданова, Э.В.Ильенкова, Л.Г.Ионина, Н.Н.Козловой, И.Ю.Корюхиной, А.О.Кравцова, Э.С.Маркаряна, Т.П.Матяш, С.В.Медведко, В.М.Межуева, Л.П.Мориной, А.В.Осадчего, Е.В.Середкиной, К.Д.Скрипника, М.Н.Фоминой, Л.Ф.Чертова, В.А.Шкуратова, позволяют судить о многообразии форм культурного диалога и художественных средств, обеспечивающих его ведение в культурном пространстве современности, – в частности, в современном искусстве.

Специфика концептуального обоснования и художественного претворения идеи диалога культур в сценической хореографии в настоящее время остается наименее изученной в сравнении с другими видами искусства. Между тем, отсутствие научной рефлексии на наличие концептуальных оснований и специфических художественных средств, обеспечивающих создание ситуации диалога культур на сцене театра танца и рождение новых культурных смыслов, обогащающих культурный мир современного зрителя, значительно тормозит процесс объективного осмысления социокультурного потенциала искусства сценической хореографии как в Украине, так и в других странах Европы.

Цель данной статьи – раскрыть специфику концептуального обоснования и художественного воплощения идеи диалога культур в сценической хореографии на материале анализа художественной практики Севастопольского театра танца.

В жизни культуры механизм культурной традиции – преемственности – играет важную роль. Но внутри любой культуры рано или поздно вызревает тенденция необходимости постижения ценностей иного культурокомплекса. И тогда можно говорить о диалоге культур, «культурной полифонии» (в терминологии М. Бахтина). С позиций современного философского знания диалог может быть определен как духовная форма межсубъектного взаимодействия. Философская концепция диалога предполагает межсубъектное общение, единение сознаний на метафизическом уровне взамен гносеологической структуры «субъект-объект». Диалог связывает людей как субъектов на всех уровнях антропоморфного бытия.

При исследовании диалога необходимо учитывать, что существуют некие его антиподы. Первый

антипод — это монолог. Второй антипод — это конфликт. Монолог — это абсолютное тождество, не учитывающее различие. В конфликте же противоположности находятся в отчуждении, поэтому их вынужденное взаимодействие структурируется по принципу бинарной оппозиции «свое — чужое», а не «свое - иное» (в литературе «иное» и «чужое» часто взаимозаменяются, что не совсем корректно, поскольку в диалоге нет отчуждения, есть только различие).

Диалог - это и не спор, не диспут, доминантами которых является стремление к истине. Как обосновывает А.О.Кравцов, «диалог - это движение в противоположном направлении - от Истины к пониманию и взаимопониманию» [6, 358]. Истина - исходная точка диалога, это, выражаясь словами М.Бубера, «территория согласия»[10]. Истина заключается в том, что каждая из сторон признает собеседника в качестве уникальности, самоценности, имеющей право на свое суждение. Таким образом, если цель спора, диспута - истина, то цель диалога - взаимопонимание.

Определяя «пределы бытия» диалога в культуре, В.С.Библиер утверждает: «Диалогизм всеобщ; диалогизм - уникален. Он свойствен «гениальным стадиям» - узловым моментам развития филологии и культуры в целом» [3, 8].

Особое место в философско-культурологической концепции диалога занимает вопрос о методе его постижения. Как обосновано в работах М.М.Бахтина и В.С.Библиера, погружение в диалог культур и в диалог сознаний начинается с текста.

Текст в понимании Бахтина — это своеобразный феномен, не сводимый к семиотическому или герменевтическому пониманию. «С одной стороны, это «текст» в узком смысле слова — речь, запечатленная на бумаге или пергаменте, это — реальная речь, отстраненная от человека и ставшая чем-то буквально «плоским», на плоскости воплощенным. С другой стороны, это просто живая речь человека — в процессе общения, но понятая и доведенная до идеи текста, понятая по аналогии с отстраненным, запечатленным, плоским текстом, отделяющим человека от человека, воспринимаемым и тогда, когда человек ушел (умер, исчез, остался где-то в прошлом...). Это — улыбка Чеширского кота. Это - представленность человеческого бытия вне его самого.

Но бахтинский «текст» имеет и еще одно измерение, односторонне развитое в семиотических теориях. Понимание как текста (в качестве текста) любых знаковых систем: иконографических, непосредственно вещных, деятельностных и т. д.» [2, 84]. Как подчеркивается В.С.Библиером, «для Бахтина эти три измерения, три понимания текста вступают между собой в отношение общения, в напряженное взаимопревращение и вновь — противопоставление. Но все же понимание текста как отстраненного от человека запечатления сил общения имеет в размышлениях Бахтина особое, опосредующее, срединное значение. Именно в этом своем измерении текст и может быть

понят как произведение, — то есть, как форма самосознания культуры и как форма общения культур» [2, 88].

Приведенные философские аргументы представляются достаточными для утверждения, что погружение в диалог культур потенциально возможно в процессе постижения текста, созданного языком пластики. Следовательно, хореографическое произведение, обладающее всеми конституирующими признаками текста, может рассматриваться как данность для воплощения диалога культур и его постижения на уровне личностей.

Тем не менее, следует отметить, что традиционно областью создания и постижения диалога в культуре является словесное творчество. Как подчеркивает М.М.Бахтин, «диалогическое проникновение обязательно в литературе (ведь без него невозможно никакое понимание): оно раскрывает новые моменты в слове (смысловые в широком смысле), которые, будучи раскрыты диалогическим путем, затем овеществляются» [1, 162].

Соответственно, приведенному «закону» подчинено и сценическое хореографическое действие, имеющее в своей основе литературный первоисточник: ситуация диалога (как эксплицитная, так и имплицитная), избранная автором литературного произведения как форма трансляции смыслов читателю, воссоздается на сцене при помощи средств хореографии и образует «поле смыслов», транслируемых зрителю. Опираясь на уже упомянутую в начале статьи идею «диалогического разума» В. С. Библера, можно утверждать, что такая подача художественного материала является оптимальной в современной социокультурной ситуации.

Однако какой бы тесной не была связь хореографической постановки с ее литературным первоисточником, современное искусство сценической хореографии, органично восприняв склонность культуры постмодерна к метаморфозам, тяготеет к свободной интерпретации заданных текстом смыслов, не только оттачивая при этом грани самих смыслов, но и порождая новые – производные – порой парадоксальные смыслы, интригующие, удивляющие и в конечном счете увлекающие зрителя на пути к продолжению диалога, который всегда не завершен. Примером подобного творческого опыта может служить хореографический спектакль «Пигмалион», поставленный в Севастопольском театре танца под руководством В. А. Елизарова.

В основе постановки – одноименная пьеса Бернарда Шоу – интерпретация мифа о сотворении Галатеи. Однако смысл мифа был изменен автором пьесы в пользу парадокса: пока Пигмалион (знарок лингвистики Генри Хиггинс) создавал Галатею (продавицу цветов Элизу Дуллилл превращал в светскую даму), Галатея создавала нового Пигмалиона (изменяла позицию самого Хиггинса, разглядевшего в девушке новые, яркие, не

характерные для его среды, но весьма притягательные черты). Интенция смысловой организации произведения может быть определена следующим образом: от противоречия (конфликта сторон) – к взаимопониманию (диалогу). Однако нельзя забывать, что пьеса была создана столетие назад, когда социокультурная ситуация не могла не диктовать созвучного современности решения, поэтому в «Послесловии» к произведению Бернард Шоу уверяет, что Элиза – новая Галатея – вышла замуж за представителя высшего общества, куда попала благодаря усилиям своего «воятеля» – Хиггинса, сумевшего придать простолюдинке лоск светской дамы (уместно упомянуть, что и отец Элизы из мусорщика становится богачом и переходит в средний класс, поскольку Хиггинс находит у него ораторские способности). Следовательно, можно утверждать, что зарождавшийся диалог между представителями разных культур не реализовал свой потенциал, а был оставлен автором открытым, фактически лишь начатым...

Спустя столетие, уже в иной социокультурной ситуации, режиссер-постановщик Севастопольского театра танца Вадим Елизаров сфокусировал свое внимание на отмеченной интенции к диалогу, заданной Бернардом Шоу в «Пигмалионе», и поставил цель развить этот диалог на сцене, пользуясь лексикой хореографии.

Концепция хореографического спектакля «Пигмалион» может быть определена словами М.М.Бахтина: «В области культуры внеаходимость – самый мощный рычаг понимания. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как – бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, какие она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответы на эти наши вопросы, и чуждая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чуждого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [1, 221].

Согласно творческому замыслу Вадима Елизарова, в художественном пространстве встретились две разные танцевальные культуры современности – культура бальной хореографии и молодежная танцевальная культура.

Чтобы подчеркнуть изначальную «удаленность» друг от друга названных танцевальных культур и обозначить место каждой в современном социокультурном пространстве, целесообразно определить бальную хореографию как элитарную

культуру, а молодежную танцевальную культуру – как культуру массовую.

Как у элитарной, так и у массовой культуры огромное число дефиниций, несущих в себе помимо объективной информации и сугубо личное – позитивное или отрицательное – мнение. Так, определения элитарной культуры варьируются от формулы «искусство для искусства» до «субкультуры привилегированных групп общества, характеризующейся принципиальной закрытостью, духовным аристократизмом и ценностно-смысловой самодостаточностью» [5, 144]. Анализ основных подходов к определению специфики элитарной культуры, представленный в работе Н.Н.Козловой [5], позволяет утверждать, что в подобной культуре сознательно ограничивается круг ценностей, признаваемых истинными и «высокими», и ужесточается система норм, принимаемых в качестве обязательных внутри элиты. Элитарная культура становится подчеркнуто высокой, что достигается различными средствами, в числе которых освоение новых социальных и мысленных реалий как культурных феноменов или, напротив, неприятие любого нового и «охранение» узкого круга консервативных ценностей и норм; включение явления в неожиданный ценностно-смысловой контекст, что придает его интерпретации неповторимый и даже исключительный, смысл; создание новой, нарочито усложненной культурной семантики, требующей от адресата специальной подготовки; выработка особого культурного языка (кода), доступного лишь узкому кругу ценителей и призванного затруднить коммуникацию, воздвигнуть непреодолимые (или максимально сложные для преодоления) смысловые преграды профанному мышлению. В культурных текстах элитарных культур на первый план выходит не следование традициям, а нарушение их, поиск новых идей, образов, смыслов – в частности, в искусстве. Здесь главное – установка на самовыражение, самореализацию в творчестве, следовательно, на уникальность, неповторимость творческого результата. Индивидуально-личностный характер элитарной культуры является ее специфическим качеством, который в полной мере проявляется в искусстве.

Приведенная характеристика элитарной культуры соответствует позиционированию балльной хореографии как особой танцевальной культуры в XX столетии. В балльной хореографии за последнее столетие разработана достаточно четкая и довольно жесткая система норм, определяющая внешний вид, поведение танцоров и непосредственно нормативные пределы танцевальной практики. Модернизация этих норм доступна только узкому кругу избранных – мировым лидерам «танцевальной элиты». Действие же за гранью установленной нормы расценивается как профанация. В целом, можно отметить, что балльная хореография – сложная система культурной

семантики, требующая специальной (поэтапной) подготовки для ее постижения и освоения.

Любая элитарная культура, в том числе танцевальная, осознает себя только на грани с культурой массовой, которую в научной литературе также определяют по-разному. Как подчеркивается Л.Ф.Чертовым, некоторые исследователи трактуют ее буквально, то есть как культуру масс, создаваемую массами, тем самым отождествляя ее с народной культурой [9, 177]. Есть точка зрения, изложенная в статье А.А.Гениса, согласно которой массовая культура предстает как всеобщая, космополитическая, переходящая в фазу глобальной культуры (в масштабах планеты), когда классическая, модернистская и прочие культурные ипостаси превращаются в субкультуры [4, 223].

Чаще всего массовую культуру определяют как «массовидный способ бытия культуры в условиях современного индустриального общества, вид «культурной индустрии», производящий культурную продукцию каждодневно в больших масштабах, рассчитанную на массовое потребление, подчиненное ему как своей цели, распространяемую по каналам, включим технически совершенные средства массовой информации и коммуникации» [5, 145].

На основании анализа работ вышеуказанных авторов можно выделить следующие черты, характеризующие массовую культуру: стандартизация культурных текстов (представлений, образов, эталонов, технологий); усредненность (гомогенизация), унификация; тривиализация (trivialis – обычный, лишенный оригинальности), упрощение, нивелирование культурной информации; деиндивидуализация; мифологизация, мифотворчество; эстетизация страшного; доминирование моды как стимула изменений в культурных текстах и технологиях.

На основании соответствия приведенным выше характеристикам современная танцевальная культура молодежи, в отличие от явно выраженных молодежных субкультур второй половины XX столетия, может быть определена как массовая. Ее развитие определяется, в основном, модой, задаваемой продуктами масс-медиа, – танцевальными движениями, презентуемыми клипами, рекламными роликами и различными развлекательными программами в виртуальном формате. Доминанта деиндивидуализации определяет внешний вид носителей массовой танцевальной культуры молодежи (нет явно выраженных различий в одежде мужской и женской), склонность к массовой танцевальной практике, сходным и одинаковым движениям и т. п. Хотя массовая танцевальная культура молодежи – явление достаточно многообразное в жанровом плане, выделенные характеристики позволяют рассматривать ее как отдельный культурный феномен.

Итак, в соответствии с замыслом режиссера, на сцене Севастопольского театра танца происходит встреча элитарной и массовой танцевальных культур.

Поскольку диалог культур в игровом (как, впрочем, и в любом другом) пространстве требует персонификации, ярким представителем элитарной танцевальной культуры в хореографическом спектакле «Пигмалион» становится учитель бального танца мистер Хиггинс, а представительницей массовой танцевальной культуры молодежи – Элиза Дуллитл, в совершенстве владеющая танцевальной техникой Hip-Hop.

Сюжетная линия спектакля внешне близка литературному первоисточнику: по ходу сценического действия Элиза под руководством Хиггинса осваивает азы бальной хореографии и к концу спектакля демонстрирует свои успехи изумленному учителю, который успел влюбиться в свое «творение».

Однако для режиссера наиболее важной задачей было не просто сохранить «верность» сюжету, а суметь создать на сцене диалог культур, производящий взаимообмен смыслами, и донести суть этого диалога до зрителя. Однако для режиссера наиболее важной задачей было не просто сохранить «верность» сюжету, а суметь создать на сцене диалог культур, производящий взаимообмен смыслами, и донести суть этого диалога до зрителя.

Диалог на сцене происходит потому, что каждая культура – по режиссерскому замыслу и по внутреннему посылу – «всматривается» в другую и тем ярче презентует ей и, в конечном счете, зрителю собственную уникальность на грани с «иной», признавая при этом ее право на существование. Диалог на сцене происходит потому, что каждая культура – по режиссерскому замыслу и по внутреннему посылу – «всматривается» в другую и тем ярче презентует ей и, в конечном счете, зрителю собственную уникальность на грани с «иной», признавая при этом ее право на существование.

Презентация культурных ценностей элитарной и массовой танцевальных культур осуществляется за счет использования ряда художественных средств, в числе которых:

1) гиперболизация художественной детали в создании визуальных образов носителей разных культур (у представителей элитарной культуры – подчеркнуто строгие – не декорированные – классические для бальной хореографии костюмы – см. иллюстрацию 1; у представителей культуры массовой – детали современной молодежной одежды и соответствующие головные уборы, унифицированные для представителей обоих полов, что позволяет создать требуемое впечатление визуального образа «общей массы» – см. иллюстрацию 2);

2) общение на языке танца двух полноправных субъектов выстраивается по «закону» диалога – последовательный взаимообмен «репликами» (хореографическими композициями) при одновременном присутствии на сцене обеих диалогизирующих сторон;

3) музыкальное сопровождение «реплик» каждой танцевальной культуры в диалоге строится в жанре попурри, обеспечивая тем самым многогранную подачу культурных достижений элитарной и массовой культур в танце.

Постепенно в ходе сценического действия на особом фоне – возникающей любви между Хиггинсом и Элизой – происходит процесс сближения разных танцевальных культур. При этом в соответствии с общим замыслом, композиции на лексике бальной хореографии и молодежного танца неоднократно сменяют друг друга – происходит обмен «репликами» при одновременном присутствии обеих диалогизирующих сторон в пространстве сцены. Другая же сторона пытается понять эту позицию, принимая ее как ценность, способную обогатить собственный культурный мир.

Одновременное присутствие на сцене носителей элитарной и массовой танцевальных культур в финале спектакля внешне вносит элемент карнавализации в действие, но фактически создает для зрителя условия «натурного» восприятия диалога – возможность запечатления (импринтинга) этой яркой картины, переноса его во внутренний план как материала для осознания сути состоявшегося диалога. Диалог, если он состоялся как таковой, если он – диалог индивидуальных сознаний-культур, есть способ, посредством которого участники общения переходят от объективного типа детерминации – от одновариантного бытия к самодетерминации на основе сознательного выбора альтернатив, то есть к свободе.

По сути, явленный зрителям в ходе хореографического спектакля диалог – это создание условий для общения отдельной личности с самой собой, со своим разумом, со своим, но другим «Я» во мне. Открывая другое сознание-культуру в процессе диалога не как чужую, а как свою собственную возможность дальнейшего бытия, зрители переходят от одновариантного бытия к многовариантному.

Таким образом, сценический диалог в «Пигмалионе» для зрителя – зона открытий, откровений, узнаваний разных ценностей танцевальных культур, поэтому критерий адекватности зрительского восприятия спектакля здесь не точность познания, а глубина проникновения. Если для зрителя «иное» стало «своим», далекое – близким, чужое – понятным, значит идейный замысел режиссера реализован – диалог состоялся: его смысл, рожденный в пространстве сцены, был перенесен в пространство личности – ее сознание, обогатив тем самым внутренний мир зрителя.

Проведенное исследование позволяет заключить, что хореографическое произведение, обладающее всеми конституирующими признаками текста, может рассматриваться как данность для воплощения диалога культур и его постижения на уровне личностей. Хореографический спектакль «Пигмалион», поставленный в Севастопольском театре танца под руководством В. А. Елизарова, может служить наглядным примером творческого развития интенции к

диалогу, заданной литературным первоисточником, с использованием лексики современной хореографии.

Перспективы дальнейших исследований предполагают дополнение и уточнение принципиальных позиций, творческих методов и художественных средств воплощения диалога в сценической хореографии на пути к созданию актуальных произведений хореографического искусства и реализации тем самым его высокого социокультурного потенциала.

#### Литература

1. *Бахтин, М.М.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов [Текст] / Ред. и предисл. С. Г. Бочарова и Л. А. Гогтишвили. – М.: Русские словари, 1996. – 732, [2] с.; 20 см. – ISBN 5-89216-011-4 (т.5) 589216-010-6.
2. *Библер, В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры [Текст] / В. С. Библер. – М.: Белый город, 2007. 394, [1] с.; 17 см. – ISBN 978-5-94865-988-6.
3. *Библер, В.С.* О сути диалогизма [Текст] / В.С.Библер // Вопросы философии. – 1989. – №7. – С.7-9. – ISSN 0042-8744.
4. *Генис, А.А.* Вавилонская башня (Искусство настоящего времени) [Текст] / А. А. Генис // Иностранная литература. – 1996. – №9. – С. 206-253. – ISSN 0130-6545.
5. *Козлова, Н.Н.* Безвкусица масс и вкус интеллектуалов [Текст] / Н.Н.Козлова // Общественные науки и современность. – 1994. – №3. – С. 142-150. ISSN 0869-0499.
6. *Кравцов, А.О.* Диалогизм как базовый принцип философии воспитания XXI века [Текст] / А.О.Кравцов // Философия образования. Сборник материалов конференции. Серия «Symposium», выпуск 23. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 358-364.
7. *Морина, Л.П.* Танец в системе массовой культуры [Текст] / Л.П.Морина // Массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 168-175.
8. *Середкина, Е.В.* Расширенное понятие диалога в рамках постнеклассической науки [Текст] / Е.В.Середкина // Ученые записки студентов и аспирантов гуманитарного факультета ПГТУ. – 2003. – №9. – С. 43-49.
9. *Чертов, Л.Ф.* О диалоге массовой и элитарной художественной культуры в пространстве города [Текст] / Л. Ф. Чертов // Массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 176-184.
10. Философия от античности до современности [Электронный ресурс]: Электрон. биб-ка / ООО «DirectMedia Publishing LTD»; Изд-во «Кирилл и Мефодий» - электрон. текстовые и граф. дан. - М.: DirectMedia Publishing LTD, 2003. - 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): цв.; 12 см. - (Электронная библиотека). - Систем. требования: IBM PC: MS WINDOWS 95 и выше; Процессор Pentium II, 8 Мбайт ОЗУ; 4-скоростной CD-ROM; SVGA-видеокарта (800x600, 65536 цветов); 16-битная звуковая карта; MS Windows совместимая мышь; динамики или наушники; клавиатура. - Загл. с этикетки диска. - Яз. рус. - Содерж.: Труды 132 классиков и современников западной и русской философской мысли, аналитические статьи, биографические материалы, портреты.

УДК37.036

#### К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ДЖАЗОВОГО ТАНЦА

*Я.Бовсуновский*

*Киевский факультет хореографии ЧВУЗ «МСУ.Харьков»*

*Рецензенты: д-р искусствоведения, проф. МСУ М.П.Загайкевич;  
канд. искусствоведения, доц. МСУ Т.А.Швачко*

*В статье рассматриваются этапы развития джазового танца в Америке и Европе. Затрагивается сравнительный аспект анализа джазовой музыки и хореографии, исследуется широкий спектр разнообразных жанров джазового танца XXв.*

*Ключевые слова: джаз, джазовый танец, танцевальная культура.*

*В статті розглядаються етапи розвитку джазового танцю в Америці і Європі. Розглядається порівняльний аспект аналізу джазової музики і хореографії, досліджується широкий спектр різноманітних жанрів джазового танцю XXст.*

*Ключові слова: джаз, джазовий танець, танцювальна культура.*

*In the article examined etapy development of jazz dance in America and Europe. The comparative aspect of analysis of jazz music and choreography is affected, the wide spectrum of various genres of jazz dance of KHkhv is probed.*

*Key words: jazz, jazz dance, dancing culture.*

Рассматривая такое многоуровневое и сложносоставное художественное явление, как джаз, внутри процесса формирования и стабилизации относительно устойчивых признаков его школ, течений и направлений следует выделить очень важный аспект. Этот аспект можно охарактеризовать как выявление имманентно-стилевого комплекса внутри художественной системы средств музыкального джаза на уровне метаморфоз его языка с образованием в итоге достаточно разнообразной палитры стилей и манер, радикально повлиявшей на трансформацию художественного языка других видов искусств, в частности, искусства танцевального. Актуальность обращения к джазу усиливает, во-первых, фактор тяготения современных видов хореографического искусства к синтезу, глубокому взаимодействию и взаимовлиянию; во-вторых - фактор необычайной «спрессованности» истории музыкального джаза. В существующей литературе красной нитью проходит мысль о том, что развитие джаза «...повторило в предельно сжатые сроки основные этапы эволюции европейской музыкальной культуры» [1,47].

Сегодня недостаточно исследована история развития джазового танца, не выстроена общая периодизация его течений и направлений. Долгое время джазовый танец был скрыт от больших сцен, театров и танцевальных площадок. И всего за полтора века стал одним из самых популярных видов хореографии.

Культурологическое рассмотрение проблем и специфики художественного феномена джаза посвящены работы Е.Барбан, Т.Куна, А.Соловьева. В контексте межпластового исторического взаимодействия, интонационного кризиса и переинтонирования явление джаза рассматривалось выдающимися музыковедами – В.Конен, Б.Асафьевым, Е.Ручьевской.

Обращение к проблемам джазового танца в научной литературе еще достаточно редко встречаются: в контексте европейского хореографического театра исторические аспекты джазовой хореографии рассматривает А.Чепалов, первые исследования танцевальной лексики осуществлены хореографом В.Штойером (Германия), основателем первого клуба – А.Б.Голевим (Россия), с позиций подачи техники танцевальных движений, фигур, отдельных элементов и приемов существует гораздо больший объем публикаций (В.Г.Алабин, М.Ю.Еремина, П.Н.Кизим, Л.С.Луценко).

Цель статьи – периодизация исторического развития джазового танца.

Джаз как художественное явление - это результат столетней эволюции игры на ударных инструментах негритянских племен Африки, в которой

исполняемые ритмы меняются даже в зависимости от времени года и четко дифференцированы. Социокультурная почва стран Латинской Америки и США взрастила и ассимилировала в мировую хореографию афро-американский джазовый танец, который был привезен неграми - рабами из Африки, но исторически сложился и эволюционировал именно в США, под влиянием этнических, религиозных, эстетических, геополитических факторов.

Европейские танцы, приехавшие в Америку вместе с переселенцами, не подвергались особым изменениям в процессе приспособления к новой окружающей обстановке. Они приобрели больший размах, стали более быстрыми, длинными и трудными, но исполнялись уже в направлении против часовой стрелки (тогда как в Европе танцевали по часовой). Некоторые из этих «американизированных» танцев продолжались больше 15 минут и состояли из непрерывных быстрых движений. Выдерживающие такое испытание должны были быть сильными людьми, и они были такими.

Кроме того, европейские танцы в Америке стали более демократичными. Все танцующие имели здесь равные возможности. Не было сольных пассажей, не было разделения на высших и низших, не было и первого танцора, как во всех европейских придворных и многих народных танцах.

Африканская этнокультура оказала большое влияние на искусство США (в 17—18 веках было привезено более 8 миллионов ее носителей). Это влияние особенно сказалось на выразительной стороне американской музыкально-танцевальной культуры. Новый род метроритма стал преобладать в национальных песнях и танцах американцев; акцент переместился с сильной доли такта на слабую долю, возникали и укреплялись в исполнительской практике различные модификации синкопированного ритма. Американцы стали выделять в танцах слабую долю притопыванием и хлопками.

После безуспешного, но крайне встревожившего общество восстания рабов в 1739 г., был введен закон, запрещающий африканцам игру на барабанах, их национальных инструментах, для каких бы то ни было целей, даже для танцев. Данный запрет активизировал творческую мысль пострадавших, и барабаны были заменены на бубны, костяшки на подобие кастаньет, просто на громкие притопывания ногами.

В 1830-х годах в среде афроамериканцев сложилась совершенно новая и оригинальная танцевальная система в высшей степени сложного и блестящего ритмического танца. В этом танце были задействованы все исполнительские ресурсы - тело, мимика лица, голос (танцующая, исполнители кричали, визжали, хохотали, стонали). Это было антирезой традиционным «белым» танцам, во время которых «дамы и кавалеры

не должны громко разговаривать и вилять туловищем» [3,87]. Афроамериканцы танцевали лучше, с большей выразительностью, искрометным задором и изощренностью. Исполнители «черных кварталов» отличались неиссякаемой изобретательностью, непринужденностью жестикуляции, даром импровизации, и, благодаря этому артистичному чутью, танцы их становятся крайне популярны. Ритм движений тела и откровенная естественность превратили церемонный английский вальс в тесные объятия ту-степа и уан-степа, в кек-уок, фокстрот, боллинг-де-джек, чарльстон, блек-боттол, варситидраг, линди-хоп, джитер-баг, шэг, Сузи Кью, биг-ейпл, рок-н-рол, твист, фруг и ватуси.

Танцы эти, либо изобретенные независимо, либо вдохновленные негритянским влиянием, столь же самобытны и выразительны, как гавот и менуэт, но их самым необычайным свойством является быстрота, с которой они эволюционировали. Англичанам и французам понадобилось 250 лет, чтобы превратить елизаветинскую вольту в вальс. Народ, обладавший избытком сил, изобретал новые танцевальные формы каждое десятилетие.

В начале 20 века Вернон и Айрин Касл, и Джоэф Смит экспериментальным путем изобрели много новых па, исполняя их на публичных демонстрациях балльных танцев. Танцевали они в обычной современной одежде, но им удалось изменить стиль балльных танцев всего Западного мира: они популяризовали уан-степ, фокстрот, касл-уок и глайд; ввели в моду южноамериканский танец матчиш; способствовали распространению танго. Музыкальным аранжировщиком супругов Касл был негр Фонд Дабки, который до того времени являлся официальным пианистом президента Гаити. Он помог им превратить ритмы 19 века в синкопированный, живой и веселый ритм негритянского джаза.

С 1910 года в танцах наметились существенные перемены. Все салонные танцы стали исполняться в паре и импровизироваться без каких бы то ни было правил и образцов. Это привнесло в процесс парного исполнения появление дополнительной функции «мгновенного хореографа» для партнера. Это изменение так же коснулось и полного смещения в танцах акцента с движений на ритм – танец шагов превратился в танец ритма. Это совпало с появлением популярной песни Ирвинга Берлина "Alexander's Ragtime Band", которая быстро стала всемирным хитом. Нечто подобное дамы и кавалеры 18 века сочили бы за полный сумбур: ту-степ, слоу-фокс, джиттербак, рок-н-ролл, твист, ватуси и бугалу представляли из себя скорее просто «степс» (па), нежели законченные танцы. Наиболее примечательной чертой современных танцев становится то, что партнеры танцуют на некотором расстоянии друг от друга, не касаясь один другого даже пальцами, часто даже не смотря друг на друга и

не разговаривая. Партнеры стали танцевать независимо один от другого.

Новые танцы и новая форма взаимоотношений между партнерами были перенесены в Европу, где афроамериканские ритмы и движения сделались самыми модными от Стокгольма до Порт-Саида. Японцы и индийцы, турки и египтяне приняли «на ура» новую американскую танцевальную культуру. Правда, Испания оказалась практически неприступной. Танцор в стиле фламенко, естественно, продолжает считать американскую румбу и бугалу неинтересными и глупыми танцами. Но движения свинга и рока пленили все и вся. Америка превратилась в страну, экспортирующую танец.

Второе десятилетие 20 века было ознаменовано «великим черным переселением»: безработица, неурожайные годы, разгул расовой дискриминации, суды Линча переместили тысячи афроамериканцев на север. За полтора года, начиная с 1916-го, 350 тысяч чернокожих переехали в северную часть страны. Черное население Гарлема возросло от 50 тысяч в 1914 году до 200 тысяч в 1930-м. Негры принесли с собой не только известный уже кек-уок, но и блек-боттом, биг-эйпл, чарльстон, шимми. «Анималистические танцы» чернокожих исполнителей также становятся популярны среди белого населения. В американских газетах сообщалось, что даже знаменитая Анна Павлова в Сан-Франциско пыталась танцевать турецкий трот и весьма заинтересовалась другими «черными» танцами. Гарлем становится настоящим танцевальным центром, где и рождались новые американские, а со временем - мировые хиты.

В двадцатые годы регтайм трансформировался в популярный свинг. Эра свинга породила *чарльстон* – первый пример в истории джазового танца, когда источником нового ритма стал танец. Все оркестры по обеим сторонам Атлантики заиграли эту интригующе рваную мелодию, аранжированную для эстрадного исполнения пианистом Джеймсом П.Джонсоном.

Основные движения этого танца были завезены моряками с островов Кабо-Верде. Потом танец полюбился негритянским докерам в порту Чарльстон (Южная Каролина). Сценический вариант чарльстона впервые был показан в 1922 году на нью-йоркской сцене в так называемом «черном ревю» Джорджа Уайта. Популярность среди белого населения Америки пришла к чарльстону через год после этого – в 1923 году его удачно включили в мюзикл «Running Wild» («Бешеный бег»). В Европе чарльстон активно популяризировался Жозефин Бейкер, впервые продемонстрировавшей его в Париже. Чарльстон исполнялся в сумасшедшем ритме от 160 до 240 ударов в минуту, танцующие широко раскачивались корпусом на согнутых коленях, размахисто двигая руками и время от времени совершая отрывистые движения ногами из стороны в сторону.

Впоследствии, когда чарльстон завоевал всемирное признание, его несколько дикий темперамент вынудил многие степенные танцзалы либо вообще

запрещать исполнение этого танца в своих стенах, либо вывешивать табличку «PCQ» (Please Charleston Quietly), что означало убедительную просьбу к танцующим умерить свои эмоции во время исполнения новомодного танца.

Популярным в 20-х годах был и танец *шимми*. Предполагают, что этот танец возник из ингерийской пляски под названием „шика”. В 1909 году Рерри Бредфорд исполнил песню “The Bullfrog Hop”, в которой имелось упоминание об этом танце. В течение целого десятилетия между 1910-1929-ми годами шимми был суперпопулярным американским танцем, а в 1922 году (после того, как шимми исполнила Джилла Грэй), он превратился в настоящее интернациональное помешательство, ведь это был бесхитростный быстрый танец, доступный всем.

Регтайм, возникший первоначально как жанр фортепьянной музыки, быстро обрел в Америке огромную популярность благодаря тому, что в нем впервые была зафиксирована в нотной записи музыка менестрелей и негритянский фольклор. По определению В.Конен, регтайм – « музыка моторно-физиологического склада, пронизанная чувством танца... Она вместе с тем была отмечена нарочитой эмоциональностью, как бы отстранена от происходящего. Одновременно и танец, и пародия на него; красота свободного движения человеческого тела и искажающая весь дух утрированная точность почти механического характера; оголенная простота форм и вплетающаяся в нее сложно прихотливые, очень странные на слух, ... и ритмические узоры» [1]. Если добавить к этому акцентированность ритма и синкопированный мотивный строй, то становится ясно, насколько был созвучен регтайм технике и содержанию возникшего стиля в джазовом танце - теп-данса (букв. - «стучащий танец», *чететка, стен*).

В конце 20-х годов в джаз пришла целая плеяда талантливых молодых чернокожих музыкантов: Дюк Эллингтон, Джимми Лансфорд, Каут Бейси. К началу 30-х годов они создают новый стиль джазового биг-бэнда - необычайно популярный стиль “Swing”. Увлечение свингом в Америке стало всеобщим, но особенно популярным он стал среди молодежи, где появилась целая прослойка его поклонников и поклонниц. Как и рок-н-ролл, в 50-е, свинг и джазовые танцы были одной из форм протеста молодежи против традиционных взглядов своих родителей, их деспотизма, непонимания интересов молодых, в том числе и против их неодобрительного отношения к джазу, который они считали символом распушенности и разврата.

В этот период свинговый джаз порождает определенный тип танцевальной пластики, в которой проявляется несомненное эстетическое и ритмическое единство движения и музыкального исполнения. В простейшей форме эта пластика выражается в бессознательном раскачивании и притопывании в такт музыке. В движениях танцоров органично участвуют не только ноги, но и руки, бедра,

практически все части тела. Линди-хоп, самый популярный танец этой эпохи, уходил своими корнями в чарльстон и отличался от всех свинговых танцев большим количеством отскакиваний в сочетании с прыжками и акробатикой, требовавшей хорошей физической подготовки от пар. В 1935 году биг-бэнды Савоя стали использовать для нового танца, из которого исчезли элементы чарльстона и некоторые очень сложные акробатические приемы, термин Jitterbug.

К началу 40-х годов популярность свинговых биг-бэндов стала падать. С ними стал угасать интерес и к линди-хопу. Однако в период войны американские солдаты успели привезти с собой в Европу джиттербаг, где он пережил новый всплеск популярности. К концу 40-х музыкальный и танцевальный бум в Америке прекратился: исчезли большие оркестры, повзрослели юные поклонники линди и джиттербага. В 50-е годы Билл Хейли и его “Кометы” создали новую музыку - Rock and Roll. Появился и новый танец - рок-н-ролл. Как и линди, он был насыщен акробатическими трюками, требовал хорошей физической формы от партнеров. Танец получил особую популярность в Европе, где впоследствии был стандартизирован и превратился в вид спорта - современный акробатический рок-н-ролл. В некоторых странах Европы линди получил новые формы. Так, в Англии схожий танец получил название Jive. В Германии - Boogie-Woogie. Эта разновидность танца пришла в Европу в 50-х годы вместе с рок-н-роллом и базируется на моторной, динамичной мелодии. В джайве (часто выступает как синоним буги) нет подъемов партнерши, но зато есть много движений в прыжках и отскоках. В рок-н-ролле при сохранении прыжков особое внимание уделяется акробатике партнерш.

В 80-х годах началось движение по возрождению джазовых танцев. В наши дни существует более 350 клубов, занимающихся популяризацией этих танцев. На данный момент акробатический рок-н-ролл наиболее развит в странах Европы. Например, в Германии акробатическим рок-н-роллом занимаются практически все слои населения. В Украине рок-н-ролл начал развиваться после распада СССР. На данный момент существует ФАРПУ (Федерация Акробатического Рок-н-ролла Украины). В федерацию входят 12 клубов из разных регионов Украины. ФАРПУ регулярно проводит открытые и закрытые Кубки и Чемпионаты Украины, и с каждым соревнованием участников-спортсменов становится больше. Уже 16 лет подряд украинские спортсмены выезжают на Чемпионаты и Кубки Мира/Европы, и занимают призовые места. К сожалению, на данном этапе развития акробатического рок-н-ролла используется не всегда профессиональный подход со стороны тренеров, хореографов. Джаз используется минимально, так как это сложный вид хореографии, который сегодня только начинает осваиваться в хореологии.

Дальнейшим этапом исследования данного вопроса может быть контекстно-стилевое изучение

лексического, семантического, коммуникационного потенциала джазовых танцев.

#### Литература

1. *Воропаева, Е.В.* Явление джаззинга в контексте Эстетико-коммуникационных парадигм джазового искусства [Текст] / Е.В.Воропаева // Вісник Міжнародного Слов'янського університету. Харків.

– Серія «Мистецтвознавство». - Том X. - №1. - 2007. – С.26-30.

2. *Конен, В.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века [Текст] / В.Конен. –М.,1994.–80 с.

3. *Соловьев, А.* Парадигмы джаза [Текст]/ А.Соловьев // Советская музыка. – 1990. -№7.-С.45-52.

4. *Чепалов, О.І.* Хореографічний театр Західної Європи ХХст.[Текст]: монографія / О.І.Чепалов; Харк.держ.акад.культури. – Х.:ХДАК, 2007. – 344с.

УДК 37.036

### ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ ОСНОВ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В ГРУПАХ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

*О.В.Калинчук*

*Київський факультет хореографії ПВНЗ «МСУ.Харків»*

*Рецензенти: д-р мистецтвознавства, проф. МСУ М.П.Загайкевич;  
канд.пед. наук, доц. МСУ О.Г.Кравчук*

*В науковій статті подано порівняльну характеристику роботи гуртків спортивного бального танцю при школах та клубах спортивного танцю (КСТ). Висвітлено мету і завдання, які повинні бути вирішені протягом першого року навчання. Особливо підкреслюється необхідність врахування вікових особливостей дітей-початківців та визначено відповідні форми і методи навчання. Подано рекомендації щодо розучування окремих танців стандартної та латиноамериканської програми.*

*Ключові слова: спортивний бальний танець, навчальний процес.*

*В научной статье подана сравнительная характеристика работы кружков спортивного бального танца при школах и клубах спортивного танца (КСТ). Раскрыты цель и задачи, которые должны быть решены на протяжении первого года обучения. Важно учитывать возрастные особенности детей, начинающих обучаться танцам, определить соответствующие формы и методы обучения. Поданы рекомендации относительно обучения отдельных танцев стандартной и латиноамериканской программы.*

*Ключевые слова: спортивный бальный танец, учебный процесс.*

*Comparative characteristic of sport ballroom dance study groups' work at schools and clubs is done in scientific article. Aim and tasks that must be solved during the first studying year are illustrated. Much attention is paid to the necessity of the taking into account age peculiarities of beginners; the appropriate studying forms and methods are determined too. The recommendation according the studying concrete dances of standard and Latin-American program are given.*

*Key words: sport ballroom dance, the process of study.*

Ще у 80-х роках ХХ ст., коли йшлося про бальні танці, поодинокі науковці мали чітке уявлення про це, оскільки тогочасна комуністична система затаврувала бальний танець як "засіб буржуазної пропаганди", "псевдомистецтво, що відволікає радянську молодь від виховання моральних якостей істинного будівника комунізму". На протипагу було створено радянську бальну хореографію, що насправді була стилізацією народних танців союзних республік СРСР і аж ніяк не могла замінити собою істинні бальні танці. Тогочасні прихильники цього чудового хореографічного жанру змушені були проводити свої заняття, використовуючи мінімум інформації про процес розвитку бальних танців у світі і проявляти максимум ентузіазму та винахідливості.

З моменту падіння "залізної" завіси, розпаду СРСР ситуація кардинально змінилася. Процеси активної інтеграції незалежної України у світову спільноту, значний розвиток засобів масової інформації та комунікації вплинули і на становлення бального танцю як значного соціокультурного явища. Слід зазначити, що спеціалісти у даній сфері стали називати бальні танці спортивними танцями, з огляду на те, що у Європі дуже популярні змагання з бальних танців. Окрім того, для участі у такого роду змаганнях виконавці поряд з артистизмом мусять володіти цілою низкою справжніх спортивних якостей: чудовою фізичною підготовкою, витривалістю, відповідними психологічними якостями.

Популяризацією спортивних бальних танців в Україні сьогодні займається кілька всеукраїнських

громадських організацій, які співпрацюють як з державними органами відповідного профілю, так і з міжнародними танцювальними структурами. В кожній області, у всіх великих і малих містах є свої підрозділи цих організацій, що, в свою чергу, об'єднують в собі розгалужену систему клубів спортивного танцю (КСТ). Саме КСТ і є тими первинними осередками, які працюють з тренерами і танцюристами усіх вікових категорій. І хоч за останні 2 – 3 роки в Україні набагато популярнішим стало сеньйорське танцювання, особливо під впливом проекту "Танці з зірками", все ж будь-який КСТ найбільшої уваги надає вихованню танцювальних пар молодіжного, юніорського та ювенальського віку. Більш того, незважаючи на досить велику кількість (близько 25000) офіційно зареєстрованих КСТ [1], вони все одно не в змозі охопити всіх бажаючих. І якщо раніше бальні танці були прерогативою дітей, що мешкали у великих містах та обласних центрах, то на сьогодні майже у всіх райцентрах, містечках та селищах міського типу при школах, закладах позашкільної освіти, клубах, ЖЕКах і т.д. створюються гуртки та ансамблі бального танцю. Тому на сьогодні актуальною проблемою стає розгалуження педагогічних підходів до занять з дітьми різного віку та різного ступеню наближення до професійного рівня підготовки.

Метою статті є вирішення проблемних питань викладання основ бального танцю в групах дітей молодшого шкільного віку.

Основною метою роботи з дітьми-початківцями як в гуртку бального танцю, так і в групі 1-го року навчання в КСТ є: залучення до занять широких мас дітей, підлітків та молоді та збереження стабільного контингенту на протязі всього навчального року; ознайомлення учнів з основами танцювальної культури та початкова бальна хореографічна освіта; естетичне, моральне і духовне виховання засобами хореографічного мистецтва.

Завдання, що повинні бути вирішені під час 1-го року навчання:

- поширення знань про спортивний бальний танець;
- ознайомлення з танцювальною культурою народів світу;
- загальне фізичне виховання;
- музично-ритмічне виховання, формування навичок правильно і стабільно рухатися в різних ритмах;
- специфічний тренінг, спрямований на освоєння цілим спектром необхідної танцювальної лексики;
- поширення хореографічної освіти шляхом освоєння основних рухів спортивних бальних танців;
- оволодіння основними рухами, фігурами і композиціями спортивних танців, рекомендованих для масового вивчення.

Проте існують відмінності в роботі груп 1-го року навчання гуртка при школі і КСТ. Так, керівник гуртка при школі часто змушений готувати концертні номери

до шкільних свят вже в перші 2-3 місяці роботи. Ця обставина вимагає значну частину заняття відводити під колективно-порядкові вправи, перебудови на марші, що привчає дітей швидко орієнтуватися на танцювальному майданчику, працювати в ансамблі. І хоч момент виступу перед публікою здебільшого є бажаним для дитини, все ж неможливість приділити достатньої уваги точності виконання кожного руху негативно позначається на якості роботи з лексичним матеріалом в майбутньому. Натомість, в групі 1-го року навчання в клубі спортивного танцю першим "публічним виступом" є відкрите заняття для батьків в кінці першого семестру, а участь у змаганнях по програмі трьох танців ( SW, Cha, J ) пропонується танцюристам тільки в другій половині другого семестру. І найважливішим завданням для них, згідно з критеріями суддівської оцінки, є точне відтворення ритмічної основи танцю, чітке виконання бейзикових фігур, злагоджена робота в парі, дотримання правил танцювального етикету. Слід зазначити, що можливість позмагатися і перемогти, сподіваючись на власну майстерність, проявивши в такий спосіб своє "я", приваблює до занять значну кількість партнерів, що є певною проблемою, з якою стикаються всі, без винятку, педагоги-хореографи.

Відрізняється також і стратегічна мета роботи групи 1-го року гуртка бального танцю при школі та дітей-початківців в КСТ. У школі сам факт діяльності такого гуртка вже є значним позитивом. Початкова хореографічна освіта і створення танцювальних номерів до шкільних свят є достатнім результатом роботи, а участь в олімпіадах художньої самодіяльності та ще й перемога в них, взагалі, може стати вершиною. Планка вимог до індивідуальної майстерності танцюристів в КСТ є незрівняно вищою. Кінцевою метою роботи з початківцями є створення стійких танцювальних дуетів, орієнтованих на досягнення значних спортивних результатів, отримання спортивних розрядів та, можливо, продовження в майбутньому професійної танцювальної діяльності.

Окрім того, на сьогодні проблематичним є питання про те, з якого віку слід починати навчати дітей спортивним танцям і залучати їх до спортивно-конкурсною діяльності. Адже не секрет, що одним з найголовніших завдань розвитку дитини перших семи років є зміцнення соматичного і психологічного здоров'я. Це досягається різними засобами, одним з яких є організація раціонального рухового режиму.

В працях видатних фізіологів і психологів І.М.Сеченова, Н.А.Берштейна, Л.С.Виготського містяться відомості про важливе значення м'язової діяльності для загального, в тому числі психічного розвитку. Експериментально доведено, що збільшення рухової активності здійснює стимулюючу дію на перцептивний та інтелектуальні процеси у дітей (Амосов М.М.). Необхідні рухи включаються в певну діяльність - трудову, ігрову, спортивну і т.д. Виключну роль в цьому відношенні відіграють танці. Вони формують мислячу, емоційну, свідомо діючу, в міру

своїх можливостей дитину. Під керівництвом педагога-хореографа формується особистість, яка здатна орієнтуватися в навколишньому середовищі, активно переборювати труднощі. Формується самостійність, самоконтроль, творче мислення, увага; відбувається вдосконалення рухових навиків, розвивається спритність, рухливість, загальна витривалість. Танцювальні рухи під ритмічну, красиву музику створюють добре самопочуття, "заряджають" дитину бадьорим настроєм, виховують потребу в самостійній руховій активності, формують у дітей звичку здорового способу життя. Особливого значення для дітей набувають заняття бальними танцями в парі у віці 6 – 9 років, тому що практичні заняття вимагають вивчення танцювального етикету, культури поведінки і, що важливо, міжособистісного спілкування. В процесі індивідуально-парних і колективних занять дитина стикається з необхідністю дотримання певних санітарно-гігієнічних норм, виконання режимних моментів, використання навичок координації зусиль, дій та рухів в парі, знайомиться з естетикою рухів та вимогами до зовнішнього вигляду.

Музично-ритмічна підготовка відіграє провідну роль в навчальному процесі юного танцюриста на початковому етапі. Можливість виразити свої почуття в русі, уважно слухаючи музику, занадто впливає на здатність дитини контролювати свої рухи. "Головне – це ритм", – наголошено в посібнику "Всі танці" Люка Дасвіля та Гі Дені [3,8]. Музичні ігри та ритмічні вправи допомагають розвинути емоційність і образність сприйняття музики, відчуття ритму, музичну пам'ять і т. д.[2] Діти привчаються відчувати настрій, характер музики і передавати його в русі. Тому на першому році навчання 15-20 хвилин кожного заняття необхідно призначати на ритмічні вправи та музично-ритмічні ігри. На заняттях необхідно ставити перед дітьми такі завдання:

- рухатися у відповідності з характером, темпом, динамічними відтінками музичного твору, зрозумілого дітям за своїм змістом, складністю і об'ємом;
- рухатися у відповідності з будовою музичного твору - розрізняти вступ до музики і вміти використовувати його як сигнал до руху; впізнавати музичні фрази і частини; починати і закінчувати рух точно разом з музикою;
- відчувати і виділяти сильні долі тактів, на слух визначати розміри  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$ ;
- розрізняти тривалості, нескладні ритмічні малюнки, вміти виконувати їх в русі – оплесками, маршуванням, бігом, стрибками.

Крім того необхідно привчати дітей слідкувати за положенням корпусу, легко і вільно рухатися, координувати рухи рук і ніг при ходьбі, еластично опускатися після стрибка, розуміти поняття "опорна нога", "працююча нога", "центр ваги", "крок".

Практика доводить, що досить ефективним є впровадження в роботу на першому році навчання системи вправ партерного тренажу, що виконуються

на спеціальних килимках. Такі вправи, виконані сидячи або лежачи, є легшими в плані координації і дозволяють дитині зосередити свою увагу на тій чи іншій групі м'язів. Також педагог пропонує дітям, закривши очі, запам'ятати відчуття "натягнутого носочка", "розкритих лопаток" і т. д., щоб в майбутньому використати їх у складно координованих танцювальних елементах.

Дуже важливим етапом заняття з дітьми 6-9 років є гра, оскільки саме гра дозволяє швидко переключити увагу дітей, коли вони вже починають стомлюватись. Крім того, така гра, як "Дзеркало" привчає дітей уважно слідкувати за елементами, запропонованими педагогом і відтворювати їх якнайточніше. Рольові музично-ритмічні ігри або ігри-змагання також поширюють спектр взаємодій педагога-хореографа з дітьми-початківцями.

Специфікою першого року навчання є його ознайомча спрямованість. Вкрай рідко буває, коли діти 6-9 - річного віку серйозно настроєні на досягнення високих спортивних результатів і готові до регулярної наполегливої праці. Крім того, для виконання танців європейської і латино-американської програм необхідний цілий ряд ритмічних і координаційних навичок, а також певний рівень фізичного розвитку. З танців конкурсної програми, в першу чергу, вивчаються повільний вальс, ча-ча-ча та джайв. Крім ритму, початківці повинні оволодіти характером руху, відповідним кожному танцю. До кінця першого року навчання діти засвоюють кроки з каблука і спуски-підйоми у повільному вальсі. Фігури, що вивчаються при цьому, можуть обмежуватися малим і великим квадратами прворуч або ліворуч.

Ще до виконання основного кроку ча-ча-ча корисно у вигляді підготовчих вправ розучити світли на опорній нозі з винесенням працюючої ноги в сторону або вперед (деякий аналог *battement tendu* з класичного екзерсису). Вивчаються також приставні кроки в сторону з наступним виштовхуванням через світл. Ці кроки готують учнів до виконання шассе в ча-ча-ча. Окремо відпрацьовуються кроки вперед і назад. При цьому акцентується увага на виштовхуванні від опорної ноги і виворітності при кроці назад. Годі вивчається основний крок ча-ча-ча і, трохи згодом, нью-йорк і спот-поворот.

Джайв пропонується учням у другому півріччі. Основний акцент робиться на пружинність руху, що досягається за рахунок стоп і м'яких колін, а також легкий, веселий характер танцю. Вивчається шассе вбік і крок назад, з яких складається основний крок джайву, а також відкриття і закриття вбік.

Такий підхід до розучування танців на першому році навчання сприяє виробленню у дітей зацікавленості до спортивного бального танцю, формуванню у них ритмічної координації, правильної осанки, вміння красиво і пластично рухатися, розвиває

їхні естетичні смаки, знайомить з хореографічною культурою народів світу.

Ключовою фігурою у процесі навчання є педагог. Саме від рівня його професійної підготовки, педагогічного досвіду та часто навіть особистих психологічних якостей залежить кінцевий результат. Без знань педагогіки і психології, методики роботи з хореографічним колективом керівникові важко розраховувати на значні результати в роботі, на масове залучення всіх бажаючих до занять хореографією як однією з найефективніших ланок естетичного виховання дітей [4,49]. Тому особливо важливого значення набуває проблематика підготовки достатньої кількості висококваліфікованих педагогів-хореографів. Майбутнього педагога-хореографа необхідно озброїти не тільки фаховими знаннями, але і знаннями з педагогіки, загальної та вікової психології, враховуючи новітні досягнення в цих галузях наук.

## Література

1. Спортивное танцы Украины 2004 (СГОСТУ). [Текст]. – справочник – 2-е изд. под ред. А.Н.Гончарова, И.А.Машина – Черкассы: Украина, 2004. – 183с. – Библиогр.: с.183. – 1000 экз.
2. Далькроз, Е. Ритм, его воспитательное значение для жизни и искусства. 6 лекций [Текст] /пер. с франц. Н.Гнесиной. – М., 1929. – С.25-31.
3. Дени, Г. Все танцы [Текст] /сокр. пер. с фр. Г.Ю.Богдановой, В.Н.Ивченко – 2-е изд. под ред. К.А.Савастру – К.: Муз. Україна, 1987. – 336с. – Библиогр.: с.336. – 35000 экз.
4. Калинчук, О. Сучасні вимоги до хореографічної підготовки майбутнього педагога-тренера [Текст] /Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції – К., КНУКіМ, 2005. – 95с. – Бібліогр.: с.95. – 300 прим. – ISBN 966-602-096-3.

УДК 7.036.7:7.036.45:130.2

### СЕМИОСФЕРА И ЭКСПРЕССИОНИЗМ В СИСТЕМЕ СИМВОЛИЧЕСКОГО УНИВЕРСУМА КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

О.Б. Элькан

*Институт стран Востока и Африки частного высшего учебного заведения «Международный Славянский университет. Харьков»*

*Рецензенты: д-р. филос.наук, проф. ТНУ им. В.И. Вернадского Д.С.Берестовская;  
канд. иск., доц. РВУЗ «КИПУ» Л.В. Узунова*

*Раскрываются понятия семиозиса и семиосферы в концепции Ю.Лотмана, рассматриваются некоторые символические формы, составляющие семиосферу экспрессионизма, на примере творчества немецких художников.*

*Ключевые слова: семиозис, семиосфера, символический универсум культуры, экспрессионизм.*

*Розкриваються поняття семіозису та семіосфери в концепції Ю.Лотмана, розглядаються деякі символічні форми, що складають семіосферу експресіонізму, на прикладі творчості німецьких художників.*

*Ключові слова: семіозис, семіосфера, символічний універсум культури, експресіонізм.*

*Summary: the notions “semiozsis” and “semiosphere” in Yuri Lotman conception are discussed in this article, some symbolic forms of the expressionism semiosphere are considered on the material of the German artists’ works.*

*Key words: semiozsis, semiosphere, the symbol universum of the culture, expressionism.*

Искусство, и вообще вся культура XX века, вызывали и вызывают споры и дискуссии – как при рождении века, так и при его уходе. В.Турчин в книге «Образ двадцатого...» отмечает, что уже в начале века искусство, «каскадом причудливых красок и образов, настолько необычных, что нередко у людей из толпы» возникали вопросы, «нужно ли нам такое искусство, которое и на искусство-то не похоже», и сегодня поражает нас «трансавангардным

мышлением», «самым прихотливым соединением несоединимого, умножением парадоксов, прихотями воображения» [1, с. 22, 25].

Наша работа опирается на труды отечественных и зарубежных авторов: Турчина В.С., Кассирера Э., Свасьяна К.А., Лосева А.Ф., Лотмана Ю.М., Кандинского В.В. Их теоретические положения дают общее представление о многообразии концепций и направлений в философии культуры XX века.

Несмотря на большое количество различных концепций и их интерпретаций, обнаруживается отсутствие единого концептуального ядра исследования. Семиосферу экспрессионизма составляют некоторые символические формы, являющиеся воплощением индивидуальности художников; целостность изучаемого явления и его многоликость требуют глубокого философского осмысления явления экспрессионизма.

Целью данной статьи является анализ символического мира культуры XX века, в частности, искусства экспрессионизма, получившего особенно яркое развитие в культуре Германии начала прошлого века.

Стремление к теоретическому осмыслению феномена культуры XX столетия проявилось уже в самом начале века. Так, поэт-символист Андрей Белый публикует статьи: «Критицизм и символизм» (1909), «Эмблематика смысла» (1910), книгу «Символизм» (1910). Русский поэт подошел к проблеме символа, в чем он увидел своеобразие искусства рубежа веков. В 20-е годы к этой же проблеме обратился немецкий философ Эрнст Кассирер (вероятно, позиция А.Белого была ему неизвестна), создав свою концепцию «символических форм» [2, 3]. По замечанию А.Ф.Лосева, мысль Кассирера, развивая теорию платоновских «идей», оказала влияние на последующие исследования природы символов [5, с. 342]. Кассирер видел в символических формах конструкты культурного мира, возможного как творчество, «определяемое символической функцией сознания». Этот символический мир («определенная сфера») будет назван исследователем второй половины XX века Ю.Лотманом «семиотическим пространством», «семиосферой», включающей в себя все, созданное культурой [6, с. 11]. Сам Лотман объяснял формирование этого термина примером В.И.Вернадского: биосфера, ноосфера... Но тут же отграничил свое понятие от его терминологии: «Если ноосфера имеет материально-пространственное бытие, охватывая часть нашей планеты, то пространство семиосферы носит абстрактный характер [6, с. 12]. Мыслитель рассматривает этот семиотический универсум как «совокупность отдельных текстов и замкнутых по отношению друг к другу языков» [6, с. 13]. Отметим, что «язык» в данном контексте приобретает значение «языка культуры», а совокупность текстов представляет семиосферу.

Ю.Лотман характеризует семиосферу как определенную семиотическую однородность и индивидуальность. «Оба эти понятия подразумевают отграниченность семиосферы от окружающего ее внесемиотического или иносемиотического пространства». Поэтому «одним из фундаментальных

понятий семиотической отграниченности является понятие границы» [6, с. 13]. Это своеобразные переводческие «фильтры», которые дают возможность перевести «иносемиотические» тексты или «нетексты» на один из языков внутреннего пространства семиосферы, т.е. происходит «семиотизация поступающего извне и превращение его в информацию».

В концепции Лотмана обозначена еще одна важная характеристика семиосферы и ее границы: культура создает не только внутреннюю организацию (в границах семиосферы), но и свой тип внешней дезорганизации. Автор приводит пример: античная цивилизация – и «варвары», причем не имело значения, что «варвары» могли обладать более древней культурой, что «варварский» мир неоднороден и т.д. – главным было то, что основным признаком этого мира явилось отсутствие общего языка с античной культурой. Пример показателен и может быть применен к семиосфере начала XX века: искусство авангарда также отграничило себя от традиций и установленных канонов, создав новые тексты, «написанные» новым языком – языком символических форм.

Законом организации семиосферы, считает Ю.Лотман, является внутренняя неравномерность, характеризующаяся «наличием ядерных структур (чаще нескольких) с выявленной организацией и тяготеющего к периферии более аморфного семиотического мира, в который ядерные структуры погружены». Эти уровни находятся в состоянии активного взаимодействия, что является «одним из источников динамических процессов внутри семиосферы» [6, с. 17].

Семиосферное пространство, по Лотману, неоднородно, что представляется основой формирования динамических процессов как одного из механизмов выработки новой информации. Структурное ядро может передвинуться на периферию, и сам бывший центр может превратиться в периферию. Это обусловлено не только неравномерностью внутренней организации, но и способностью к развитию с различной скоростью в различных участках, поэтому о «сynchronности протекающих ... процессов не может быть и речи». Все это, утверждает философ, ведет к «порождению нового смысла, возникновению новой информации». И еще одна очень важная мысль, которая найдет воплощение в анализе культуры 10-х – 20-х гг. XX века: каждая часть семиосферы, т.е. отдельные явления, сама представляющая собой замкнутое целое, по отношению к основному целому обнаруживает свойства изоморфизма, являясь одновременно и частью целого, и его подобием.

Это положение закономерно и для семиосферы. Ибо в целостном семиотическом механизме отдельный текст изоморфен всей системе текстов; тот же параллелизм

существует «между индивидуальным сознанием, текстом и культурой в целом» [6, с. 18].

Ю.Лотман в свою концепцию вводит и термин «семиозис». Если семиосфера – некий семиотический континуум, некая «протяженная система, существующая над всеми прочими семиотическими образованиями и вместе с тем объединяющая их», то семиозис – процесс образования знаковых смыслов. Лотман связывает семиозис с процессами коммуникации, в которых присутствуют четыре составляющие: предмет, интерпретатор, интерпретанта, знаковое средство. Таким образом, семиозис выступает как средство, семиосфера – как результат.

Концепция «символических форм» Э.Кассирера и теория семиосферы, сформулированная Ю.Лотманом, являются (для нас) своеобразной методологией анализа символического мира культуры XX века, в частности, искусства экспрессионизма, получившего наиболее яркое развитие в культуре Германии первой трети прошлого столетия и нашедшего отклик в других странах Европы. В основе этого явления лежало новое мировосприятие, основанное на отрицании «отжившей», как считали экспрессионисты, цивилизации и культуры, исчерпавшей свой потенциал.

Это была своеобразная семиосфера, континуум символических форм, каждая из которых, являясь воплощением яркой индивидуальности (образные миры В.Кандинского, Ф.Марка, А.Макке, П.Клее, О.Дикса, Г.Гросса, Э.Кихнера, О.Мюллера, К.Шмидт-Ротлуфа и др.), в то же время была изоморфна целому – ведущему литературно-художественному направлению, представители которого разрабатывали новую эстетику и уже в 1911 г. в манифесте «Борьба за искусство» дали теоретическое обоснование термина «экспрессионизм».

Философскими основами экспрессионизма явились концепции А.Бергсона, С.Кьёркегора, Ф.Ницше, которые способствовали «восстанию души», утверждению субъективного сознания художника, приоритета интуиции в творческом процессе. В среде художественной интеллигенции Германии и Австрии популярность получили воззрения А.Шопенгауэра, а после окончания Первой мировой войны ранние труды немецких экзистенциалистов К.Ясперса и М.Хайдеггера. Поражение в мировой войне, социальные кризисы не только в Германии (Россия, Австро-Венгрия, Чехия, Польша, Хорватия) породили ощущение духовного, экзистенциального кризиса. «Искусство тоже кричит вместе с человеком, и крик их гаснет в крошечной тьме. Искусство молит о помощи, оно взывает к духу

– это и есть экспрессионизм», – писал берлинский художественный критик Герман Бар [7, с. 8].

Художественные истоки экспрессионизма коренились в творчестве постимпрессионистов (Ван-Гог, Гоген, Сезанн), молодого Э.Мунка, поздних работах О.Родена и других мастеров, которые усложнили понятие экспрессии в искусстве, пришли к новой системе пространственного, ритмического и цветового изобразительного языка.

Сформировался новый тип художника, порожденный исключительно напряженной эпохой, внутренней самоизоляцией личности в обуреваемом страстями человеческом обществе. Фактор мироощущения всегда оставался главным в творчестве художника-экспрессиониста, что проявилось в духовной экзальтации во время работы над картиной, в формировании нового художественного языка – компонента трансцендентного мышления. Ставилась задача создания «формы-истины в роли произведения как такового» [7, с. 13]. Художник Нольде с формальной четкостью сформулировал суть специфики своего творческого мироощущения и его воплощения средствами живописи: «Линии, краски, глухие и цветущие, их бездонное великолепие – это мое бытие, мой прекрасный, мой трагический мир» [7, с. 12]. Не случайно в этот период расцветает идея синтеза живописи и музыки. «Диссонансные» гармонии, напряженное звучание музыки А.Шёнберга, А.Веберна, П.Хиндемита, молодого С.Прокофьева, А.Скрябина ощущалось как родственное «звучанию» локального цветового пятна, резко контрастного по отношению цвета к контуру, заключавшего это пятно, сложному принципу колорита картины, стихийно уподоблявшемуся принципу музыкального контрапункта. Эти принципы декларировались и в теоретических работах В.Кандинского и А.Шёнберга.

В живописи цвет становится важнейшим средством экспрессии («цветовые бури» Э.Нольде – «Тропическое солнце», 1914, «Композиции» и «Экспрессии» В.Кандинского и др.). Разрабатывается система символики цвета (теория и практика В.Кандинского). Художник Э.Нольде утверждал: «Желтым можно писать счастье, а также боль. Есть цвет огненно-красный, кроваво-красный, есть просто цвет красной розы (...). Любая краска заключает в себе душу и делает мою душу возбужденной, счастливой или поверженной» [7, с. 15].

Экспрессионисты создали объединения, что дало возможность теоретически и практически обосновать основы нового течения: «Мост», 1905 – 1913; «Новое объединение художников Мюнхена», 1909 – 1914; «Синий всадник», 1912. К немецким деятелям культуры присоединялись австрийские художники, скульпторы, графики, писатели, композиторы – А.Кубин,

О.Кокошка, Ф.В.Каффка, А.Шёрнберг и другие, русские – В.Кандинский, М.Верёвкина, А.Явленский, принимавшие непосредственное участие в культурной жизни Германии.

Немецкий экспрессионизм, представляя в основных своих качествах единое явление, при всей своей целостности вместе с тем чрезвычайно сложен и многолик. Рассмотрим некоторые «символические формы» – образные миры художников, составляющие семиосферу экспрессионизма. Она неоднородна, заполнена «разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями» (Ю.Лотман). Одни из них находятся в центре, другие – на периферии, на границе с другими семиосферами (фовизмом, абстракционизмом и т.п.). Общим для всех экспрессионистов было цветовое и линейно-пластическое решение живописного полотна, основанное на примате чистой живописи, формы, лишенной всякой литературной основы.

Одним из самых ярких представителей «символических форм» стал Эрнст Людвиг Кирхнер (1880 – 1938), бессменный лидер объединения «Мост» («Die Brücke»). Первым из участников «Моста» он освоил и воплотил в творчестве экспрессионистское понимание роли цвета, линии и плоскости в картине и их синтетического единства. Он сумел наиболее экспрессивно передать напряженный ритм берлинских улиц, темпы нового века. Кирхнер выработал собственный код для выражения экспрессии городского пейзажа, агрессивного по отношению к человеку: улицы, перекрестки уподоблены разверстым воронкам, бездушным линиям конвейера, западням, захватывающим человека («Пять женщин на улице», 1913; «Улица с красной кокеткой», 1914; «Потсдамская площадь», 1914 и другие). Так художник создавал особый мир, внутренне завершённый и неповторимый, мир символов, отличавшихся многоуровневостью и многомерностью. Своей образной системой Кирхнер охарактеризовал смысловую глубину символа, никогда не сводимого к определенному значению, но воплощающего множество смысловых перспективных векторов.

Символическую систему немецкого экспрессионизма в живописи и графике разрабатывал Карл Шмидт-Ротлуф (1884 – 1976). Он был увлечен мыслью о новой пространственной структуре и пластических ценностях живописной формы, был совершенно равнодушен к сюжету и литературному контексту в искусстве. Пространство в работах Шмидт-Ротлуфа двухмерно. Цвет, ритм, конфигурация плоскостей обретают функцию лаконичных «иероглифов», представляющих композиционное единство («Солнце в сосновом

лесу», 1913). Живописная манера художника отличалась экстатическим монументализмом. Как и у других живописцев «Моста», цвет в работах Шмидт-Ротлуфа образует жесткие, порой дисгармоничные «созвучия», структурирует пространство картины, но он гораздо интенсивнее, что дает возможность выразить мистические переживания природы самым художником («Дома ночью», 1912; «Русская деревня», 1919; «Сенокос», 1921 и др.).

Выше мы приводили мысль о неоднородности семиосферы, ее центральных и периферийных участках, о роли границы в соотношении различных семиотических систем. Рассмотрим это положение на примере творчества немецких экспрессионистов.

Макс Пехштейн (1881 – 1955), участник объединения «Мост» с 1906 по 1912 год, предпочитал в своем творчестве декоративную выразительность живописи. Воплощая основные особенности экспрессионизма, М.Пехштейн в то же время был близок к французским фовистам, с которым его объединяло отношение к жизни, ощущение радости и счастья от общения с искусством. Близость к творчеству Поля Гогена сказалась в триптихе «Папау» (1917). Творчество Пехштейна отличало жанровое многообразие (портреты, обнаженные модели, пейзажи, тематика балета, цирка, варьете и т.п.). Следует выделить графические циклы, отразившие военные впечатления художника-свидетеля сражения на реке Сомме во Франции: серия из восьми офортов «Сражение на Сомме. 1916» (1918). Работы Пехштейна: «Сидящая обнаженная», «Девушка», «Возвращение рыбацких лодок» и другие – воплотили символический мир природы и человека в нем.

Вторым после «Моста» объединением экспрессионистов явился «Синий всадник» («Der blue Reiter»), 1911 – 1914, созданный В.Кандинским, Ф.Марком, Г.Мюнстер, А.Кубиным. Именно в период функционирования «Синего всадника» Кандинский пишет свою книгу «О духовном в искусстве», где теоретически обосновывает новое понимание роли цвета в композиции и живописи, тезис о мистической природе искусства. Объединение не только проводит выставки, но издает альманахи, среди авторов – художники, литераторы, музыкальные критики, композиторы того времени. «Синий всадник» объединил интернациональное сообщество деятелей культуры (Л.Файнингер, К.Малевич, М.Ларионов, Д. и В.Бурлюки, П.Пикассо, Ж.Б.Нестле, В.Розанов, М.Кузьмин и другие). Эстетическая программа была обозначена В.Кандинским: «...радость ощущения изобилия естественных форм, неустанно рождающихся в искусстве согласно его внутренним законам [ст. «Вопрос о форме», 1912 – цит. по: 7, с. 86].

Основой творческого принципа, определяющего характер этого символического мира (семиосферы), явилась тенденция к дематериализации предметной формы, а впоследствии – отказ предметности в искусстве: В.Кандинский, Ф.Марк, П.Клее. Высшей точкой в развитии экспрессионизма явилась теоретическая и художественная деятельность В.Кандинского, определившего, наряду с А.Матиссом, П.Пикассо, ход развития всего искусства XX века. Статьи «Живопись как чистое искусство», «Содержание и форма», «К вопросу о форме», «О сценической композиции», книга «О духовном в искусстве» и, конечно, художественное творчество мастера, основанное на символическом выражении, символике цвета и линий, наиболее ярко продемонстрировали характер этой символической реальности – континуума символических форм. «Композиции», «Импровизации», «Экспрессии» В.Кандинского объединяют чувственное и духовное в неразрывное целое. По мысли Э.Кассирера, именно совокупность символических форм образует культурный космос. А.Белый назвал этот процесс «эблематикой смысла».

В.Кандинский, рассуждая о сущности этого нового искусства («Всякое произведение искусства есть дитя своего времени» [8, с. 10]), приходит к выводу, который определяет специфику и экспрессионизма, и абстракционизма: не художественное подражание явлениям природы, а выражение своего внутреннего мира, настроения, – это и есть творчество. «...только путем художественной передачи внутренней ценности этого настроения» создается подлинное искусство [8, с. 38 – 40]. Как мы уже отметили, Кандинский утверждал приоритет цвета в системе символических форм. Ярко и образно определил он роль цветовой символики в своем трактате: «... цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу» [8, с. 45].

Трансцендентное звучание получил цвет и в творчестве Франка Марка, соратника В.Кандинского по «Синему всаднику», погибшему под Верденом в Первую мировую войну. Мощным стимулом к его творчеству стало знакомство с художниками «Моста» в Берлине, но не только: это был Париж – живописец Р.Делоне, один из лидеров французского авангарда, Ф.Марк был увлечен творчеством Эль Греко, которого считал одним из предшественников современной живописи. Полотна Ф.Марка не столь освобождены от признаков реальной

действительности, как работы Кандинского, но цветовая насыщенность обусловила мистический характер его творчества («Судьба животных», «Башня синих лошадей», «Восход солнца»). Особенности значения в этом плане приобретают абстрактные картины мастера: «Борющиеся формы», «Играющие формы», «Разорванные формы», где цвет, как мы уже заметили, приобретает трансцендентный характер.

В данной статье приведены лишь некоторые наблюдения над творчеством художников-экспрессионистов, воплотивших в своих произведениях представление о семиосфере как новой «реальности», сотворенной цветом, линией, плоскостью с целью выражения духовной сущности искусства и самого художника посредством символических форм. Эволюция экспрессионизма привела его создателей к логичному для их творческого метода итогу: объектом становились духовные представления, приобретающие беспредметную, абстрактную форму. Культура XX века (века мощного научно-технического процесса), являясь сложным многоплановым феноменом, представлена множеством форм, направлений, и, несомненно, нуждается в дальнейшем глубоком философском осмыслении.

#### Литература

1. Турчин, В.С. Образ двадцатого ... в прошлом и настоящем [Текст]/ Валерий Стефанович Турчин. – М.: Прогресс – Традиция, 2003. – 648с.
2. Кассирер, Э. Философия символических форм [Текст]/ Эрнст Кассирер. – Т. 1. – М.: СПб.: Университетская книга, 2001. – 270 с.
3. Кассирер, Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры [электронный ресурс]. - Режим доступа [http:// www.liblife.ru](http://www.liblife.ru). – 155с.
4. Свасьян, К.А. Философия символических форм Э.Кассирера [Текст]/ Карен Араевич Свасьян. – Ереван: АН Арм.ССР, 1989, 2007. – 237 с.
5. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика [Текст]/ Алексей Федорович Лосев. – М., 1974.
6. Лотман, Ю.М. О семиосфере [Текст]/ Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи: [в 3-х т.]. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 11 – 24.
7. Цит. по: Маркин Ю.П. Экспрессионисты. Живопись. Графика [Текст]. – М.: АСТ·Астрель· ВЗОП, 2004. – 335 с.
8. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве [Текст]/ Василий Васильевич Кандинский. – М.: Архимед, 1992 – 110 с.
9. Энциклопедический словарь экспрессионизма [Текст] – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.

УДК 792

## ОЛЕКСАНДРА ЛЕСНИКОВА – МАЙСТЕР ХУДОЖНЬОГО СЛОВА

*І.В.Лобанова**Харківський державний університет ім. І.П. Котляревського**Рецензенти: канд. мистецтвознавства ХДАК Я.В.Партола;  
канд. мистецтвознавства ХДУМ ім. І.П.Котляревського С.Г.Анфілова*

*Стаття присвячена видатному майстру художнього слова, заслуженій артистці України Олександрі Лесніковій. Впродовж багатьох років, коли актриса працювала у Харківській філармонії, вона була одним з лідерів у сфері художнього читання на всьому просторі Радянського Союзу. З її мистецтвом були знайомі шанувальники мистецтва живого слова і в столицях республік, і в невеличких містечках Середньої Азії, Сибіру, Далекого Сходу, Північного Кавказу. Аналіз діяльності таких майстрів як О. Леснікова має особливе значення для підтримки та розвитку традицій цього жанру.*

*Ключові слова: художнє слово, читець, філармонія, голос.*

*Статья посвящена выдающемуся мастеру художественного слова, заслуженной артистке Украины Александре Лесниковой. В течение многих лет, когда актриса работала в Харьковской филармонии, она была одним из лидеров в области художественного чтения на всём пространстве Советского Союза. С её искусством были знакомы любители живого слова и в столицах республик, и в небольших городах Средней Азии, Сибири, Дальнего Востока, Северного Кавказа. Анализ деятельности таких мастеров как А.Лесникова имеет особое значение для поддержки и развития традиций этого жанра.*

*Ключевые слова: художественное слово, чтец, филармония, голос.*

*The article is devoted prominent master of artistic word, deserved artiste of Ukraine to Aleksandra Lesnikova. During many years, when an actress is work in Kharkov philharmonic society, it was one of leaders in area of the artistic reading on all of space of Soviet Union. With its art living word lovers were acquainted and in the capitals of republics, and in the small cities of Middle Asia, Siberia, Far East, North Caucasus. The analysis of activity of such masters, as A.Lesnikova, has the special value for support and development of traditions of this genre.*

*Key words: artistic word, reader, philharmonic society, voice.*

Жанр художнього читання сягає своїм корінням у усну народну творчість. Поява його на професійній сцені пов'язана з ім'ям М. Щепкіна, коли славетний актор у 1843 році організував перший літературний вечір, на якому звучали твори російських та українських авторів, зокрема, Т. Шевченка. Данину цьому жанрові віддало чимало визначних діячів української сцени – М.Кропивницький, М.Заньковецька, І.Карпенко-Карий та ін. Після революції, у 1924 році, російський актор О. Закушняк концертом «Вечір оповідань» поклав початок новій формі літературно-естрадних виступів, того ж року виступив з великими самостійними роботами і В.Яхонтов. У ті ж часи аналогічну форму літературних вечорів демонструють українські артисти Ю.Шумський, Р.Івицький, П.Чуткий та ін. [12,12]. Нового рівня мистецтво художнього слова сягнуло з появою радіо, коли до скарбниці світової літератури долучилася багатомільйонна аудиторія, що значною мірою сприяло популяризації цього жанру. Успішно розвивалася і харківська школа художнього слова, одним з фундаторів якої був учень Л. Курбаса Р. Черкашин. Впродовж багатьох років безсумнівним лідером цього напрямку була заслужена артистка України О.Леснікова, яка тривалий час працювала у Харківській філармонії. За свідченням багатьох

очевидців, у 50-60-х роках щоб стримати натопк з тих, хто бажав потрапити на її концерти, доводилося викликати кінну міліцію. Пояснення причин цього феномену – питання окремої статті. Метою цієї роботи є систематизація відомостей про життєвий і творчий шлях артистки, розгляд основних віх її біографії у контексті подій, які відбувалися в країні, висвітлення різних граней цієї різнобічної творчої особистості. Більшу частину згадок про О. Леснікову знаходимо на сторінках періодичної преси, у статтях О.Аннічева, Т.Бровко, В.Камишикової, О.Окопівської, Н.Щербакової та ін. Лише дві статті про неї увійшли до збірок: нарис «Александра Леснікова» Л. Попової у підготовленому Б.Поюровським виданні «Мастера художественного слова» та нарис «Олександра Леснікова» В. Русанова – в авторській збірці «Майстри живого слова». Окрема група розглянутих статей – своєрідні монолози самої О.Леснікової. Враховуючи на те, що у відповідні часи журналісти досить сильно втручалися в авторську лексику, в першу чергу розглядалися тексти, які максимально відповідали стилістиці мови артистки. Якщо ранній та зрілий період діяльності О. Леснікової аналізуються досить детально, то відомостей про останні 15 років її діяльності зовсім небагато. Щоб висвітлити різні грані обдарування цього визначного майстра художнього слова, довелося

звертатися до людей, які спілкувалися та працювали з О. Лесніковою в різні періоди її творчості – народним артистом України О. Барсеяном, заслуженим працівником культури України М. Сароян (Гамельяною), головою фонду ім. Б. Чичибабіна Л. Карась-Чичибабіною, режисером обласного телебачення Ж.Чайкіною, директором і головним редактором «Радіо Слобожанщини» Л.Татаріною, співробітником кафедри сценічної мови ХДУМ ім. І.Котляревського Г.Мілютенко, органістом М.Григорівим та іншими. Аудіозаписи спогадів про О. Леснікову зберігаються в архіві автора. В згаданих статтях і аудіозаписах іноді трапляються розбіжності у поданні однакових фактів з біографії О. Леснікової. Тому при написанні даної роботи доводилося спиратися, в першу чергу, на факти, однаково висвітлені у різних джерелах.

Олександра Леснікова народилася 15 травня 1927 року в комуні «Червона поляна» в селі Зарубинка Топкінського району Новосибірської області. Невдовзі її батька, Петра Юхимовича Леснікова, мобілізують до армії і направляють на Далекий Схід, куди його супроводжують і дружина з донькою. А згодом, коли він вступає за направленням до воєнного училища, родина переїздить до Ленінграда. Оскільки п'ятирічній дівчинці досить часто доводилося лишатися на самоті (батько навчався, мати працювала), вона багато читала, а іноді й розважала себе, вголос повторюючи прочитане. Саме у Ленінграді батьки віддають Олександрі до школи творчого виховання дітей, де вона навчається у класах балету та художнього читання. Балетний клас дівчина залишила досить швидко. Хоча, можливо, заняття все ж таки вплинули на її формування – все творче життя О. Леснікова вражала своїх шанувальників надзвичайно виразною пластикою, відточеністю, вишуканістю й максимальною доцільністю жестів. Крім того, використовувала спеціальний комплекс вправ – «станок», яким займалася щодня [10,59]. Що ж до художнього читання – захопленість ця залишилася у неї назавжди. Але минуло три роки, і з улюбленою справою Олександрі довелося розлучитися, оскільки батька по закінченні училища перевели до військової частини, котра знаходилася у Ленінградській області – туди вирушила й родина.

Коли розпочалася Велика Вітчизняна війна, батько О. Леснікової, якій виповнилося тоді 14 років, пішов на фронт, а вона з матір'ю поїхала до Омська, в евакуацію. Там неодноразово виступала перед пораненими у шпиталях. Після нетривалого перебування у родичів у Казахстані, у містечку Сир-Дар'я, родина переїздить до тільки-но визволеного Харкова. Неподалік від міста, у Дергачах, формувалася частина, де служив батько О. Леснікової. І хоча зустрітися з ним тоді дружина та донька так і не змогли, вирішили залишитися на Слобожанщині.

Шлях до свого призвання у майбутнього майстра художнього слова був досить-таки непростим. По

закінченні екстерном школи при зооветінституті Олександра мала вступити до цього навчального закладу, інакше ризикувала залишитися без атестата. І лише завдяки допомозі одного зі співробітників отримала можливість забрати звітні документи [1]. Але подати їх на журналістський факультет Харківського університету, про який мріяла, вже не встигла, і, щоб не гаяти часу, вирішила вступити на бібліотечний факультет педагогічного інституту. Втім, навчання на ньому, як пізніше і на класичному відділенні філологічного факультету університету, О.Леснікову не задовольнили. Характерно, що інтуїтивно вона відчувала тягіння до роботи зі словом, але обрати, як ефективніше реалізувати цей потяг, одразу не змогла: «Я знала, що буду десь навколо літератури, навколо слова, але як – не знала» [4]. Хоча час у цих вчнз теж провела марно – поширювала кругозір, багато читала. Саме на бібліотечному факультеті відбулася дуже важлива для неї зустріч з професором психології Володимиром Асніним, котрий пізніше стане для неї другом і радником при підготовці багатьох читецьких програм [1]. А участь у міжвузівській літературній олімпіаді студентки філологічного факультету Олександри Леснікової, чий виступ на сцені вразив комісію і примусив поцікавитись, чи не має вона театрального досвіду, принесла нарешті таку необхідну підказку щодо вибору професії, котра й визначила її подальший шлях. На театральний факультет майбутня артистка потрапила напередодні зимової сесії. Після прослуховування у народного артиста України Івана Мар'яненка, фундатора й першого завідувача кафедри майстерності актора, її доля була визначена.

Керівником курсу, на якому навчалася О.Леснікова, став Олексій Борисович Глаголін, випускник акторського факультету театральної школи ім. Мейерхольда, досвідчений майстер, за допомогою якого вона готувала перші свої ролі – Аксюшу в «Лісі» О.Островського, Катарину в «Приборканні непокірливої» В. Шекспіра, Меланью в «Дітях сонця» М.Горького. Але найбільшого задоволення приносили їй уроки сценічної мови. Серед найулюбленіших педагогів Олександра Петрівна називала пізніше викладача техніки мови К. Суковську, викладача зі сценічної мови народного артиста УРСР І.Любича, завідувача кафедри майстерності актора, відомого фахівця з художнього читання, заслуженого артиста УРСР Р. Черкашина [12,78]. Від природи О.Леснікова мала голос своєрідного тембру і великого діапазону, який, можливо, був трохи менш виразним у верхніх регістрах, але надзвичайно розвиненим у середньому та нижньому. Роки копіткої роботи зробили його довершеним інструментом, здатним передати найтонші емоційні нюанси. Унікальність обдарування О.Леснікової була ще й у тому, що вона, як відзначав О.Барсеян, котрий у ті ж роки навчався на театральному факультеті, «від початку формувала себе саме як майстра художнього слова» [2]. У нарисі «Александра Леснікова» Л. Попова згадувала: «В кабінеті сценічної мови частіше за всіх можна було

зустріти карооку, темноволосу дівчину. Вона читала від імені Катюші Маслової, і обличчя її нагадувало героїню Толстого. Саме такою ми її уявляли... В тому ж кабінеті вона напружено вслухалася у записи з голосами Яхонтова, Качалова, Журавльова. Слухала їх і навчалася у них» [10,48].

Народний артист РСФСР Д. Журавльов, один з найвизначніших у Радянському Союзі майстрів художнього слова, на творчості якого було виховане не одне покоління слухачів (ще у 1970-80-х роках на уроках російської літератури викладачі використовували платівки із записами його голосу), в ті роки нерідко приїздив до Харкова, де на кафедрі загального фортепіано інституту мистецтв викладала його племінниця. Давав концерти у філармонії, іноді виступав перед викладачами та студентами театального факультету – бував у невеличкому будинку на Сумській, 34, від якого сьогодні залишилися лише спогади та нечисленні фотографії. Вплив його творчої манери на О.Леснікову був величезний. Лише одного разу, вже коли працювала у філармонії, зважилася показати йому одну зі своїх програм. Як найбільшу цінність для свого професійного становлення О.Леснікова згадувала пізніше поради майстра щодо поводження читця у сценічному просторі, формування навичок спілкування з публікою. [10,49].

За час перебування в інституті О.Леснікова створює цілу низку читецьких програм, серед яких були фрагменти роману Л. Толстого «Воскресіння» (три зустрічі Катюші Маслової з Нехлюдовим), його ж «Анна Кареніна», твори О.Пушкіна, М.Лермонтова, Д.Лондона. А у 1949 році завершує навчання досить ефектним фінальним акордом – перед поважною комісією, до складу якої входили корифеї української сцени І.Мар'яненко, В.Чистякова, Р.Черкашин, О.Глаголін, Д.Антонович та інші, захищає диплом великою читецькою програмою. Це відбувалося дуже рідко: О. Барсегян згадує, що до О.Леснікової, років за чотири, трапився лише один такий випадок, коли подібним же чином захищав диплом майбутній відомий читець і викладач сценічної мови А. Мамонтов [2]. Випускниця охоче відгукнулася на пропозицію комісії розподілити її до Харківської філармонії.

Ніхто й не чекав, що з цим розподілом виникне курйозна ситуація, про яку О.Леснікова згадувала неодноразово. У своїй статті О. Аннічев так переповідає цю історію: О.Леснікову прийняли до штату філармонії на посаду артистки розмовного жанру без дозволу директора філармонії Г. Самойленко, котра після приїзду з відрядження була поставлена перед цим фактом і висловила незадоволення. «Поява молодого читця викликала у директора, яка повернулася за місяць, обурення: «У нас не дитячий садок і не самодіяльність, – суворо сказала серйозна жінка, – у вас диплом драматичної актриси, ось і влаштовуйтеся на роботу до відповідного видовищного закладу». Зрештою вона

погодилася прийняти Леснікову на «разові» виходи, без зарахування до штату» [1]. Сама О.Леснікова згадувала цю історію так: «Я прийшла до філармонії. Мене там спитали: «Хто вас прислав?» Я говорю: «Комісія». «А хто у комісії?» «Не знаю, державна». «Тож, підіть і з'ясуйте, хто вас прислав і скажіть, що ми ж не самодіяльність і не дитячий театр». «Як – у мене диплом актриси!» «Так, драматичної актриси, а ви читати хочете!» Кілька місяців я проходила до філармонії, мене не приймали. Я прийшла зрештою і сказала: «Мені ж потрібно якимось...» Чи то вони довідалися вже, чи хтось наказав, але сказали: «Ну, добре, подивимось, що ви вмієте». Так мене прийняли. І я працювала до 1992 року» [4]. Сьогодні важко визначити, чи був хоча б чимось корисний для артистки той «виховний» період, коли вона виступала у збірних концертах та, траплялося, просто оголошувала виступи інших виконавців. Але вже наступного сезону, після того, як О.Леснікова самостійно підготувала і винесла на розгляд художньої ради нову програму, її було затверджено у штаті, а програми внесено до репертуарних планів філармонії.

Перша програма, з котрою О.Леснікова дебютувала у 1951 році як майстер художнього слова, мала назву «Ми – радянські люди» за оповіданням Б.Полевого про українську розвідницю, яка працювала у німецькій комендатурі в окупованому Харкові. Після того створила величезну кількість програм (точну цифру ще треба встановити – так, скажімо, у середині 70-х у статтях журналісти називають 14, згодом 30, навіть 50). Серед них – «Поет і час», «Поети – лауреати Ленінської премії», «Від серця до серця», «Маленький принц», «Мої сучасники», «Трава забуття» та багато інших. Пушкін, Лермонтов, Ахматова, Цветаєва, Маяковський, Межелайтис, Вознесенський, Лорка, Неруда, Гільєн, Катаєв, Платонов, Горький – перелік авторів, чії твори артистка використовувала у своїх програмах, можна продовжувати довго. Серед поетів найулюбленішими О. Леснікова неодноразово називала Пушкіна, Чичибабіна.

У 1960-70-ті роки вірші опального поета Б.Чичибабіна О.Леснікова читала неодноразово – і у приватній обстановці, і на неофіційних зустрічах шанувальників поетичного слова у магазині «Поетія». Як і дружба з родиною Б. Чичибабіна, це створило артистці певну репутацію – позитивну для слухачів, негативну для можновладців. Так, викладач кафедри сценічної мови ХДУМ ім. І.П. Котляревського Г.Мілютенко згадувала, як свого часу (в середині 70-х) їй порадили відмовитися від написання великої статті про О. Леснікову в журналі «Трапор» через те, що артистка начебто «пов'язана з дисидентами» [8]. Це абсолютно не відповідало дійсності.

Виступати О.Лесніковій доводилося багато – концерти проходили у будь-яких аудиторіях від студентських гуртожитків, бібліотек та науково-дослідних інститутів до санаторієв і заводів. Артистка говорила: «Слово з естради, відчуте артистом-читцем, емоційно забарвлене, схвильоване, – більш доступне і

більше захоплює. Коли я виходжу на сцену, я повна тим, про що сьогодні розповідатиму, що сьогодні відкрию людям, які сидять у залі. І щоразу ми розлучаємося зі слухачами взаємно збагачені, уносимо після зустрічі нові почуття і думки» [5]. Своєрідним був її метод підготовки програм. Нові концерти-вистави з'являлися нечасто – приблизно один-два рази на рік, але щоразу ставали у місті подією. Їм передувала копітка, скрупульозна праця. Артистка ретельно готувалася, вивчала, осмислювала і відфільтровувала величезну кількість матеріалу, перш ніж винести програму на суд слухача. Разом з тим, О.Леснікова вміла надзвичайно швидко реагувати на вимоги часу, уважно стежила за поетичними новинками. Так, невдовзі після публікації у «Літературній газеті» нової поеми Є. Євтушенка про БАМ артистка ввела її до поетичної композиції «Поет і час». Вона ж була першою виконавицею тільки-но опублікованої поеми А.Вознесенського «Мастера». Разом з тим, О. Леснікову відрізняло те, що вона ніколи не вдавалася до кон'юнктури. Читала тільки те і про те, у що вірила (не була винятком і, скажімо, програма «В.І.Ленін – О.М.Горький», підготовлена на документальній основі).

Для кожної програми артистка підбирала свій «ключ» – власне, у кожній виступала і як режисер, задаючи певний темпоритм, пластичний малюнок ролі. Ось, приміром, як описує В. Русанов її виступ на літературному вечорі за повістю О. Толстого «Гадюка»: «Артистка, насамперед, відмовилася від швидкого темпу оповіді, від надмірного темпераменту, взагалі від усього неприродного. Розповідь її стримана, сповнена внутрішніх емоцій, без зовнішніх, штучно драматизованих «натисків». Ми не відчуваємо скоромовки, посилення звуку, різкого жесту тощо. Оповідь хоча цілком підпорядкована великим пристрастям, широким «олійним мазкам» у відображенні героїв твору (стиль автора), але у виконавиці превалюють акварельні тони» [12,73].

У 1960 р. О. Леснікова стала лауреатом республіканського конкурсу читців-виконавців, згодом отримала звання заслуженої артистки. У пору розквіту її таланту популярність актриси була величезною. Міркуючи над цим, В. Русанов відзначає: «Вона свідомо і наполегливо запобігає найменшому штучному ефекту. Виникає питання: чим же все-таки Леснікова полонить слухачів? Технікою? Частково це так, техніка її бездоганна. Але актор, який користується тільки сухою, раціонально продуманою технікою, який не зіграє майстерність щирістю почуттів, ніколи не зробить художнього відкриття, не схвилює по-справжньому людського серця. О. Леснікова поєднує високу техніку з ширими емоціями. В цьому – головний секрет її майстерності, найхарактерніша риса її виконавської творчості. У неї є уміння оповідати безпосередньо, осмислено і природно» [12, 69-70].

Наприкінці 1970-х О. Леснікова розпочала

педагогічну діяльність у Харківському інституті мистецтв (нині Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського). Коли їй запропонували вести курс «Майстерність артиста-читця», вона погодилася охоче. Адже мала величезний читецький досвід, крім того, працювала у філармонії з молодшими колегами, раділа їхнім успіхам, намагалася допомогти, підказати [5]. Для роботи з таким визначним майстром слова керівництво кафедри сценічної мови відібрало найкращих студентів четвертого курсу акторського факультету [8]. Але не все склалося так, як мріялось Олександрі Петрівні. Для себе вона іменувала цей курс лекцій «Театром читця» – можливо, у цьому крилося певне протиріччя із завданнями навчального процесу. У такому театрі, безумовно, існують свої закони, і один з основних – абсолютна відданість справі, безперервне бажання самовдосконалення, величезна самостійна робота. Згадаємо, що сама О.Леснікова, котра вміла працювати надзвичайно інтенсивно і досить швидко виносити на суд глядача найсвіжіші літературні новинки, деякі роботи «виношувала» й шліфувала не один рік, була у бібліотеках, напрацьовувала величезний матеріал, перш ніж з нього викристалізувалася основа майбутнього концерту-вистави. Далеко не будь-який студент, навіть найталановитіший, готовий до таких зусиль, якщо він, звичайно, не вирішив, подібно до самої О. Леснікової, повністю присвятити себе мистецтву слова. У перших же її вихованців йшов останній навчальний семестр, готувалися дипломні вистави, і мріяли вони, скоріше за все, про акторську, а не читецьку кар'єру. Тож, відповідної віддачі на своїх заняттях артистка не побачила. Пізніше їй довелося працювати і з режисерським курсом. Загалом її педагогічна діяльність була недовгою. Причиною цього стало й те, що вона як артистка філармонії нерідко виїздила у тривалі гастрольні подорожі (від Північного Кавказу до Далекого Сходу, від Прибалтики до Магадана), що, звичайно, теж не сприяло рівномірності і поступовості у навчальному процесі. Так чи інакше, але певних успіхів у педагогічній діяльності О. Леснікова теж досягла – так, одна з її учениць, Г. Коробниченко, отримала диплом Всесоюзного студентського конкурсу читців [14].

Окрема сторінка творчої біографії О. Леснікової – робота на радіо і телебаченні, яку вона розпочала ще у 1950-ті роки. Ю. Милославський згадував: «Олександра Петрівна виступала з читанням віршів у філармонії, куди ми потрапляли нечасто. Але щоразу, коли її показували по телебаченню, що траплялося не менше одного-двох разів на місяць, – мамина приятелька-сусідка задалегідь бігла до нас з далекого коридору: «Йдіть скоріше, Ваша Леснікова зараз буде!» І ми з мамою кидали все... і захоплено вбігали у маленьку стерильну кімнатку, де на високій тумбі стояв КВН з лінзою. Чорно-біла, сяюча, з яскравим електронно-проміневим абрисом, який оточував всю її постать, Олександра Петрівна, трохи помовчавши, починала: «Я в этом городе сидел в тюрьме. Мой каземат четыре

на три...» [7]. В фонотеці Харківського обласного державного радіо зберігалось близько 30 записаних артисткою програм. Частина їх існує і сьогодні, деякі передані в обласний архів або втрачені. Певне уявлення можемо мати про ці програми завдяки записам, зробленим О. Лесніковою пізніше, в 2004 – 2008 роках на «Радіо Слобожанщини».

Після розпаду Радянського Союзу філармонії України взагалі і Харківська зокрема опинилися на межі виживання. Припинила існування система Держконцерту, яка до того функціонувала досить ефективно. Філармонії, позбавлені до того ж монополії на проведення видовищних заходів, що існувала для них впродовж тривалого часу, вирушили у «вільне плавання». Процеси ці захопили і Харківську філармонію, становище якої ускладнювалося відсутністю власного приміщення концертного залу (хоча з сезону 1986-1987 почав працювати Будинок органної та камерної музики). Значною мірою скорочувалися штати. Перед артистами ставилися питання не тільки підготовки власних програм, а й навіть розповсюдження квитків на них (відмовитися у повній мірі від подібної спадщини тих часів Харківська філармонія не змогла й до цього часу). Далеко не всі артисти могли продовжити роботу у філармонії на таких умовах. Власне, комплекс цих проблем і призвів до того, що перед деякими артистами, переважно пенсійного віку, було поставлене питання про звільнення. Серед них була і О. Леснікова. 30 січня 1992 року був виданий наказ, згідно з яким припинялася її діяльність як артистки Харківської філармонії.

Як вдалося встановити за репертуарними планами філармонії, пізніше артистка підготувала ще кілька програм. Символічну назву мала перша з них, підготовлена О. Лесніковою спільно з органістом М. Григоровим – «Реквієм». Прем'єра її відбулася 20 листопада 1994 року. В першому відділенні після зіграного органістом «заспіву», який визначав настрої цього дійства – Хоралу сі мінор С. Франка – О.Леснікова читала вірші з циклів А.Ахматової «Тайны ремесла», «Северные элегии», «Венок мёртвым», «Черепки», «Из «Ташкентской тетради» та окремі вірші 1940 – 1965 років. У другому, власне, був представлений сам ахматовський «Реквієм». Артисти намагалися уникнути монтажного принципу, коли у літературно-музичній композиції звучать лише фрагменти музичних творів. Хоча це ускладнювало завдання, Інтродукція та пассакалья ре мінор М.Регера, Хоральна прелюдія «Из глубокой нужды взываю я» Й.С.Баха, Хоральна прелюдія «Всея душой стремлюсь я к блаженному концу» Й.Брамса, «Спогад» Петерса та заключні Токката ре мінор М.Регера та Хоральна прелюдія «О, мир, я должен тебя покинуть» Й.Брамса звучали повністю, паралельно з текстом. Це вимагало високої точності – артистка мала розпочинати той чи інший фрагмент тексту в певний означений момент та вкладатися з текстовим фрагментом в конкретний музичний епізод.

Як відзначав М. Григоров, їм вдалося домогтися такого цілісного звучання [3]. Ця програма пройшла ще двічі, у січні та березні 1995 року. Специфічна за настроєм, вона вимагала і від виконавців, і від слухачів великої емоційної віддачі, тому до «касових» явно не належала. Фактично вона стала останньою «репертуарною» програмою О.Леснікової, три наступні з'явилися разово.

Після останнього показу «Реквієму» ім'я О.Леснікової зникає з філармонійних афіш більш як на два роки. Лише у грудні 1997 р. пройшов літературний концерт «Самое моё», де звучали твори найулюбленіших авторів артистки – прозові (О.Толстой, М. Пришвін, К. Паустовський, А. Чехов та ін.) та поетичні (О. Пушкін, М. Цветаєва, А.Ахматова, Б. Чичибабін та ін.). Ймовірно, ця програма, підготовлена в ювілейний для артистки рік, була приурочена до її 70-річчя. В наступному сезоні, у жовтні 1998 р., О.Леснікова представила вечір поезії «Неугасимое созвездие», де звучали вірші А.Ахматової, М. Цветаєвої, О.Мандельштама та Б.Пастернака. Творчий вечір «И жизнь, и слёзы, и любовь» у липні 2005 р. став останньою великою програмою артистки на сцені філармонії. Востаннє вона піднялася на цю сцену у квітні 2008 р., під час святкового концерту, влаштованого «Радіо Слобожанщини». Хоча в останні роки О.Леснікова виступала на широкій аудиторії не так часто – здебільшого на поетичних вечорах, організованих Фондом ім. Б.Чичибабіна – харків'яни пам'ятали про неї. Так, у 2006 р. вона була удостоєна нагороди «Харків'янин року». Того ж року під час проведення конкурсу «Народне визнання» О.Леснікова була удостоєна спеціальної премії «За відданість мистецтву». Коли вона проходила до сцени, зал вітав її стоячи. Власне, до останніх днів життя вона дійсно була абсолютно віддана мистецтву. Відрадою для артистки стала робота на «Радіо Слобожанщини», куди її запросила у січні 2004 р. директор і головний редактор цієї радіостанції Л. Татарінова. Голос О.Леснікової харків'яни чули щотижня. За чотири роки співпраці артисткою було підготовлено близько 200 програм. Останнім її записом став «Реквієм» О.Бінкевича, котрий вийшов в ефір через кілька днів після смерті О. Леснікової.

Діяльність О. Леснікової, котра понад 50 років віддала популяризації мистецтва живого слова, мала великий вплив на формування культурного простору Харкова. Їй аплодували Москва і Львів, Київ і Комсомольськ-на Амурі, міста і села Середньої Азії, Далекого Сходу та Північного Кавказу. Про силу впливу артистки на аудиторію, її неабияку популярність згадує, зокрема, О.Оконовська: «Чарівний голос голос Леснікової входив у тебе цілком, опікаючи душу, здавалося, в усі пори – одразу і назавжди. Тому в неї була майже постійна аудиторія, яка розросталася від концерту до концерту. Її ім'я стало своєрідним паролем, яке об'єднувало людей «однієї крові». Ми відстежували її афіші й купували одразу 20-30 квитків для ближніх і далеких друзів та добрих знайомих.

Тепер розуміємо: незримо Олександра Петрівна виховувала наші смаки й нас самих» [9].

Ю. Милославський називав О.Леснікову «унікальним носієм того, що зветься «європейським стандартом», властивим старій ... російській культурі. Так співав Шаляпін. Так читали Єсенін і Ахматова. Потім відбулися відомі події, і стандарт був втрачений» [7]. Але і сьогодні щотижня звучить на «Радіо Слобожанщини» голос О. Леснікової. Л.Татарінова відзначає: «Я вважаю, що цей проєкт має існувати як зразок великої відповідальності у ставленні артиста до своєї справи» [13].

На початку нового тисячоліття мистецтво живого слова переживає не найкращі свої часи. Один з найвизначніших майстрів-читців С. Юрський, котрий у січні 2009 р. привозив до Харківської філармонії свою програму «Домашние радости», відзначав, що взагалі «сьогоднішній драматичний театр... змінився. Він переповнений музикою, зовнішніми ефектами... І у ньому подавлене слово» [6]. Що ж стосується театру читця, в якому увага до слова завжди було стрижневим принципом, він опинився на межі зникнення. Цей факт не викликає подиву – у 1990-ті роки через певні соціальні умови практично була втрачена аудиторія, яка цікавилася мистецтвом читця. Осмислення причин подібного явища – скоріше завдання соціологів. Втім, є факти, котрі свідчать, що період повного занепаду жанру все ж таки лишився позаду, і традиції жанру художнього читання поступово відроджуються. Останнім часом артистами філармонії, підготовлена серія нових читецьких програм. Це і літературно-музична композиція за твором П.Лагерквіста «Маріамна» О. Проценко, її ж трилогія музичних казок на музику П.Чайковського – «Лускунчик», «Лебедине озеро», «Спляча красуня»; це і роботи лауреата всеукраїнських конкурсів Н. Аліонові – вистава «Колір печалі і голос води» за творами О.Теліги та Л. Костенко, поетична містерія «Сила живої любові» за драматичними поемами Л. Українки «Ізоolda Білорука» та «Одержима». Власне, ще рано констатувати, що жанр відродився у повній мірі. Але процес цей принаймні розпочався. Тому

аналіз спадщини таких видатних майстрів, як О.Леснікова, має особливе значення для підтримки та розвитку цих традицій.

#### Література

1. *Анничев, А.* И люблю твой талант, человеческий и вещей... [Текст] / А.Анничев // *Время*. – 2008. – 14 августа.
2. *Барсеян, О.* // Спогади про О. Леснікову [Звукозапис] / О.Барсеян.-2009 / електр. опт. диск.
3. *Григоров М.* // Спогади про О. Леснікову [Звукозапис] / М.Григоров.-2009 / електр. опт. диск.
4. *Леснікова, О.* Спогади О. Леснікову [Звукозапис] / О.Леснікова.-2009 / електр. опт. диск.
5. *Леснікова, А.* Я расскажу вам... Монологи [Текст] // *Красное знамя*. – 1982. – 22 июля
6. *Лобанова, І.* Ну, не поёт душа... [Текст] / І.Лобанова // *Харьковские Известия*. – 2009. – 22 января
7. *Милославский, Ю.* Памяти А.П. Лесниковой [Текст] / Ю.Милославский // *Нова демократія*. – 2008. – 22 серпня. – С. 13
8. *Мілютченко, Г.* // Спогади про О. Леснікову [Звукозапис] / Г.Мілютченко.-2009 / електр. опт. диск.
9. *Оконовская, О.* Памяти Александры Лесниковой [Текст] / О.Оконовская // *Харьковские Известия*. – 2008. – 19 августа
10. *Попова, Л.* Александра Лесникова [Текст] / Л.Попова // *Мастера художественного слова*. – М., 1983. – С. 45 – 60
11. *Риссенберг, Д.* Возвращение Александры Лесниковой [Текст] / Д.Риссенберг// 50+. – 2005. – 1 июля. – С.7
12. *Русанов, В.* Олександра Лесникова [Текст] / В.Русанова // *Майстри живого слова*. – К., 1974. – С.68 – 79
13. *Татарінова, Л.* Спогади про О. Леснікову [Звукозапис] / Л.Татарінова.-2009 / електр. опт. диск.
14. *Щербакова, Н.* Если звёзды зажигают... [Текст] / Н.Щербакова // *Красное знамя*. – 1979. – 7 июля.

## АНГЛОМОВНІ ТЕЗИ СТАТЕЙ

### CHOREOGRAPHIC SCHOOLS OF EUROPE AS CREATIVE LABORATORIES OF SYNTHESIS OF ARTS

*Ph. D. E.G.Kravchuk*  
*International Slavonic university. Kharkov*

Evoljutsija of a choreographic art corresponds to laws spiritual transformation of a society. Therefore development of a modern choreography occurs in the conditions of expansion of sphere of art interests in a context of integration of world cultural values of various styles and напрямлений, взаємодія various art forms in complete synthetic forms.

Today activity of leading choreographic schools of the world in the XX-th century is insufficiently investigated. The complex judgement of a choreographic heritage, fruitful activity of choreographic schools of America that of the Western Europe the XX-th centuries only begins. The complete model of synthesis of expressive means of those art forms which participate in creation of a choreographic image is the criterion defining uniqueness, feature of functioning of choreographic school. The

analysis of creative activity (certain type of choreographic creativity) leading representatives of the European choreographic school of the XX-th century reveals their uniqueness, an originality, specificity.

Representation about complete model of synthesis of expressive means of the art forms creating a choreographic image (first of all – music) is formed; means, methods of choreographic education as such are investigated that are directed on formation and successful functioning of conceptual model of synthesis of arts. The factors having influence on formation of concept "school" as a certain phenomenon are defined. Activity of known choreographic schools in the countries of Europe with the greatest quantity of choreographic innovations (France, Germany) is considered

### MUSICAL THESAURUS AS A FACTOR OF FORMATION OF CREATIVE PERSONALITY

*Honored worker of Arts of Ukraine, Ph. D., Professor M.P.Kalashnik*

Scientific novelty of the got results. First in domestic science a musical thesaurus becomes the object of the special consideration and research. Cognitivechnological and practical value of thesaurus as an universal informative system, wrap-round the semantic co-ordinates

of some sphere of knowledges, confirmed rasshi-rhenium of area of his functioning and adaptation in the conditions of scientific disciplines, busy a study problems and phenomena of artistic culture and education.

### PROBLEMS OF MODERN CHOREOGRAPHIC ART

*I.V. Mykhaylova*  
*International Slavonic University. Kharkov*

The uniqueness of the dance as a kind of art lies in the fact that the human comes out as a psychophysical integrity – in the unity of his body, soul and spirit. Thus, the form is created with not only physical movement but also with movement of thought, feeling, state. Like all other kind of art the dance has a right to own aesthetics – own at every separate case at that – and it, this aesthetics, not obligatory should be expressed in those outwardly attractive forms, on which our eye was bred due to classic ballet and other types of generally accepted stage dance. The dance has right to be unattractive, shocking, strange,

paradoxically including all immense range of human body and spirit movement abilities in space and time.

Human is a mysterious, unbounded, inexhaustible creature. Great stratum of his psychic life, independent neither on verbal expression nor expression by means of plastic arts, requires, nevertheless, embodiment in physical space. Namely in ability to express the inexpressible, to say those, which has no adequate expression in words, in visual image as well, lies the value of the dance.

Art nouveau dance or "free" plastic dance has appeared at the turn of XIX-XX centuries. The first plastic dancers

were Loy Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1928), and Ruth Sen-Deny (1878-1968). “Three American women with their individual achievements out of the ballet, out of the school gave new ideas, new possibilities to the dance art. Duncan reminded about the beauty of natural movements, the beauty of naked body. Fuller enriched the dance with play of light and shade, combination of body movements and flying material. Ruth Sen-Deny created an eastern cult of plastic and eastern dance”, - has written the great reformer of ballet Mikhail Phokyn, whose choreography haven't avoided the influence of natural plastic of Duncan and eastern colour of Sen-Deny.

“Free” dances have expressed in the most comprehensive way the philosophic and aesthetic images of art nouveau epoch and focused in itself the inventions in the field of music, painting, architecture and theatre. Art nouveau style, which involved all the art of the end of XIX century and the beginning of XX century, distinctly exhibited the cult of nature in single movement of Life. The idea of Life course was expressed by wavy line, which is favorite to art nouveau. Dancing human with his body has represented this line, connecting in secret way the Life itself and the art, the secret of universe and the human harmony has come in free dance.

It was fine said by Englishmen H. Ellis: “We are absolutely right when we consider not only the life, but the whole Universe as a dance!” That is every progress is balanced with laws of number, rhythm and sequence. While combining, elements find the form, characteristic of them. All that aesthetically differs is rejected also technically. The beauty of sudden fusion of separated in some moment elements into whole are considered as a dance of the Universe.

To 1930 “free dance” was proclaimed to be alien to national traditions and liable to be eliminated.

And if the values of Petip's ballets was in great, absolute embodiment of academic canons, but in ballets of 30-50ies years even these achievements of dance technique were lost to please an ideological subjects and in 70ies years to please ballet pseudo philosophy. But new subjects were not giving principally new aesthetics of the dance. Having creating special cultural style, the epoch has made null every lexical development.

Modern ballet crisis is caused with lack of understanding that the dance nature to a considerable degree is reasoned with sub consciousness, by means of human dance the Universe shows itself. Modern ballet for own development and renewal craves for refreshing “blood” – rebirth of art nouveau dance.

Time has changed, human has changed. And the dance expresses those what is not realized.

We percept the dance with the help of eyesight and it can be related with visual kinds of art. Indeed, dance

perception goes with the whole body, with the whole essence of a spectator - the spectator consciously lives all that moving gamut, which is performed in front of him by the dancer and in this sense choreographer' and dancer's mastership lies in their ability to achieve the direct hit of movement into those idea, state, feeling, which they aim to convey. From this point of view should be evaluated contemporary dance.

Body is much more truthful than words, especially when we try to bring together body with mind and soul; we learn to reach mutual understanding with ourselves and with all around, without help of instruments or words.

Creative epicenter of arts has relocated to the sphere of plastic and dance. In 60-70ies years such center was drama theatre, 70-80ies – rock music. In the focus of art nouveau dance – the dance of individualities – our time, our present day is reflected.

Domestic choreographic art needs new blood. It needs people, who will create new dance forms, needs troupes with different choreographic language and different aesthetics. It needs dancers with self-reliant and independent way in dance community. It should be created such community itself, devoiced of snobbery, blind admiration for the past. But who is going to think about the future? A helping hand neither of government nor of sponsors for creative initiative is atrophied. It is difficult to stand never-ending enthusiasm.

For every choreographer the main thing in his work is to find own style. The style is individual concept of space and time, basing on the specific, chosen or invented by the choreographer technique. The choreographer seeks and approves his style in practical work with troupe dancers, constantly making experiments with the plastics of his own body and bodies of his dancers. That is why it is very important for the choreographer itself to be a good performer and a good pedagogue – than there is a chance to become a good ballet-master.

When the choreographer works with dancers by means of his technical class, he grows up, forms performers, who feel exactly his style, his hand. Choreography must be an adequate to technical class, and it, in its turn, prepares the future forms of stage compositions, imparting dancers to them. Because often the lack of own dance language forces the choreographer to saturate his opuses with direction, drapery, light.

Here appears the problem of ballet-masters new generation breeding in institutes of higher education, those ballet-masters who can work all the time in imagination and in reality in order to be in creative form.

The stop should not emerge. It is necessary to feel that world is always moves and choreography is also goes on. And it is perfectly if those which is created today will become a stage, which will support other choreographers and help them to walk a little bit upper than previous.

## AESTHETIC POTENTIAL IN MUSICAL EDUCATION OF THE FUTURE TEACHER OF MUSIC

*Ph. D. E.D.Buzova*

*Kiev faculty of choreography the «International Slavonic university. Kharkov»*

Innovative theories of aesthetic education are closely connected with change of aesthetic ideals, easing of a moral component of young generation. Actual there are formation problems in the professional musical environment of a complete attitude toward art in a life, aesthetic culture as basic property of the person. Use in musically-student teaching aesthetic potential of synthetic genres – a leading direction in modern aesthetic education.

During an epoch modern transformations the musical gets signs of a representative genre, therefore consideration of historical evolution of a genre, type of art synthesis, mechanisms of integration into process of is musical-aesthetic education of the future teachers of music is actual. The big aesthetic potential of synthetic art

forms (an opera, ballet, an operetta) is studied enough in musical pedagogic. Complexity of the analysis of a musical consists in enough flexible and free system of a choice of art expressive means and subjects of separate products.

The aksiological approach to musical studying opens additional possibility of disclosing of aesthetic potential of this difficult is musical-scenic genre: - possibility of an estimation of beauty as harmonious connection of separate elements whole; - possibility of modelling of a complex of various aesthetic qualities by means of a method of allocation of dominating art forms in synthetic whole; - expansion of an associative palette in art and a life.

The further studying is demanded by aspect interaction of the mechanism of disclosing of aesthetic potential of musical genres and development of human mentality.

## THE INTEGRATION OF ARTS IN THE AESTHETIC EDUCATION OF PERSONALITY

*I. Pisareva*

*Kiev faculty of choreography the «International Slavonic university. Kharkov»*

Term «integration» is determined in a pedagogical context as a process of proceeding in integrity of deep and proof connections of family spheres of life in maintenance of educational object. Determination it is necessary for achievement of effective end-point with the least charges of time and forces of students and teachers. Development of idea of complex influence of art is examined from 20-30th of XX century and forming of leading positions of integrativnogo application of arts.

There is an idea of intercommunication of arts, which is based on integrity of perception of outward things and works of art and must become one of lead in aesthetically beautiful education of personality. Introduction of idea of integration of arts is based on application of mechanisms

of the synthesized pedagogical influence. The table of contents of pedagogical influence of the adopted mechanisms is determined their possibility to integrate specific descriptions of arts in aesthetically zagal'noestetichni knowledges of personality.

The systematic use and varying integration mechanisms on the basis of co-operation of arts is instrumental in forming of professional indexes of teacher. Co-operation of arts generates artistic innovations which are able integrally to combine all types of artistic activity on the basis of integrativnogo motion of image, when music, word, gesture, the plastic arts, statics and dynamics of image, is synthesized.

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

*E.Olhovskaya*

*Kiev faculty of choreography the «International Slavonic university. Kharkov»*

Music is an art of sound expression, reproduction of the world around us by means of sounds. 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.

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.

Waltz is the symbol of a romantic love. 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. Ecossaise, quadrille and contradance are historical genre art dances, which are usually used to depict Russian village. Composers of our country often use the melodies of Ukrainian dance and round dance songs.

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.

The functions of music for a drama performance are variable.

A choreographer should implant the comprehension of the deep internal ties between music and dance in drama

actors. 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.

## A DIALOG OF CULTURES IS IN ARTISTIC SPACE OF THEATER OF DANCE

*A. Golubenkov*

*Kiev faculty of choreography the «International Slavonic university. Kharkov»*

Immersion in the dialog of cultures potentially possibly in the process of understanding of text, created the language of the plastic arts.

Choreographic work, possessing all constituting signs of text, can be examined as given for embodiment of dialog of cultures and his understanding at the level of personalities.

In a stage choreographic action, having a literary original source in the basis, the situation of dialog (both explicit and implicit), select the author of literary work as a form of translation of senses to the reader, is recreated on the stage through facilities of choreography and forms «field of senses», translated a spectator. Such serve of artistic material is optimum in a modern sociokul'turnoy situation.

What close connection of the choreographic raising was not with its literary original source, the modern art of a stage choreography, organically perceiving propensity of culture of postmoderna to the metamorphoses, gravitates to free interpretation of the senses set text, not only sharpening the verges of senses here but also

generating new are derivatives – at times paradoxical senses, intriguing, surprising and in final analysis carrying away a spectator on a way to continuation of dialog which always not completed.

Choreographic theatrical «Pigmalion», put in the Sevastopol theater of dance under guidance B. A. Elizarova, can serve as the evident example of creative development of intension to the dialog, set a literary original source, with the use of vocabulary of modern choreography.

Stage dialog in «Pigmalione» for a spectator is an area of openings, revelations, recognitions of different values of dancing cultures, therefore criterion of adequacy of spectator perception of theatrical here not exactness of cognition, but depth of penetration. If for a spectator «other» became «by it», distant – near, stranger – clear, the ideological project of producer means realized – a dialog took place: his sense, bear in space of the stage, was carried in space of personality is its consciousness, enriching the internal world of spectator the same.

## TO QUESTION ABOUT DEVELOPMENT JAZZ DANCE

*Ya. Bovsunovskiy*

*Kiev faculty of choreography the «International Slavonic university. Kharkov»*

Looking at jazz dances always interestingly to know his sources. And only for one and a half ages became one of biggest-selling types of choreography. Jazz, as the artistic phenomenon is a result of centenary evolution of game on the shock instruments of negro tribes of Africa. During three hundred years, from XVI to XIX age, black slaves were driven from Africa in the countries of Latin America and USA.

The united States of America brought in AfroAmerican jazz dance in a world choreography. He was brought negroes - slaves from Africa, but historically folded and evolved exactly in the USA. European and negro directions of culture - in the New Light had influence on each other and assimilated eventually.

The very new sort of metrоритма began to prevail in national songs and dances of Americans; an accent moved from the strong stake of time, as it is characteristic for European music – ONCE-two, on a weak stake –once-

TWO. It was the specific feature of African music and done now by the distinguishing feature of American. Metrical evenness began to be violated – the syncopated rhythm gave birth.

From 1910 substantial changes were set in dances. All salon dances began to be carried out in a pair and improvised without what that was not by governed standards. This change similarly touched complete displacement in dances of accent from motions to the rhythm – thus, dance of steps grew into dance of rhythm.

Further to become the most notable line of modern dances that in a difference from former habit partners dance at some distance one from another, not touching one other even by fingers, often even not looking on each other and not speaking. These new dances and new form of mutual relations between partners were carried to Europe, and new rhythms and motions were done most fashionable from Stockholm to Port-Saida, motions of swing music and rock-

and-roll captivated everything and all. So America grew into a country, exporting dance.

All was begun with that certain Charles Lindberg accomplished alone in 1927 flying over Atlantic ocean from New York to Paris on an airplane. George Snoudena, a famous dancer from Harlem was asked in a few days: "That for dance do you carry out?" What an answer followed on: "I dance Lindi -Hop"...

In this period swing jazz is generated by the certain type of dancing the plastic arts undoubted aesthetic and rhythmic unity of motion and musical execution shows up in which. In motions of dancers not only feet but also

hands, thighs, practically all parts of body participate organically.

In our days there are more than 350 clubs of engaged in popularization of these dances in the world. And let consent in terms and approaches often between them it is not, but they are united by love to these surprisingly interesting dances.

On Ukraine rok-nroll began to spinup after disintegration of the USSR. Now there is FARRU ( Federation of Acrobatic Rock-and-roll of Ukraine). In a federation 12 official clubs are included from the different regions of Ukraine

#### THE PROBLEMS OF TEACHING OF THE BALLROOM DANCE BASIK BOR CHILDREN GROUPS YOUNGER SCHOOL AGE

*Ph. D. O. Kalynchuk*

*Kiev faculty of choreography the «International Slavonic university. Kharkov»*

Cultural processes of the society are always closely connected with political and economic processes. Such wonderful variety of choreography as ballroom dance, the development of which was not only encouraged during the soviet period, but was also criticized cruelly, wasn't the exception in this respect. Falling of "The Iron Curtain" opened new perspectives for the admirers of ball choreography, gave possibility to get information from before inaccessible foreign countries that caused real "dancing boom" in the end of XX century. This boom hasn't finished nowadays. Dancing circles, ensembles, clubs of sport dance (CSD) started their work in hundreds of schools, out-of-school establishments, where as grown-ups so schoolchildren and children of preschool age danced.

It is known long since that study dancing plays important role in upbringing of a child. Motor skills are developed, adroitness is also developed; independent creative comprehension and imagination are formed.

Child, who can dance, feels himself more comfortable in the collective, such child communicates with other children including children of opposite sex freely.

Circles and ensembles of ballroom dancing under schools, housing and communal services, out-of-school establishments have their priorities: they cover a lot a children; teach them to work in collective, in groups; provide with elementary musical-rhythmic preparation, knowledge how to perform main rhythmical movement, figures and compositions of two-three dances; help to conquer fear of the so called "fear of scene". Dance shows of different celebrations, school contests are planned from the first month of work.

Choreographers of the first year study groups of Club of Sport Dance have possibility to pay more attention to the special trainings, to form feeling of rhythm by using appropriate basic trainings, to concentrate more attention on the learning of basic figures of three dances program (SW, Cha, J), to teach children how to work and interact in pairs.

---

---

**Відповідальний редактор: Г.А. Носирєва**  
**Комп'ютерна верстка: Ю.О. Правдзівий**

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

**Підписано до друку 24.01.2009 Формат 60x80 1/8 Друк ризографія**

**Обл.-вид. арк. 7,1. Умов. друк. арк. 7,5**  
**Віддруковано ТОВ ПКФ «Яна». м.Харків – 61166, пр. Леніна, 38**

**Наклад 700 прим.**