

УДК 793.3: 792.09 (477)
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153102>

Лягущенко Андрій Геннадійович
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого,
директор коледжу хореографічного мистецтва
«Київська муніципальна академія танцю імені
Серґа Лифаря»
ORCID 0000-0002-7694-3078

ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ УКРАЇНИ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Мета роботи – дослідити вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України в історичній генезі становлення вітчизняного театру. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні історико-хронологічного підходу, що дозволило виокремити періодизацію в розвитку театру в Україні; системно-структурного, за допомогою якого досліджено роль хореографічного мистецтва у системі розвитку театрального мистецтва; компаративного – за допомогою якого проаналізовано основні етапи розвитку театральної справи в Україні в межах кожного означеного періоду. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні ролі хореографічного мистецтва як рушійного чинника розвитку театрів і театральної справи загалом, що знаходило свій прояв в оновленні постановок, репертуару та загалом принципів і підходів у роботі театральних режисерів. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження можна підсумувати, що протягом всього часу зародження та існування театрального мистецтва хореографічний чинник відігравав роль своєрідного каталізатора розвитку театральної справи. Доведено, що завдяки спадкоємності традицій театральної справи та хореографічного мистецтва не лише зберігаються національні риси культури, але й визначаються вектори розвитку в означених напрямках сучасної доби.

Ключові слова: театр; театральна справа; хореографічне мистецтво; історичні традиції.

Лягущенко Андрей Геннадьевич, заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, директор колледжа хореографического искусства «Киевская муниципальная академия танца имени Серга Лифаря»

Влияние хореографического искусства на развитие театрального дела Украины: исторический аспект

Цель работы - исследовать влияние хореографического искусства на развитие театрального дела Украины в историческом генезисе становления отечественного театра. **Методология** исследования основана на применении историко-хронологического подхода, что позволило выделить периодизацию в развитии театра в Украине; системно-структурного, с помощью которого исследована роль хореографического искусства в системе развития театрального искусства; компаративного - с помощью которого проанализированы основные этапы развития театрального дела в Украине в рамках каждого указанного периода. **Научная новизна** работы заключается в изучении роли хореографического искусства как движущего фактора развития театров и театрального дела в целом, что находило свое проявление в обновлении постановок, репертуара и вообще принципов и подходов в работе театральных режиссеров. **Выводы.** В результате проведенного исследования можно подытожить, что в течение всего времени зарождения и существования театрального искусства хореографический фактор играл роль своеобразного каталізатора развития театрального дела. Доказано, что благодаря преемственности традиций театрального дела и хореографического искусства не только сохраняются национальные черты культуры, но и определяются векторы развития в указанных направлениях современности.

Ключевые слова: театр; театральное дело; хореографическое искусство; исторические традиции.

Lyagushchenko Andriy, Honored Artist of Ukraine Candidate of Arts, Professor of the Kyiv National University of Film and Television Theater named after I.K.Karpenko-Karyi, Director of the College of Choreographic Arts "Kyiv Municipal Academy of Dance Serg Lifar"

Influence of choreographic art on the development of the theatrical business of Ukraine: the historical aspect

The purpose of the work is to investigate the influence of choreographic art on the development of the theatrical business of Ukraine in the historical genesis of the establishment of the domestic theater. **The methodology** of the research is based on the application of the historical and chronological approach, which allowed to distinguish periodization in the development of the theater in Ukraine; system-structural, with the help of which the role of choreographic art in the system of development of theatrical art; comparative - with the help of which analyzed the main stages of the development of theatrical business in Ukraine within each specified period. **The scientific novelty** of the work is to study the role of choreographic art as a driving factor in the development of theaters and theatrical affairs in general, which was manifested in updating productions, repertoire and general principles and approaches in the work of theatrical directors. **Conclusions.** As a result of the conducted research it can be summarized that throughout the time of the birth and existence of theatrical art, the choreographic factor played the role of a kind of catalyst for the development of theatrical affair. It is proved that due to the continuity of the traditions of theatrical business and choreographic art not only the na-

tional traits of culture are preserved, but also the development vectors in the marked directions of the modern age are determined.

Key words: theater; choreographic art; historical traditions.

Актуальність теми дослідження. В 2017 році розпочалася смуга ювілейних, а головне – дуже важливих дат у суспільно-політичному та культурно-мистецькому житті нашого народу. Це стимулює інтерес до історичного минулого та намагання переосмислити його в сучасному контексті. Тому досить актуальною здається спроба поглянути під дещо іншим кутом зору і на відомі події та факти історії вітчизняної театральної справи. Адже людям театру прекрасно відомо, що новий ракурс пози чи руху часто дає ефект свіжості та новизни звичним комбінаціям і знайомим постановкам.

Особливо яскраво це відчувається в такому виді виконавського мистецтва, як хореографія. Тому саме через неї спробуємо поглянути на основні етапи розвитку театральної справи України. Оскільки, як зазначає Патріс Павіс у своєму знаменитому «Словнику театру», «будь-яка акторська гра, будь-який сценічний рух мають хореографічний вимір» [1, 473]. Для нас також дуже важливим є те, що подібний підхід був притаманний і фундаторам вітчизняної науки про театр. Зокрема, видатний український театрознавець О. Кисіль вважав, що «чистою формою театрального мистецтва є рух у широкому розумінні цього слова» [2, 8].

Аналіз досліджень і публікацій. Ми будемо спиратися на загальноприйнятну періодизацію історії українського театру, що закладена працями І. Франка, Д. Антоновича, П. Руліна та цитованого вище О. Кисіля. У «стару» (О. Кисіль) чи «шкільну» (Д. Антонович) добу, визначальною подією якої стали українські вистави трупи Якуба Гаватовича 1619 року, розпочався перший історичний етап – виникнення українського театру як виду мистецтва. В «середній» або «світський» період створена в 1819 році Іваном Котляревським «Наталка Полтавка» дає поштовх формуванню професійної української сцени. І, нарешті, від «революції в театрі», що її ознаменував «Цар Едіп», представлений Лесем Курбасом в сезоні 1918-1919 років, триває епоха розвитку та вдосконалення нашого театру.

«Найкорисніша річ для держави – це танці <...> Без танців людина не знала б, що їй робити <...> Всі злигодні людства, всі фатальні зміни, якими сповнена історія, всі помилки дипломатів, усі невдачі великих полководців, – усе це сталось саме через те, що людство не вмів танцювати» [3, 15-16]. Цей пафосний текст з безсмертного твору Мольєра «Міщанин-шляхтич», яким вчитель танців наставляє недолугого пана Журдена, є ключем до розуміння того, яку роль зіграв танець та й хореографія загалом у становленні не тільки французького, а й вітчизняного театру.

Виклад основного матеріалу. Перші прилюдні українські вистави були зіграні в Галичині чотирьох років тому, практично в той час, коли глядачів запрошували на свої вистави комедіанти паризького театру «Бургундський отель», а в родині шпалерних справ майстра та королівського камердинера Жана-Батиста Поклена та його дружини Марії Поклен-Крессе народився майбутній геній – цитований вище Ж.Мольєр. У 1619 році актори польської трупи Якуба Гаватовича на ярмарку в містечку Кам'янка-Струмилова неподалік Львова показали театральне дійство українською мовою. Це були дві інтермедії, дуже подібні за стилістикою до фарсів, які залюбки дивився Мольєр, а потім почав писати і сам. Хочемо підкреслити, що ці, а особливо наступні твори французького драматурга, жанрову ознаку яких він визначив як «комедія-балет», об'єднувала з українськими одноактівками безіменних авторів саме танцювально-музична природа. Як вказує театрознавець П. Рулін, «в інтермедії б'є таке невисипуще джерело життєрадісності, що танки й співи провадять там за цілком природний вияв її» [4, LVII]. Цим розпочався перший історичний етап – виникнення нашого театру як виду мистецтва.

На відміну від Франції, в Україні в цей період на перше місце вийшов не світсько-розважальний, а релігійно-дидактичний шкільний театр. Хоча тогочасні львівські театралізовані дійства в унікальному просторі площі Ринок, не дивлячись на свою католицьку містеріальну основу, мали вагомий світський та побутовий компонент. За свідченнями очевидців та розвідками сучасних дослідників, вони були вельми масовими та проводились досить часто. Рушіною силою цих постановок були учні львівського єзуїтського колеґіуму, в якому, до речі, «починають вивчати балет та застосовувати в п'єсах інтермедію-танок, замінюючи ними хорові частини» [5, 6].

Саме від єзуїтів перебравли традиції шкільних вистав православні братства. Вони виставляли в їхніх навчальних закладах – школах, колеґіумах, академіях, що існували у Львові, Києві, Харкові та інших містах. Шкільний театр пройшов великий шлях від першої відомої нам декламації «Просфонима», виголошеній у Львівській братській школі 1591 року, до класицистичної трагедокомедії «Володимир» Феофана Прокоповича, зіграної у Києво-Могилянській академії в 1705 році.

Але часи змінювалися – жорсткі канони та застарілі естетичні засади шкільної драми почали стримувати розвиток театрального мистецтва. Занепад шкільного театру супроводжувався все більшим проникненням до нього світських елементів у вигляді вже знайомих нам інтермедій. Їх музично-танцювальна форма, розробка побутової та соціальної тематики, використання національного матеріалу мали великий вплив на процес творення справжнього, професійного українського театру.

У другій половині XVIII ст. Російська імперія, в складі якої перебувала більшість українських земель, дуже уважно приглядалася до французького досвіду як в державному, так і в культурному будівництві. Це була «катерининська доба», яка багато в чому перебудувала форми російської куль-

тури на французький манер та утвердила в ній високий імперський стиль класицизму. І ось цей досвід свідчив про те, що найдосконалішим виявом цього стилю в театрі є танець у формі класичного балету, який зародився в епоху короля Людовика XIV. Біля його коліски, поруч з балетмейстером Бошаном та композитором Люлі, стояв Мольєр.

Перші професійні театральні діячі, які почали з'являтися у нас на межі XVIII–XIX ст., більшою чи меншою мірою чули про великого француза. Для них найактуальнішим місцем біографії Мольєра було його кар'єрне сходження, яке почалося саме з королівських комедій-балетів. Створюючи їх як автор-драматург і навіть виконуючи пантомімічні партії як актор-танцюрист, він зміг зажити прихильності Людовика XIV та утвердитися при дворі.

За прикладом Франції, в Росії вміння танцювати й вчити цьому мистецтву було поважною театральною професією. Недарма історія мистецької освіти в країні розпочалася зі створення у 1738 році в Петербурзі саме придворної танцювальної школи, яка лише у 1779 році була реорганізована в театральну, але викладання хореографії залишилося на першому місці. Заводили танцювальні школи при своїх трупах і найкращі антрепренери. Танець відкривав ентузіастам театральної справи двері будь-яких сценічних колективів – від імператорських до пересічних провінційних, що серед них виділялися високим мистецьким рівнем кріпацькі або маєткові трупи.

У другій половині XVIII ст. в Україні з'являється прошарок магнатів і вельмож, які, оселившись у своїх маєтках згідно з імператорським указом «Про дворянські вільності» та розбудувавши життя на європейський лад, при звичаються до світського театру. Ще у 1751 році організував театр на французький манер зі співами та танцями гетьман К. Розумовський у своїй резиденції у Глухові. Його приклад наслідували П. Рум'янцева-Задунайський, А. Будлянський, П. Галаган, Я. Іллінський, С. Щенний-Потоцький, Д. Ширай, І. Хорват, Д. Трощинський та інші.

Як зазначає історик театру Д. Антонович, «рахуючись з духом часу, центр ваги кріпацького театру було перенесено на балет» [6, 54]. Серед власників зустрічалися навіть такі ентузіасти, що заводили у себе в маєтках цілі школи, де з обдарованих селянських дітей готували справжніх артистів. Зокрема, постачальником кадрів балетних, а також оперних та драматичних виконавців для провінційних труп був добре відомий на Харківщині в 30-40 рр. XIX ст. кріпацький театр поміщика Івана Хорвата. Зауважимо, що аж до середини XIX ст. більшість працюючих в Україні професійних труп використовувала взятих в оренду панських музикантів та й навіть цілі оркестри.

Найбільш виразну трансформацію від театру кріпацького до професійного зробила трупа поміщика Дмитра Ширая з села Спиридонова Буда на Чернігівщині. Вона залюбки виконувала повноцінні балети та опери і, що найголовніше, показувала синтетичні музично-драматичні вистави. Ширай став одним з перших, а може й першим власником кріпацького театру, який використовував його не тільки задля власних розваг, а й у комерційних цілях як постійну гастрольну трупу. Вона приїжджала і до Києва, де, як вважає знавець київської старовини Микола Закревський, у 1806 р. розпочала регулярні публічні вистави у першому в нашому місті спеціальному театральному приміщенні на сучасній Європейській площі [7, 833].

Тому варто не погодитись з Д. Антоновичем, який вважає, що «кріпацький театр, занесений з Московщини на Україну, як річ чужа, не міг відіграти тут рішучої ролі» [6, 56]. Справа не в Московщині, то був більше закид політика, а не театрознавця, а в тім, що кріпацькі маєткові трупи таки зіграли свою вельми важливу роль у становленні театру в Україні. Вони стали перехідною формою від аматорського до професійного театру та заклали підвалини його і понині діючої творчо-організаційної структури як колективу музично-драматичного, для якого не було рідкістю танцювати не тільки французькі гавоти та менуети, а й українського козачка.

Перші професійні трупи починають з'являтися в різних частинах території сучасної України на межі XVIII–XIX ст. Зокрема, на заході, у Кам'янці Подільському в 1798 р. здійснює спробу відкрити театр галицький актор Антін Змієвський (Жмійовський), який долучився до сценічного мистецтва у Варшаві під проводом видатного польського майстра, фундатора місцевої сцени Войцеха Богуславського. Змієвський отримав дозвіл, підтверджений самим російським імператором Павлом I, і давав, як зазначає Франко, театральні штуки у дусі французького великого танцювального стилю (тобто знов таки балету – А.Л.), але швидко збанкрутував на цій справі у маленькому місті [8, 57].

На сході України біля витоків одного з перших справжніх театрів, що був відкритий у Харкові в 1780 р., стояв артист балету Іваницький. Але відомо про цей театр та його керівника доволі мало. Як зазначав у своїй розвідці «Історія театру в Харкові» Г. Квітка-Основ'яненко, перша трупа, яка складалась з 12 осіб, запам'яталася мешканцям міста саме тим, що показувала балети [9, 90]. Сам Іваницький гордо представлявся довірливим провінціалам «відставним Санкт-Петербурзького театру дансером».

Хоча навіть винятковий знавець харківської театральної старовини Микола Черняєв не знайшов в архіві Дирекції імператорських театрів жодних згадок про цього театрального антика. Але припускав, що харківський «театральний піонер» міг, не перебуваючи у «штаті придворних видовищ», все ж таки брати участь у балетах імператорського Ермітажного театру разом з легендарними танцюристами Лефевром та Бубліковим. Головним для нас є те, що, як вказує Черняєв, «історія “справжнього” харківського театру веде свій початок з балету, хоча дуже невігядливого» [10, 31].

Балетну традицію у Харкові продовжив відомий антрепренер Іван Штейн, який за професією був не тільки дансером, а й танцмейстером, тобто педагогом-хореографом. Енциклопедія українознавства подає інформацію, що свою кар'єру в Російській імперії Штейн розпочав у 1802 р. у німецьких трупах, що грали в Москві та Санкт-Петербурзі, після чого перебрався на землі сучасної України, де служив в маєтковому театрі Я. Іллінського на Волині, потім приватно навчав танцям у Києві та викладав хореографію в Харківському університеті [11, 3895].

В останньому місті він вступив до трупи Йосипа Калиновського. Штейн надав колективу європейського шарму, започаткувавши в ньому хореографічні постановки, що до того робив з виконавцями-кріпаками на Волині, та зі студентами у Харкові. Це одразу позитивним чином позначилося на матеріальному становищі колективу, що в 1816 р. перейшов у власність Штейна, який почав репрезентувати вистави з музикою, танцями та й навіть цілими балетами не тільки мешканцям Харкова, а й Курська, Полтави, Києва Житомира, Єлисаветграда, Одеси та багатьох інших міст.

Саме трупа танцмейстера Івана Штейна, де виблискували такі акторські діаманти, як Михайло Щепкін, Тетяна Пряженківська та інші надихнула Івана Котляревського створити в 1819 році стовідсотковий хіт – малоросійську оперу «Наталка Полтавка» з неперевершеною й по сьогодні рівновагою касової та мистецької вартості. Як влучно зауважує П.Рулін, у Котляревського «твори драматичні повстали з репертуарних потреб, розраховані були на певну сцену, а навіть і на певний склад акторів» [4, LXVI]. Власне, з цього починається другий етап історії нашої театральної справи – виникнення та формування професійного українського сценічного мистецтва. Оскільки 1819 рік став початком не тільки Полтавського вільного театру, що повстав на базі трупи Штейна, а й загалом всієї української музично-драматичної сцени як феномену світового виконавського мистецтва.

Ще одну цеглину до її фундаменту додав послідовник Івана Штейна Людвіг Млотковський. Від свого вчителя він перейняв розуміння принадності балету для тодішнього глядача. І хоча Млотковський був вокалістом, а не танцмейстером, але тримав у штаті свого театру балетну групу. Її завданням було виконувати танцювальні номери в музичних виставах, а також окремі балетні па-де-де й цілі дивертисменти. Така спрямованість доволі довго дозволяла досягати хороших творчих та фінансових результатів. Київський театрально-оглядач Ніколаєв зазначав про роботу колективу в сезоні 1837/38 рр.: «при цій трупі був хороший балет, а тому вона мала великий успіх» [12, 25].

Балетний колектив Млотковського налічував 12 танцівниць. Всі вони були випускницями власної балетної школи, що існувала при театрі. Це загалом була унікальна для провінційних професійних колективів ситуація, адже утримання школи вимагало чималих витрат, які могли собі дозволити або імператорський двір, або заможні диваки, закохані в балет на кшталт вище згаданого поміщика Хорвата. Як і сьогоднішні навчальні заклади, школа Млотковського час від часу показувала широкому загалу свої учнівські роботи. Зокрема, вистава «Муж дев'яти жен» з успіхом пройшла в Харкові 18 квітня 1840 р. і викликала у місцевих театралів надію на заснування в місті власної театральної школи, подібної до імператорських театральних училищ Петербурга та Москви. Але з від'їздом антрепренера з Харкова ці мрії розвіялися [10, 182].

Окрім артистів балету в трупі Л. Млотковського працювала ціла плеяда талановитих виконавців – І. Дрейсіг, Д. Журахівський, К. Зелінський, Л. Острякова-Млотковська, і, звичайно, зірка тодішньої сцени – К.Соленик. Саме його талант був чи не головним чинником того, що українською мовою почав писати драматичні твори давній ентузіаст харківського театру Григорій Квітка-Основ'яненко. Безсумнівно, що ролі Стецька в «Сватанні на Гончарівці» й Шельменка у відомій діалогії були створені в розрахунок на винятковий комедійний дар саме Карпа Соленика. Прем'єри цих п'єс, що відбулися відповідно у 1836 р. та у 1839 р., засвідчили, що український театр продовжує свій розвиток саме в музично-драматичній формі.

Як зазначав Д. Антонович, «спів і танець міцно увійшли, як складова частина у виконання на українському театрі і довго ще потім, протягом всього дев'ятнадцятого віку займали в українському театрі досить значне місце» [6, 54]. Блискуче завершила етап виникнення та формування професійного українського театру когорта видатних митців, що об'єднана сталим визначенням «корифеї». Музика та хореографія були представлені як у їх ранніх трупах 80-х рр. XIX ст., що очолювали Марко Кропивницький та Михайло Старицький, так і в першому українському стаціонарному театрі Миколи Садовського. Організаційно-творча побудова цього колективу, що працював у Києві у 1907-1919 рр., стала унікальною моделлю, що лежить в основі сучасних українських музично-драматичних театрів, де працюють вокалісти, артисти драми, оркестру, хору та балету.

Необхідно відзначити, що в корифеїв, з причини владних жанрово-тематичних обмежень, хореографія мала вже вигляд не класичного балету, а тільки українського народного танцю. Саме він стараннями Василя Верховинця оформився у сталу методику народно-сценічної хореографії в київському театрі Миколи Садовського. До речі, з цього колективу вийшли й ті діячі нашої сцени, які стояли біля витоків українських театрів опери та балету, зокрема, Л.Курбас та той же В.Верховинець. Відтоді класичний балет й народно-сценічний танець залишаються найстрункішими художніми системами національного сценічного мистецтва.

Сто років тому розпочався третій етап, що триває й по сьогодні – розвиток та вдосконалення нашого театру. Саме тоді в Києві в сезоні 1917-1918 рр. до глядача вийшов новаторський «Молодий

театр» на чолі з геніальним Лесем Курбасом. А в листопаді 1918 р. світло рампи побачив програмовий твір цього майстра «Цар Едіп», де ритм, пластика й хореографія стали одними з найголовніших засобів сценічної виразності. Потім ця лінія була продовжена у Мистецькому Об'єднанні «Березиль». Курбас наголошував: «Основа театру якраз і є рух, а не слово. Рух повинен стояти в мистецтві актора на першому місці, і матеріал цього мистецтва – живе людське тіло в русі, гра актора є гра всього його тіла, а не якоїсь однієї частини його... Мова є тільки часткове виявлення цього загального руху, загальної гри тіла, нарівні з жестом, мімікою, ходом...» [13, 144].

«Молодий театр» повстав у щільному оточенні різноманітних київських театрів та експериментальних студій, що серед них вели перед утворення, де головна увага приділялася танцю й пластично-ритмічному вихованню. Зокрема, тоді в Києві працювали хореографічні школи Захара Ланге, Михайла Мордкіна, Миколи Чистякова, Броніслави Ніжинської тощо. Як зазначає у своїх спогадах український режисер Марко Терещенко, «чи не найбільшою популярністю в ті часи користувалася студія під керівництвом Броніслави Ніжинської – режисера-балетмейстера Київського театру опери та балету» [14, 11]. «Школа рухів» Ніжинської, окрім загальновідомих фактів з київської біографії все-світньовідомого діяча хореографії Сержа Лифаря, мала значний вплив на того ж Марка Терещенка, що пізніше виявилось у пошуках керованого ним театру імені Гната Михайличенка.

Варто зазначити, що саме хореографічні студії грали першу скрипку в тодішньому багатоглобальному театральних шукань у Києві. На цьому етапі розвитку суспільства, так само як на зорі становлення театральної справи України, танець посів значне місце у професійному сценічному мистецтві. І це не дивно, адже умови становлення міської культури на початку XIX ст. певною мірою були подібні тому, що відбувалося у містах України після революції 1917 року. Збіглися обставини, пов'язані зі зломом старого патріархального устрою та народженням нового суспільства і найбільш адекватним виразником настроїв цього динамічного часу стали рух і пластика.

Висновки. Таким чином, в історичному аспекті ми бачимо, що саме хореографічне мистецтво зробило наш український театр таким, яким він є сьогодні. А на питання, чи починається зараз новий етап розвитку театру, чи ще на сто, або більше років продовжиться існуючий, відповісти поки що важко. Хоча столітньої давності атмосфера зламу та змін відчувається все гостріше і саме люди танцю сильніше за інших рефлексують на це в своїй творчості. Особливо яскраво таке світовідчуття передають колективи та майстри сучасної хореографії, зокрема, театр «Київ модерн балет», очолюваний Радю Поклітару, а також його учні й послідовники. Тому абсолютно зрозуміло, що роль хореографії в житті вітчизняного сценічного мистецтва починає зростати і вона, як і раніше, може стати авангардом театрального розвитку.

Література

1. Павис П. Словарь театра. Москва: «ГИТИС», 2003.
2. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. Київ: Книгоспілка, 1925.
3. Мольєр Ж. Міщанин-шляхтич: комедія. Перекл. з фран. І.Стешенко. Передмова М.Стріхи. Київ: Котигорошко, 1993.
4. Рулін П.І. Ів. Котляревський і театр його часу. Рання українська драма. Редакція, стаття і примітки П.Рулїна. Харків: Книгоспілка, 1927.
5. Проскураков В., Ямаш Ю. Львівська шкільна драма XVI – XVIII ст. / Театральна бесіда №1. Львів: Видання Львівського міжобласного відділення Спілки театральних діячів України, 1991.
6. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919. Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925.
7. Закревский Н. Описание Киева. Том 1. Москва: Московское археологическое общество, 1868.
8. Возняк М. Нескінчена друком праця Ів. Франка з історії українського театру. Річник Українського театального музею / Всеукр. акад. наук; за ред. П. Рулїна. Київ: Друк, 1929.
9. Квітка-Оснот'яненко Г.Ф. Зібрання творів у семи томах. Том 7. Київ: Наукова думка, 1981.
10. Черняев Н.И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. / сост., вступ. ст. и примеч. Ю.Ю.Поляковой; науч. ред. Р.Я.Пилипчук. Харьков: Экограф, 2010.
11. Енциклопедія українознавства: В 10 томах. Т.10 / Головний редактор В.Кубійович. Париж, Нью-Йорк: Молоде Життя, 1954—1989.
12. Николаев Н.И. Драматический театр в г.Киеве. Исторический очерк (1803 – 1893 гг.). Киев: Издание Я.Б-го и Н.Н-ва, 1898.
13. Лесь Курбас. Філософія театру / Упоряд. Микола Лабінський. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.
14. Терещенко М. Кризь лет часу. Київ: Мистецтво, 1974.

References

1. Pavis, P. (2003). Dictionary of Theater. Moskwa: GITIS [in Russian].
2. Kysil, O. (1925). Ukrainian Theater. A popular essay on the history of Ukrainian theater. Ky`yiv: Kny`gospilka [in Ukraine].
3. Moliere, J. (1993). Bourgeois Scholar [in Ukraine].
4. Rulin, P.I. (1927). Yves Kotlyarevsky and theater of his time. Early Ukrainian drama. Ky`yiv: Kny`gospilka [in Ukraine].

5. Proskuryakov, V., Yamash Y. (1991). Lviv school drama of XVI-XVIII centuries. L'viv: Vy'dannya L'vivs'kogo mizhoblasnogo viddilennya Spilky` teatral'ny`x diyachiv Ukrayiny` [in Ukraine].
6. Antonovich, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theater. 1619-1919. Praga: Ukrayins`ky`j gro-mads`ky`j vy`davny` chy`j fond [in Ukraine].
7. Zakrevsky, N. (1868). Description of Kiev. Moscow: Moscow Archaeological Society [in Russian].
8. Wozniak, M. (1929). Unfinished print Job I. Frank on the history of Ukrainian theater. [in Ukraine].
9. Kvitka-Osnovyanenko, G.F. (1981). Collected works in seven volumes. Volume 7. Kyiv: Naukova dumka [in Ukraine].
10. Chernyaev, N.I. (2010). From Kharkov theater past. Kharkov: Ekograf [in Ukraine].
11. Encyclopedia of Ukrainian Studies: 10 volumes (1954-1989). T.10. Paryzh, Nyu-York: Molode Zhyttya [in Ukraine].
12. Nikolaev, N.I. (1898). Drama Theater in Kiev. Historical essay (1803 - 1893). Ky`ev: Y`zdany`e Ya.B-go y` N.N-va [in Russian].
13. Les Kurbas. Philosophy of the theater (2001). Kyiv: Vydavnyctvo Solomiyi Pavlychko «Osnovy» [in Ukraine].
14. Tereshchenko, M. (1974). Through the years of time. Kyiv: Mystststvo [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2018 р.

78.071.1(44):785.11+7.046
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153104>

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

МИФОЛОГИЧНИ ПРОСТОРИ В СИМФОНІЧНИХ ТВОРАХ ВЕНСАНА Д'ЕНДІ

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

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

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

Мифологические пространства в симфонических произведениях Венсана д'Энди

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

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

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

Mythological spaces in the symphonic works of Vincent d'Indy

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