

Легка Світлана Андріївна
кандидат історичних наук,
доцент кафедри тележурналістики та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1786-1160
legka@salshow.kiev.ua

БАЛЕТ АКАДЕМІЧНОЇ СПАДЩИНИ П. ЧАЙКОВСЬКОГО «ЛУСКУНЧИК» У РЕДАКЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ КИЇВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА

Мета роботи. Дослідження пов'язане з аналізом хореографічних інтерпретацій балетного твору П. Чайковського «Лускунчик», поставлених на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка. **Методологія** дослідження включає використання наступних культурологічних методів: генетичного, компаративного, системного, структурно-функціонального, історико-логічного. Зазначені методологічні підходи дозволяють розкрити та піддати аналізу твір П. Чайковського «Лускунчик» в редакціях українських балетмейстерів (починаючи з прем'єри балету на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка 1949 року і закінчуючи показом «Лускунчика» балетною трупією Національної опери України в наш час). **Наукова новизна** публікації полягає у наданні нової неупередженої оцінки мистецьким досягненням українських балетмейстерів ХХ століття, які працювали на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка у другій половині ХХ століття. **Висновки.** У науковій розвідці доведено, що композиційні особливості балету П. Чайковського в редакціях українських балетмейстерів полягали в органічному поєднанні реального і фантастичного як в декораціях, так і в розкритті сценічних образів; у використанні увертюри спектаклю для створення додаткової хореографічної картини; в задіянні учнів Київського хореографічного училища у балеті з метою художнього підсилення окремих масових сцен тощо.

Ключові слова: український балетний театр, мистецтво балетмейстера, балет «Лускунчик», режисура балету.

Легкая Светлана Андреевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры тележурналистики и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

Балет академического наследия П. Чайковского «Щелкунчик» в редакциях украинских балетмейстеров Киевского государственного академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко

Цель работы. Исследование связано с анализом хореографических интерпретаций балетного произведения П. Чайковского «Щелкунчик», поставленных на сцене Киевского государственного академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко. **Методология** исследования включает использование следующих культурологических методов: генетического, сравнительного, системного, структурно-функционального, историко-логического. Указанные методологические подходы позволяют раскрыть и подвергнуть анализу произведение П. Чайковского «Щелкунчик» в редакциях украинских балетмейстеров (начиная с премьеры балета на сцене Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко в 1949 году и заканчивая показом «Щелкунчика» балетной труппой Национальной оперы Украины в наше время). **Научная новизна** публикации заключается в предоставлении новой объективной оценки художественных достижений украинских балетмейстеров ХХ столетия, которые работали на сцене Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко во второй половине ХХ века. **Выводы.** В научной разработке доказано, что композиционные особенности балета П. Чайковского в редакциях украинских балетмейстеров заключались в: органичном слиянии реального и фантастического как в декорациях, так и в раскрытии сценических образов; использовании увертюры спектакля для создания дополнительной хореографической картины; задействовании учащихся Киевского хореографического училища в балете с целью художественного усиления отдельных массовых сцен и др.

Ключевые слова: украинский балетный театр, искусство балетмейстера, балет «Щелкунчик», режисура балета.

Legka Svitlana, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Television Journalism and Mastery of the Kyiv National University of Culture and Arts

Ballet of the Academic Heritage P. Tchaikovsky "Nutcracker" in the editions of Ukrainian choreographers of the Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine

The purpose of the article. The research is related to the analysis of the choreographic interpretations of the Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker", performed on the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera stage and the Ballet Theater. **The methodology** of the study includes the use of the following culturological methods: genetic,

comparative, systemic, structural-functional, historical and logical. The above methodological approaches allow to reveal and analyze the work of P. Tchaikovsky "The Nutcracker" in the editions of Ukrainian choreographers (beginning from the premiere of the ballet on the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera stage and Ballet Theater in 1949 and finishing with the show "The Nutcracker" by ballet the troupe of the National Opera of Ukraine in our time). **The scientific novelty** of the publication is providing a new, unbiased assessment of the artistic achievements of Ukrainian choreographers of the XX century who worked on the stage of the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater in the second half of the twentieth century. **Conclusions.** The scientific research has proved that the compositional peculiarities of P. Tchaikovsky's ballet in the editions of the Ukrainian choreographers consisted of: both the organic combination of real and fantastic as in decorations as in the discovery of stage images; using the overture of the play to create an extra choreographic picture; the involvement of Kyiv Choreographic School students in the ballet for the purpose of artistic effort of individual mass scenes, etc.

Key words: Ukrainian ballet theater, ballet master's art, "The Nutcracker", directing ballet.

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатнім вивченням композиційних особливостей хореографічних редакцій «Лускунчика», поставлених вітчизняними балетмейстерами на головній балетній сцені Києва. Балет «Лускунчик» П. Чайковського – це музично-хореографічний твір, що належить до кращих зразків світової балетної класики. Вистава-феєрія оспівує поетичний світ мудрої казки, де стверджується добро та розкриваються ідеали справжньої духовної краси. З моменту першого прем'єрного показу балетного спектаклю 1892 року, «Лускунчик» неодноразово з'являвся на різних театральних сценах світу в редакціях найвідоміших хореографів: Ф. Лопухова, О. Ширяєва, О. Горського, В. Вайнонена, І. Бельського, Ю. Григоровича, О. Ратманського, П. Райта, К. Саппорта тощо. Зверталися до творчості П. Чайковського й українські балетмейстери, зокрема ті, що працювали на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (нині – Національна опера України) – Г. Березова, В. Вронський, А. Шекера, В. Ковтун.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що балет «Лускунчик» П. Чайковського неодноразово ставав предметом обговорення українських радянських театрознавців – Л. Долохової [2, 3], Н. Кошари [4, 4], М. Миколаєнка [6, 3], В. Семенової [7, 4], В. Туркевича [9, 4], Ю. Шевчука [10, 4], Ю. Юкова [11, 7] тощо. У своїх мистецтвознавчих рецензіях вони відзначали рівень балетмейстерської роботи постановників, розглядали характер представленого танцювального матеріалу та аналізували акторську роботу виконавців головних партій. Серед сучасних дослідників, які у власних наукових розвідках зверталися до історії створення балету варто відзначити мистецтвознавців В. Апанасенко [1], В. Котенок [5] та Ю. Станішевського [8]. Проте комплексного дослідження, де б аналізувалися композиційні особливості різних редакцій балету «Лускунчик», створених на українській сцені, написано не було.

Мета дослідження – аналіз створених ними хореографічних інтерпретацій балетного твору П. Чайковського, з'ясування їхніх композиційних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Відправною точкою для створення балету «Лускунчик» стала історія про прекрасного принца, перетвореного злим чарівником на дерев'яну ляльку і визволеного завдяки ширій любові. Автором музики П. Чайковським було закладено в дитячу казку величезний філософський зміст: небайдужість до несправедливо скривдженого може утвердитися і вирости у велике почуття не лише завдяки власній волі та сміливості, а й неупередженному пізнанню світу, бажанню діяти і долати будь-які перепони.

Відомо, що П. Чайковський закінчив балет «Лускунчик» до початку 1890-х років, прем'єра ж вистави відбулася у Маріїнському театрі Санкт-Петербурга 18 грудня 1892 року. Лібрето балету було розроблено хореографом М. Петіпа (важка хвороба, на жаль, не дозволила йому поставити виставу) за мотивами казки німецького письменника Е. Гофмана «Лускунчик і мишачий король» у літературній інтерпретації О. Дюма-батька (1844). Цікаво, що за задумом балетмейстера Л. Іванова, якому було доручено постановку спектаклю, дитячі ролі у балеті (Клара, Фріц) виконали учні Петербурзького Імператорського театального училища – С. Белінська та В. Стуколкін. Решту партій танцювали відомі артисти театру: С. Легат, П. Герт, О. Ширяєв, Л. Рубцова та провідна італійська прима А. Дель-Ера (партія феї Драже).

З початком Першої світової війни лібрето «Лускунчика» помітно русифікувалося: замість гофманівської Клари з'явилася Маша, а Фріц (або Франц) набув ще яскравішого негативного забарвлення (за змістом лібрето, він ламав ляльку-лускунчика й, одягнувши на себе маску миши, дражнив і лякав Машу та гостей свята).

Якщо говорити про першу постановку балету «Лускунчик» у Києві, то варто наголосити, що її було здійснено силами учнів Київського хореографічного училища 1950 року. Головним балетмейстером вистави стала Г. Березова, консультантом-постановником – художній керівник Ленінградсько-

го хореографічного училища А. Ваганова, диригентом – музичний керівник навчального закладу – Т.Цибенко, сценографом – відомий художник театру і кіно – Й. Юцевич. Сьогодні завдяки окремим спогадам А. Ваганової ми можемо судити про характер постановчої роботи над балетом і рівень, представленого учнями танцювального матеріалу. Вона писала: «Говорячи про виставу загалом, варто підкреслити, що вона поставлена з величезною любов'ю і смаком [...]. Балет «Лускунчик», скромно, але виразно оформлений художником Й. Юцевичем, був поставлений у традиційному плані, з майже незмінним змістом лібрето М. Петіпа, який постановник підсилив значно реалістичнішими рисами» [3, 120-121].

Вистава, представлена учнями Київського хореографічного училища, викликала захоплені відгуки як у глядачів, так і в рецензентів. «Той факт, що школа спромоглася поставити спектакль, який іде зазвичай у виконанні великих балетних труп, сам по собі досить красномовний, і свідчить про серйозні успіхи навчального закладу», – писала мистецтвознавець Л. Долохова [2, 3]. Відомо, що окрім Г. Березової, у підготовці вистави взяли участь й інші педагоги освітнього осередку – З. Лур'є, А.Яригіна, Л. Шакулова, Г. Зубова. Головну роль у балеті (Маша) виконала учениця класу удосконалення Маргарита Іванушкіна. «У неї приємна, м'яка манера танцю, добра техніка», – писали про неї рецензенти [2, 3]. Прекрасні акторські й виконавські дані продемонстрували у музичному спектаклі В. Іващенко (Принц-Лускунчик), Л. Мякішев та Н. Качулова (Лускунчик-лялька, Маша-дівчинка), Д.амишнікова (фея Драже), Л. Калустян та В. Терновщенко (іспанське балеро), Л. Євтухова, М. Кібець, Ф. Войт (танець пастушків), Н. Кулаковська, Н. Орловська, Ю. Біляєв (тропак). Вже згадувана театрознавець Л. Долохова відзначала, що «весь склад жіночого балету, навіть наймолодші виконавці, прекрасно трималися на пальцях» [2, 3].

Започаткована учнями хореографічного училища робота була продовжена професійною балетною трупою Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка 1957 року (диригент – Б. Чистяков, сценограф – А.Волненко). Причому балетмейстер-постановник вистави – Вахтанг Вронський, залишив головні дитячі ролі (Маши і Франца) за учнями хореографічного училища, вихованцями Г. Березової – Н. Самгіною та І. Конігіним. Окремі масові сцени було також поставлено за участі учнів освітнього балетного закладу із врахуванням їхніх виконавських можливостей та індивідуальних здібностей: танці дітей з м'ячем та скакалками, «гра у піжмурки» тощо.

«Лускунчик» В. Вронського мав й інші індивідуальні ознаки, які вигідно відрізняли його від вже відомих редакцій – московської та ленінградської (Ф. Лопухова, О. Ширяєва, В. Вайнонена тощо). Приміром, балет мав оригінальний початок: зазвичай, увертюра до вистави виконувалася при закритій завісі. В. Вронський навпаки використав музику П. Чайковського для створення яскравого епізоду зимового вечірнього пейзажу на вулиці біля будинку Радника, куди збиралися гості. Фокусник Дроссельмеєр (М. Іващенко) постав у виставі як різдв'яний чарівник, який розважав дітей фокусами (для порівняння: у попередніх радянських постановках він нерідко трактувався як горбата потвора, яка лякала дітей своїм зовнішнім виглядом).

Головні ролі у виставі 1957 року виконали Євгенія Єршова (Маша) та Анатолій Белов (Принц). Акторське завдання для виконавиці головної партії було певною мірою ускладнено: в уяві глядачів вона повинна була продовжити образ дівчинки-підлітка, що був створений Н. Самгіною у першій половині вистави. І Єршова, як свідчать тогочасні рецензенти, блискуче справилася із нелегким завданням й зуміла талановито розвинути акторську лінію своєї ролі. Принц А. Белов запам'ятався глядачам ефектністю та віртуозністю танцю, особливо у варіаціях останньої дії [6, 3].

Із яскравим гротеском трактував свою роль у виставі характерний танцівник Б. Степаненко, який постав втіленням злих сил. За відгуками тогочасної радянської преси, таке саме виняткове враження справили у темпераментному іспанському танці Л. Герасимчук та О. Сегаль, які вміло передали національний й емоційний колорит хореографічного дивертисменту. Влучною танцювальною лексикою було передано В. Вронським характер танцю ляльок. «Лялька-Негр у майстерному, емоційному, навіть запальному і віртуозному виконанні В. Хребтова вражає блискучим виконанням складних турів, – писав театрознавець М. Миколаєнко. – Танки Ляльки-Дівчинки та Ляльки-Солдатика у виконанні І. Лукашової та Я. Душакова відзначалися стриманістю, вишуканістю» [6, 3]. Приємне враження на глядачів і театральних критиків справив кордебалет, який із граничною групою злагодженістю та точністю рухів, виконав російський тропак, китайський та східний танці, а також славнозвісний вальс квітів.

Нову зустріч із казкою Е. Гофмана на музику П. Чайковського подарували киянам у 1973 році балетмейстер А. Шекера, диригент О. Рябов та сценограф О. Петрова. На відміну від свого попередника, Анатолій Шекера в роботі над створенням режисерсько-балетмейстерського плану відштовхувався від безпосереднього трактування казки Е. Гофмана, а тому головною героїнею його спектаклю

стала не Маша, а Клара. На прем'єрних показах роль Клари виконали І. Лукашова та Е. Стебляк. Балерини різного танцювального амплуа, вони зуміли кожна по-своєму створити цікавий, внутрішньо-багатий образ доньки Радника. «Якщо І. Лукашова окреслює ліричну вдачу Клари, її романтичні прагнення, – писав мистецтвознавець В. Туркевич, – то Клара Е. Стебляк багатша на емоції, в ній глибше переплітаються дитяча пустотливість і доросла вдумливість, вона вмє боротися, відстояти себе і захистити інших» [9, 4].

У постановці А. Шекери можливість розкритися отримали й інші танцівники – виконавці, як головних, так і епізодичних ролей: Принца-Лускунчика (В. Ковтун та В. Федотов), Дроссельмеєра (Є.Косменко) тощо. Велику увагу балетмейстера було приділено масовим сценам. Приміром, вдало підпорядковувались загальному звучанню вистави іспанський, арабський та китайський танці. На думку вже згадуваного театрознавця В. Туркевича, вони не лише стали органійними компонентами величного, барвистого спектаклю, а й підкреслили «багатогранність балету, його географічну широчінь і прагнення всіх людей жити небуденним, красивим життям» [9, 4].

Проте поряд із схвальними відгуками на постановку, на сторінках тогочасних часописів було гучно заявлено й про окремі прогалини у режисерсько-балетмейстерському плані А. Шекери. Приміром, жваве обговорення викликало досить невдале трактування другої дії вистави: «Хореографія адажіо перенасичена складними акробатичними рухами, які за стилем не відповідають наспівно-драматичній, генеальній у своїй простоті, кантиленній музиці, – писав про танцювальний дует Клари і Принца балетознавець Ю. Юков. – Проте й «чисто формальне» заповнення музики не завжди призводить до збігу музичних і хореографічних періодів та кульмінацій. Часом перенасиченість рухів змінюється раптовим застоєм або просто «ходінням» там, де музичний матеріал, навпаки, особливо виразний. Спектакль завершується досить невдалими за малюнком і бідними за рухами масовими танцями» [11, 7].

1986 року до музичної спадщини П. Чайковського звернувся балетмейстер Валерій Ковтун. Балетною трупю театру було представлено два прем'єрних покази: 30 грудня 1986-го та 6 лютого 1987-го року (диригент – А. Власенко, сценограф – В. Окунєв). У постановці В. Ковтуна реальність і фантастика органійно і непомітно переходили одне в інше. Зокрема, величезне враження справляла зростаюча на очах глядача ялинка: у певному сенсі – символ зростання і розвитку головних героїв спектаклю. Адже П. Чайковський заклав у музику диво перетворення дитини на підлітка, силу зародження кохання і жагу до життя. Цікаво, що музична вистава В. Ковтуна знайшла жвавий відгук не лише у дорослих, але, насамперед, у дітей. «Дивна властивість у цього балету, – писала вітчизняний балетознавець Н. Кошара. – Він полонить маленького глядача одразу. Адже на сцені сюжет спочатку передається зрозумілою йому пантомімою, простенькими танцями, далі – яскравими характерними дивертисментами, поступово вводячи у гармонію краси класичного танцю, що відповідає гармонії становлення особистості з її світлими мріями і надіями» [4, 4].

В. Ковтун задіяв у головних ролях вистави досвідчених солістів Київського ДАТОБ ім. Т.Шевченка: Т. Таякіну, Л. Сморгачову, М. Прядченку, В. Яременка. Клара-Таякіна постала перед глядачем замріяною і ніжною дівчиною, яка з радістю потрапляє до чарівного світу казки, а коли знову повертається в дійсність, одразу сприймає все, за чудовий добрий сон. Зовсім інша Клара була у виконанні Л. Сморгачової. Її героїня – життєрадісна й весела, так само мріє про зустріч з благородним принцем, й сміливо рушає у незвичайний світ всеперемагаючої любові, торжества добра, краси і щастя. Яскраве враження залишив Принц-Прядченко, манера танцю якого (а також його знаменитий «принцівський» погляд), стала влучним потраплянням у необхідне для ролі амплуа – романтичний герой. В. Яременко досить вдало продемонстрував у своїй партії рішучість і сміливість, хоча на думку театрознавця Ю. Шевчука, він намагався «витягти» із танцювального матеріалу все можливе, а тому було помітно, що танцівнику ніде розвернутися в рамках своєї ролі [10, 4].

Багато цікавих танцювальних «родзинок» створив В. Ковтун й для другорядних партій. Зокрема, глядачеві запам'яталася виконавська майстерність І. Погорілого, який виступив у двох ролях – Дроссельмеєра і в китайському танці разом з артисткою Л. Житниковою. Неповторний образ Миша-чого короля втілили у дні прем'єрних показів С. Серков та А. Козлов, яскраві й темпераментні характерні дивертисменти продемонстрували Т. Мартиненко та Ю. Тарасов (російський танець), Ю.Медведєва та О. Калібабчук (іспанський танець). Напрочуд вдало, на думку тогочасних рецензентів, виступила у східному танці І. Задаєнна [10, 4].

Але не лише окремі солісти, а й уся трупа Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка в цілому сприяла створенню єдиного й нерозривного, яскравого і романтичного сценічного полотна. Не останню роль в цій роботі відіграв кордебалет, за участі якого було поставлено хореографічні картини: «Війна іграшок і мишей», «Вальс сніжних пластівців», «Вальс квітів», «Фінальний вальс, апофеоз». «Прек-

расні декорації, розкішні костюми сприяють повнішому розкриттю образів героїв, – писав вже згаданий мистецтвознавець Ю. Шевчук, – створюють казковий новорічний настрій, яким пронизана вся вистава. І в цьому заслуга насамперед знаменитого київського кордебалету, перед яким стояло особливе завдання, адже саме на ньому тримається весь спектакль» [10, 4].

Постановка В. Ковтуна й сьогодні посідає важливе місце у репертуарі Національної опери України. У головних партіях вистави зайняті відомі вітчизняні танцівники: К. Алаєва, Т. Голякова, К. Кухар, Н. Лабезнікова, Т. Льозова, Н. Мацак, О. Голиця, О. Скрипченко. Ю. Москаленко (Клара), Д. Недак, С. Сидорський, Я. Ваня, В. Іщук, О. Стоянов (Лускунчик, Принц), М. Мотков, Р. Завгородній, В. Буртан (Дроссельмеєр), І. Буличов, А. Дацишин, С. Литвиненко (Король мишей) та інші артисти.

Наукова новизна публікації полягає у наданні нової неупередженої оцінки мистецьким досягненням українських балетмейстерів ХХ століття, які працювали на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка у другій половині ХХ століття.

Висновки і перспективи подальших розробок. Викладений у публікації матеріал дає змогу зробити наступні наукові висновки:

1. Проаналізовані історіографічні джерела доводять, що заявлена наукова проблематика неодноразово обговорювалася українськими радянськими (Л. Долохова, Н. Кошара, М. Миколаєнко, В. Семенова, В. Туркевич, Ю. Шевчук, Ю. Юков) й пост-радянськими мистецтвознавцями (В. Апанасенко, В. Котенок, Ю. Станішевський). Водночас наукової розвідки, де б комплексно було розглянуто особливості різних редакцій балету «Лускунчик», створених на сцені Національної опери України, так написано й не було.

2. Балет П. Чайковського «Лускунчик» було вперше показано 1892 року в хореографії Л. Іванова на сцені Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі. Впродовж наступного століття з'явилися й інші хореографічні інтерпретації: Ф. Лопухова, О. Ширяєва, О. Горського, В. Вайнонена, І. Бельського, Ю. Григоровича, О. Ратманського, П. Райта, К. Саппорта тощо.

3. На сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка балет «Лускунчик» було показано в редакціях українських балетмейстерів – Г. Березової, В. Вронського, А. Шекери, В. Ковтуна. Композиційні особливості реалізованих ними постановок полягали в: органічному поєднанні реального і фантастичного як в декораціях, так і в розкритті сценічних образів; використанні увертюри спектаклю для створення додаткової хореографічної сцени; задіянні учнів Київського хореографічного училища в балеті з метою художнього підсилення окремих масових сцен тощо.

Безперечно, дослідження стилевих та композиційних особливостей хореографічних редакцій балету П. Чайковського «Лускунчик», поставлених українськими балетмейстерами, не може обмежуватися лише заявленою публікацією і заслуговує на подальше вивчення з оприлюдненням здобутих мистецтвознавчих результатів у наукових монографіях з історії українського балету.

Література

1. Апанасенко В. Симфонія про дитинство // Національна опера України. URL : <https://www.opera.com.ua/performance/luskunchik> (останнє звернення - 27.03.2018).
2. Долохова Л. «Щелкунчик»: балетний спектакль київського хореографічного училища в театрі опери та балету // Радянська Україна. 1950. 10 січня. С. 3.
3. Ваганова А. Традиції и жизнь // Агриппина Яковлевна Ваганова. Статті. Воспоминания. Материали. Ленинград-Москва: Искусство, 1958. С.120–121.
4. Кошара Н. Лучезарная симфония детства // Рабочая газета. 1987. 7 января. С. 4.
5. Котенок В. Театр Раду Поклітару об'їде пів країни з балетом «Лускунчик» // Україна молода. 2017. 8 грудня. URL : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/0/2006/118516/> (останнє звернення – 26.03.2018).
6. Миколаєнко М. Балет Чайковського «Щелкунчик» // Київська правда. 1956. 26 грудня. С. 3.
7. Семенова В. Неувядаемая классика // Правда Украины. 1987. 28 лютого. С. 4.
8. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.
9. Туркевич В. Казкова реальність // Київська правда. 1973. 13 лютого. С. 4.
10. Шевчук Ю. Пісня про втрачений світ дитинства // Молода гвардія. 1987. 4 лютого. С. 4.
11. Юков Ю. Київська прем'єра «Щелкунчика» // Музика. 1973. № 2. С. 7.

References

1. Apanasenko, V. Childhood symphony. National Opera of Ukraine. Retrieved from : <https://www.opera.com.ua/performance/luskunchik> [in Ukrainian].
2. Dolokhova, L. (1950). "The Nutcracker": ballet performance of the Kyiv Choreographic School at the Opera and Ballet Theater. Radianska Ukraina, January 10, 3 [in Ukrainian].

3. Vaganova, A. (1958). Traditions and life. Agrippina Yakovlevna Vaganova. Articles. Memories. Materials. Leningrad-Moscow: Iskusstvo, 120-121 [in Russian].
4. Koshara, N. (1987). The Radiant Childhood. Symphony Rabochaya Gazeta, January 7, 4 [in Russian].
5. Kitten, V. (2017). Theater Radu Poklitaru will overtake half the country with the ballet "The Nutcracker". Ukraina moloda. December 8. Retrieved from : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/0/2006/118516/> [in Ukrainian].
6. Mykolayenko, M. (1956). Tchaikovsky Ballet "The Nutcracker". Kievskaya Pravda, December 26, 3 [in Russian].
7. Semenova, V. (1987). Fadeless classics. Pravda Ukrainy, February 28, 4 [in Russian].
8. Stanishevsky, Iu. (2002). Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Modernity. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Turkevich, V. (1973). Fairy-tales reality. Kyivska Pravda, February 13, 4 [in Ukrainian].
10. Shevchuk, Iu. (1987). The song about the lost childhood world. Moloda gvardia, February 4, 4 [in Ukrainian].
11. Iukov, Iu. (1973). Kyiv premiere of "The Nutcracker". Muzyka, 2, 7 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.01.2019 р.

УДК 786. 2+78. 071

Лю Кетін

кандидат мистецтвознавства
викладач музичної школи в Гуанчжоу (Китай)
ORCID 0000-0003-1326-1210
5764 71513@qq.com

МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНИЙ РЕГІОНАЛІЗМ ТАЙВАНЮ У СПІВВІДНОШЕННІ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ АНАЛОГІЄЮ БАВАРСЬКОГО РЕГІОНАЛІЗМУ В НІМЕЦЬКОМУ В КОМПОЗИЦІЯХ К. ОРФА

Мета роботи – простежити специфіку взаємодії тайваньської музичної регіоналістики і європейських аналогій, що мають всесвітнє визнання через шанування творчості К. Орфа, складовою творів якого виступає локально-фольклорний і культурно-ціннісний шар регіонального баварського надбання. **Методологічною** основою роботи є інтонаційний підхід, який фіксує єдність музичного й мовного факторів, що є органічним для традицій музики Китаю (див. роботи Ма Вей та ін.). Компаративний метод у методологічному комплексі інтонаційності здобуває самозначимий зміст – у дусі відповідних робіт Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні. Особливий методологічний зміст мають також праці Лю Бинцяна, що порушують проблему духовно-семантичної обумовленості кардинальних стилевих поворотів у світовому мистецтві й у культурі загалом. **Наукова новизна** дослідження визначена самостійністю теоретичної ідеї порівняння музичної регіоналістики Тайваню в межах китайської музики із регіоналістськими виходами баварського начала в німецькій музиці К. Орфа. **Висновки.** Баварська локалізація загальнонімецької й світової значимості творчості К. Орфа представляє приналежність до того культурного регіоналізму, що у повноті історичних передумов реалізувався на Тайвані як частина китайської і ширше – далекосхідної цивілізації загалом. І якщо світові масштаби творчості К. Орфа непорівнянні за обсягом і вагою з надбанням Ма Шулонга як глави тайваньської школи в музиці Китаю, то все-таки в наявності є й спільне між названими художниками. Це самозначимість локального колориту у всенациональних масштабах мистецтва, прояв художнього регіоналізму як такого, що суттєво поповнює всенациональні завоювання китайського й німецького музичного мистецтва в минулому столітті.

Ключові слова: музичний регіоналізм, національний стиль в музиці, жанрові переваги в стилі, німецька музика ХХ сторіччя, локальний музичний фольклор.

Лю Кетін, кандидат искусствоведения, преподаватель музыкальной школы в Гуанчжоу (КНР)

Музыкально-культурный регионализм Тайваня в соотношении с европейской аналогией баварского регионализма в немецком в композициях К. Орфа

Целью данного исследования является прослеживание специфики взаимодействия тайваньской музыкальной регионалистики и европейских аналогий, которые имеют мировое признание через почитание творчества К. Орфа, составляющей произведений которого выступает локально-фольклорный и культурно-ценностный пласт регионального баварского наследия. **Методологической** основой работы является интонационный подход, фиксирующий единство музыкального и речевого факторов, что органично для традиций музыки Китая (см. работы Ма Вэй и др.) Компаративный метод в методологическом комплексе интонационности приобретает самозначимый характер – в духе соответствующих работ Б. Асафьева и его последователей в Украине. Особый методологический смысл имеют также труды Лю Бинцяна, поднимающие проблему духовно-семантической обусловленности кардинальных стилевых поворотов в мировом искусстве и в культуре в целом.