

Мистецтвознавство

УДК 792.82Дідло:[378.016:792.8]

Леся Петрівна Косаковська
кандидат мистецтвознавства

ПЕДАГОГ ТАНЦЮ ШАРЛЬ ДІДЛО: ЗАПОВІТИ МАЙСТРА

Стаття присвячена аналізу шляхів формування педагогічного методу Шарля Дідло та його принципів навчання артистів балету. У результаті дослідження робиться висновок, що новаторська діяльність балетмейстера-педагога сприяла формуванню балетної трупі та оновленню російської школи класичного танцю.

Ключові слова: класичний танець, педагогіка танцю, балет, школа класичного танцю.

Сучасний танець часто нівелює професійні якості танцівників за рахунок часткової чи повної відмови від сюжетних побудов, академічної підготовки, розвитку мімічних даних та інших атрибутів школи класичного танцю минулого. Творча практика Дідло та особливості його професійного навчання майбутніх артистів (не лише танцівників) змушують згадати про ці напівзабуті досягнення російського балету, що зароджувались в пушкінську епоху, і дає можливість вже в новому, XXI столітті, оцінити, наскільки згадані тенденції збереглися в балетмейстерській практиці та який розвиток вони можуть мати в наші дні.

Балетмейстер Шарль Луї Фрідерік Дідло (1767–1837) належить до видатних постатей в історії світової хореографії. Його ім'я увіковічили не лише послідовники в балетній творчості, артисти, історики мистецтва танцю, а й О. Пушкін, О. Грибоєдов, А. Белінський та інші корифеї російської літератури. Саме з Дідло, за твердженням відомого дослідника музичного театру А. Гозенпуда, "прийшла в російський театр поезія" [4, 473]. У відомій роботі "Майстри балету", яка вийшла друком в 1937 році, Ю. Слонімський дає серію портретів петербурзьких хореографів XIX ст. Серед них К. Дідло [9, 10] (раніше його ім'я вимовлялося Карл), Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Іванов, М. Петіпа. Відомий балетознавець Л. Д. Блок дала відповідну оцінку деяким розділам книги, зокрема тим, які стосуються творчої особистості Дідло [2, 410].

Дослідники та історики танцю у дечому розходилися в оцінці творчого спадку Дідло та поглядах на документи його епохи. Ю. А. Бахрушин, автор навчального посібника з історії російського балету (у 1977 році вийшло його третє видання), вважав, що запрошення Дідло в Росію було пов'язане насамперед з "французоманією", яка панувала в придворному середовищі на початку XIX століття.

Більш зважено підійшла до характеристики творчості Дідло В. М. Красовська, особливо в навчальному посібнику 1978 року, де повторювалися положення її двотомної роботи з російського балету від його виникнення до кінця XX століття (перший том вийшов одночасно з роботою Ю. Слонімського). Для В. М. Красовської найважливішим надбанням Дідло є його драматичні балетні вистави, а також виховання чудових артистів, які "збагатили петербурзьку трупу" [6, 165].

Даний огляд літератури свідчить про ту пильну увагу, яку виявляли історики балету XX століття до творчості Дідло.

Мистецтво танцю балетного актора придворного театру в часи Дідло було обмежене у відношенні техніки та кількості рухів тіла – вони повинні були вільно вміститися на двох-трьохметровому майданчику. Манірна пластика в стилі рококо, витонченість і галантність придворного танцю зазвичай маскували бідність образів та хореографічних засобів. Не дивно, що весь курс підготовки такого актора тривав максимум два-три роки, а в середині XVIII століття аматор-придворний міг легко замінити на сцені професіонала-танцівника.

На цьому ґрунті виростає нова педагогіка танцю, що вимагає тривалого багаторічного курсу навчання, регулярної щоденної фізичної праці і невпинного тренування, що недоступно любителю. Звідси народжується в артистів балету ставлення до своєї артистичної професії, як до чогось значного, яке має право на повагу, оскільки вимагає жертв і самозречення. Цього почуття не знали зніжені дореформені придворні актори, які витрачали мінімум часу і праці на самопідготовку. Початок XIX століття добудовує фундамент нової хореографічної лексики, техніки та педагогіки.

Професійна школа, яку західноєвропейський балет опановував протягом майже півстоліття, в Петербурзі мала бути засвоєна протягом декількох років. Саме цим, а не особистим капризом і складним характером Дідло пояснюються жорстокість і вимогливість його як педагога, яскраво описані П. Каратігінім, А. Панаєвим та ін. Не в театрі і не серед посередніх акторів, а в школі шукає він здібну молодь, пам'ятаючи практику своїх наставників. У своїх учнях виховує поруч з технікою, яка стоїть на рівні кращих досягнень його часу, здатність донести до глядача дієві ігрові функції реформованого на

Заході балетного спектаклю. Це результат нової педагогічної практики Дідло, що переносить акторську майстерність в центр підготовки танцівника. Ось чому від'їзд балетмейстера із Росії в 1811 році негативно вплинув не стільки на театр, скільки на балетну школу, яка до Дідло животіла, помітно піднялася як результат його праці і особливо гостро реагувала на його відсутність. Недарма директор імператорських театрів Тюфякін зазначає у своїх доповідях, що "з часу від'їзду Дідло балети помітно прийшли в занепад, а особливо розладналася освіта в школі балетної трупи".

Як зазначає дослідниця танцю Л. Д. Блок, Дідло приїхав до Росії з остаточно сформованим жанром класичного танцю [2, 273]. Про це більш детально писав і А. Глушковський: "У балетах Дідло бачимо дивовижне розмаїття в танцях; серйозні танці виконувалися під музику адажіо з маршем; Дідло створював для головної дійової особи завжди танці плавні, з різними атитюдями і рідко включав в них антраш або швидкі піруети. Артист балету *demi-caractere* танцював під музику *andante gracioso* і *allegro*; для нього хореограф створював танці граціозні, з відмінним положенням корпусу і рук, використовував швидкі і дрібні па і піруети іншого плану, ніж у серйозних па, а для комічного дансера робив під музику *allegro* переважно різноманітні стрибки (*tours en l'air*) з іншими рухами корпусу і рук" [3, 31].

Л. Блок підкреслює в переліку Глушковського, що це все – схема XVIII століття, з нею остаточно покінчить лише наступна епоха танцю, тальонізм. Вид балетів Дідло – переворот у мистецтві, наскрізь новий підхід до танцювального видовища. Не слід забувати, додає Блок, що на російському ґрунті танець Дідло значно змінився, завдяки впливу російського народного танцю [2, 278].

В результаті цієї складної взаємодії, підсумовує дослідниця, "за три десятиліття життя Дідло, відданих ним російському театру і викладанню, у нас визначилась та видозміна танцю, яку ми пропонуємо називати першою російською школою класичного танцю" [2, 279–280].

Отже, Дідло був не тільки видатним балетмейстером, а й педагогом танцю, вихователем багатьох визначних артистичних особистостей. Він мріяв створити в Петербурзі новий балетний центр, який не поступався б паризькій опері. Хореограф помітно підняв престиж танцювальної школи, збільшив норму балетних занять до 4–5 годин в день, активно підтримував обдарованих дітей. Утім, вихованці всіх інших відділів, майбутні драматичні та оперні артисти, музиканти, бутафори і навіть переписувачі нот за вказівкою Дідло повинні були вчитися танцю.

Вибір пантомімно-виразових засобів хореографії Дідло, його методи роботи з акторами стають зрозумілими при ближчому знайомстві з його учнями.

Серед перших російських артистів треба назвати вихованця петербурзького театрального училища Адама Глушковського (1793–1869), який, за власним визнанням, досяг видатних результатів у виконавстві і балетмейстерському мистецтві завдяки школі і підтримці Дідло. Через три роки після закінчення навчання в Петербурзі в 1809 році Глушковський почав роботу в Москві, де поставив балети з хореографією Дідло у власній редакції. Оскільки Дідло вводив в свої спектаклі багато пантомімічних сцен, Глушковський відтворював їх з особливою ретельністю, і сам став видатним мімом. Ці традиції Дідло зберіг після смерті балетмейстера інший видатний артист російської балетної сцени Микола Гольц (1800–1880), перший виконавець ролі Амура в петербурзькій постановці балету Дідло "Зефір і Флора", а також учасник петербурзьких прем'єр "Угорської хатини", "Рауля де Креки", "Кавказького полоненого" та ін.

Як балерина неповторного таланту запам'яталася глядачам петербурзької сцени Євгенія Колосова (1780–1869). І хоча її безпосереднім наставником під час навчання був Вальберх, а не Дідло, саме завдяки сприянню останнього Колосова стає однією з найкращих балерин. Глушковський захоплено писав про її прекрасну статуру, величавість поз і рухів, майстерність міміки і жестів у створенні ролей. Однією з кращих у виконанні Колосової була партія Аделаїди в балеті Дідло "Рауль де Креки".

Такою ж видатною постаттю в історії російського балету була Євдокія (Авдотья) Істоміна (1799–1848), оспівана Пушкіним учениця Колосової і Дідло. Початок її блискучої кар'єри пов'язаний з дебютом у партії Флори "Зефір і Флора". Пізніше вона виконувала й інші ролі в балетах Дідло: "Карлос і Розальба", "Каліф Багдадський", "Кора і Алонзо", "Євтимія і Евхаріса", "Роланд і Моргана", "Федра та Іполит", "Альцеста" та ін.

Істоміна була першою, хто втілював на петербурзькій сцені образи жінок з творів Пушкіна, зокрема Черкешенки в "Кавказькому полоненому" Дідло і Людмилу в балеті "Руслан і Людмила" (постановка Дідло і Огюста за А. Глушковським), а також у танцях з вистави "Керім-Гірей, кримський хан", поставлених Дідло у співпраці з О. Пуаро. Про технічну сторону танцю Істоміної сучасники відгукувалися як про прекрасний талант: "Вона мала велику силу в ногах, апломб, і одночасно грацію, легкість, швидкість в рухах, її піруети і елевация дивовижні. Вона не поступалася Тальоні в легкості і довела підйом ноги до голови" [1, 87].

Досконалі рухи і міміка були спрямовані на те, щоб точніше втілити хореографію Дідло, який, на думку сучасного балетознавця, міг досягати "напівповітряності" за рахунок "напівпальцевої" техніки і рухливих "елевацийних" темпів, які переважали на протязі проведення уроку, і об'єднували в єдину танцювальну стихію найрізноманітніші па.

Цікаво, що навіть у повільній частині уроку майстер вимагав від учнів того самого польоту, який вражав сучасників. Відповідно, можна зробити висновок, що Дідло раніше, ніж його західні колеги вводить в адажіо арабеск – майбутній пластичний лейтмотив танцю Тальоні, "який став символом романтичного, а з часом і російського балету" [12, 20].

Якими ж танцювально-технічними ресурсами керувався Дідло? Ми можемо з документальною точністю говорити тільки про чоловічі танці. Описи Глушковського, книга Блазіса, що вийшла вперше в 1820 році, і ряд рецензій-характеристик акторів дають можливість говорити про це з певним ступенем вірогідності. "Техніка чоловічого танцю за минуле століття збагатилася небагато, – писав з цього приводу Ю. Слонімський. – Незліченні види піруетів, серед яких є забуті, доступні не кожному танцівнику наших днів, різноманітні заноски, два та іноді й три тури в повітрі, ординарні і подвійні кабріолі – словом, все те, що викликає бурю захоплення і в наші дні, – все це було в розпорядженні танцівників епохи Дідло. Майже всі види існуючих і сьогодні піруетів виконували Дюпор, Гольц, молодий Дідло. Але крім того, танцівники XIX століття володіли величезним запасом стрибкових рухів".

"У балетах Дідло, – підкреслював Слонімський, – як, втім, і в постановках перших майстрів романтичного балету, артисти виконували більшість рухів, які нині складають прерогативу переважно жіночого танцю. *Sissonne, soubresaut, ballonne, ballotte*, мале і велике *assemble* з високих півпальців – все це звичайнісінькі елементи чоловічого екзерсису 1820–30-х років. Різноманітність стрибкових рухів у балеті Дідло набагато багатша від сучасної. Правда, цю перевагу створено за рахунок найпростіших рухів, нині незаслужено забутих" [9, 211].

Складнішим є питання щодо танцювальної техніки жіночого танцю. Диференціації па на чоловічі і жіночі ще не було. Крім того, в балетах 1820-х років у Дідло артистки далеко не завжди є головними дійовими особами: у багатьох виставах центральні партії належать ще героям, а не героїням. Але зрушення відбулося. Улюбленець публіки 1800-х років Дюпор вже поступається своїм місцем Істоміній, Телешовій та ін. Суперництво чоловіків і жінок в балеті на рубежі 20-х років вирішується на користь танцівниць. Мізерні матеріали про техніку жіночого танцю дозволяють все ж сказати, що пуантів (як танцювального взуття) в практиці жіночого танцю ще не існує. Високі півпальці, на яких зображений Блазіс в його книзі, в однаковій мірі властиві і танцівникам, і балеринам.

Встановивши, що танцівниця часів Дідло не мала пуантів, ми тим самим відразу виключаємо з арсеналу її техніки велику кількість комбінацій рухів і па, яких так багато у сучасних балерин. Зате танцівниця Дідло ширше користуються найпростішими рухами і, головне, танцюють граючи, тобто шукають в хореографічному примітивному ладі продовження і розвиток образу. "Для того, щоб в цьому переконатися, – пише далі Слонімський, – досить поглянути на список артистичних штатів Дідло, принципи побудови якого (спочатку актриси-танцівниці, потім тільки танцівниці) показують, що сценічним матеріалом, яким навантажували головних персонажів трупи, її прем'єрів, була танцювальна пантоміма" [9].

Термін *pas de deux*, що вже існував у XVIII столітті, абсолютно не збігається з нашим поняттям про танцювальний дует. Кожен парний танець розглядався як *pas de deux*. Лише після 20-х років XIX століття, починаючи з епохи творчої зрілості Дідло, ми бачимо його поступовий розвиток. У сучасному розумінні *pas de deux* позбавлене наскрізного ігрового завдання. У балеті Дідло ми спостерігаємо якраз зворотне явище.

Приємів підтримки, що мають на меті показати "чудеса спритності", просто не існувало. Ще не настав той час, коли танцівника будуть презирливо називати "підпорою", "підставкою" тощо. Щоправда, в провінційних театрах Італії, Австрії та Німеччини (театри останніх двох країн знаходяться під впливом італійських) вже розноситься чутка про "дива" підтримки італійських віртуозів. Філіппо Тальоні, його син Поль та й сама Марія Тальоні до її приїзду в Париж практикують низку хитромудрих підтримок, які в наш час називали б примітивно-акробатичними. Тут і перекидання танцівниці через спину, і різке падіння на руки кавалера, і на подобу "рибки", тобто стрибка в руки кавалера з розбігу.

Нечисленні італійські та віденські гравюри зберегли нам ці перші трюкові прийоми підтримки, що викликали захоплені крики в провінційних глядацьких залах того часу. Але ми ніде ще не зустрічаємося з положенням танцівниці вище рівня грудей партнера, більшість цих прийомів ще не допущено на столичну сцену: вони ще, так би мовити, "неакадемічні", вульгарні.

Для композицій Дідло в Петербурзі вони тим більше неприйнятні. У 20–30-х роках XIX ст. робляться перші кроки в цьому напрямку. Тому в балетах Дідло ми бачимо дуети з найпростішими видами підтримки, які далеко не завжди були відірвані від своєї сюжетно-побутової мотивації. Носіння на руках в позі зустрічається дуже рідко, повітряні підтримки не застосовуються зовсім. Переважає партнерна підтримка, що йде від об'ємів, всіляких рухів зупинки, несподіваного зіткнення, поз відчаю, суму тощо. Пріоритет надається підтримкам, які зумовлені сюжетом, психологічно вмотивовані або впливають із змісту балету-п'єси. Правомірно стверджувати, що хореографічна програма Дідло зажадала від виконавців інших якостей і прийомів, ніж раніше.

Для характеристики творчості Дідло не менш показовий список актрис петербурзького імператорського балету 1825 року, опублікований в "Російській Талії" Ф. Булгаріна. Його також наводить Слонімський в цитованій книзі. Перші три місця в списку відведено Колосовій, Шемаєвій та Азловій, що значаться актрисами "на пантомімних ролях", на четвертому місці йде Істоміна, названа "першою пантомімною танцівницею", під номерами 5–7 перераховуються інші артисти того ж амплуа, і лише з восьмого номера починаються прізвища "перших танцівниць".

Розподіл балерин за амплуа, їх черговість у списку пояснює художні погляди Дідло та його симпатії. Він ставить на перші місця артисток, що вміють переконувати і хвилювати глядача майстерно створеним сценічним образом, на друге – тих, які за рахунок, напевно, деякого зниження якості об-

разу володіють у всій повноті танцювальною технікою. Перші танцівниці, якщо тільки вони танцівниці, відтіснені в цій системі на третій план.

У розважальному дивертисментному спектаклі був неминучий конфлікт між актором, що втілював осмислений ігровий образ п'єси-балету, і всім, що його оточувало. Це протиріччя – не зовнішнє і не випадкове, адже традиції Дідло, перебували в суперечності з принципами, на яких будувався російський балет 60-70-х років.

Балет і петербурзька школа до Дідло і після нього – дві неспівставимі величини. Виховані Дідло учні та учениці належать здебільшого до останнього періоду роботи майстра. На початку XIX століття Петербурзька балетна школа переживала занепад. Вона завжди була на задвірках у міністерства двору, що орієнтувався в пошуках талантів виключно на закордонних знаменитостей. Врізавши її убогий бюджет, віддавши її мало не на відкуп приватним особам, контора імператорських театрів поступово зміцнювалася в своїй недовірі в її сили.

Варто взяти до уваги, що театральна школа того часу була свого роду універсальним комбіна- том. З неї випускали не тільки балетних артистів, а й оперних і драматичних акторів, оркестрантів, машиністів, бутафорів, костюмерів тощо. Визначення здібностей учня і його майбутнього театального шляху робилося за випадковими ознаками.

До того ж Дідло оголосив, що він "з російських вихованців і вихованок зробить першокласні європейські таланти, і дотримав слова", як свідчить один із сучасників – впливових в театральних колах. "Скільки не билися раніше на самоті такі майстри, як Вальберх, вони не могли сформувати великих обдарувань. А з рук Дідло їх вийшло понад десяток. У нього таланти росли, як у казці, – не по днях, а по годинах" [3, 49].

Із завершенням пушкінської епохи російське офіційне мистецтво відкинуло ідеї Дідло, витіснивши традиції великого балетмейстера з сценічної практики. Час, що відділяє нас від дня смерті Дідло і його "ідей в танці", виявив неспроможність того мистецтва, яке переконувало: "Чим більше танцівниць і менше ідей, тим прекрасніший балет".

Кращі досягнення світового балету в наші дні доводять, що, звернувшись до напівзабутих іде- алів Ш. Дідло та інших майстрів минулого, можна відтворити мистецтво балету, яке буде втіленням високих ідей, а не лише слугувати розвагою для глядачів.

Література

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1977. – 287 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
3. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 248 с.
4. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков к Глинке : очерк / А. Гозенпуд. – Л. : Госмузиздат, 1959. – 782 с.
5. Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817–1820-х годов / Л. Гроссман. – Л. : Брокгауз-Ефрон, 1926. – 290 с.
6. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1958. – 310 с.
7. Пушкин и театр : сборник. – М. : Искусство, 1953. – 358 с.
8. Светлов В. Терпсихора / В. Светлов. – СПб., 1906. – 120 с.
9. Слонимский Ю. Мастера балета. К. Дидло. Ж. Перро. А. Сен-Леон. Л. Иванов. Г. Петипа / Ю. Слонимский. – Л. : Искусство, 1937. – 286 с.
10. Слонимский Ю. Дидло. Вехи творческой биографии / Ю. Слонимский. – Л. ; М. : Искусство, 1958. – 362 с.
11. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки. Либретто. Сценарии / Ю. Слонимский. – М. : Искусство, 1977. – 344 с.
12. Смирнова Н. Танцевальных дел большой мастер / Н. Смирнова // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 16. – С. 19–20.

References

1. Bakhrushin Yu. A. Istoriya russkogo baleta / Yu. A. Bakhrushin. – 3-e izd. – M. : Prosveshchenie, 1977. – 287 s.
2. Blok L. D. Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost' / L. D. Blok. – M. : Iskusstvo, 1987. – 556 s.
3. Glushkovskiy A. P. Vospominaniya baletmeyстера / A. P. Glushkovskiy. – M. ; L. : Iskusstvo, 1940. – 248 s.
4. Gozenpud A. Muzykal'nyy teatr v Rossii. Ot istokov k Glinke : ocherk / A. Gozenpud. – L. : Gosmuzizdat, 1959. – 782 s.
5. Grossman L. Pushkin v teatral'nykh kreslakh. Kartiny russkoy stseny 1817–1820-kh godov / L. Grossman. – L. : Brokgauz-Efron, 1926. – 290 s.
6. Krasovskaya V. Russkiy baletnyy teatr ot vzniknoveniya do serediny KhKh veka / V. M. Krasovskaya. – L. : Iskusstvo, 1958. – 310 s.
7. Pushkin i teatr : sbornik. – M. : Iskusstvo, 1953. – 358 s.
8. Svetlov V. Terpsikhora / V. Svetlov. – SPb., 1906. – 120 s.
9. Slonimskiy Yu. Mastera baleta. K. Didlo. Zh. Perro. A. Sen-Leon. L. Ivanov. G. Petipa / Yu. Slonimskiy. – L. : Iskusstvo, 1937. – 286 s.

10. Slonimskiy Yu. Didlo. Vekhi tvorcheskoy biografii / Yu. Slonimskiy. – L. ; M. : Iskusstvo, 1958. – 362 s.
11. Slonimskiy Yu. Dramaturgiya baletnogo teatra Kh1Kh veka: Oчерki. Libretto. Stsenarii / Yu. Slonimskiy. – M. : Iskusstvo, 1977. – 344 s.
12. Smirnova N. Tantseval'nykh del bol'shoy master / N. Smirnova // Muzykal'naya zhizn'. – 1989. – № 16. – S. 19–20.

Косаковская Л. П. Педагог танца Шарль Дидло: заветы мастера

Статья посвящена анализу путей формирования педагогического метода Шарля Дидло и его принципов обучения артистов балета. В результате исследования делается вывод, что новаторская деятельность балетмейстера-педагога способствовала формированию балетной труппы и обновлению русской школы классического танца.

Ключевые слова: классический танец, педагогика танца, балет, школа классического танца.

Kosakovska L. Charles Didlo as a teacher of dance: master's testament

The article represents the problem of forming the pedagogical method and the principles of educating ballet dancers. Characteristic features of Ch. Didlo's professional activity in the process of establishment of Russian school of classical dance are disclosed.

J.J. Nover's as well as his compatriots' activity fostered the appearance of a new dancing movement technique which was quantitatively and qualitatively more abundant than before being reformed. This resulted in the creation of an invincible block of professionalism and technical difficulties between a new type of dancer and amateur.

The burden of these changes, which had been completed by the beginning of the 19th century in Western Europe, lay in St. Petersburg on Ch. Didlo's shoulders who was then in charge of the ballet and the leading teacher of the school.

Ch. Didlo was the one who introduced a new approach to the spectacle of dance into the dancing canvas of the 18th and early 19th century. An important achievement of Ch. Didlo as a choreographer was poetical integrity and completeness of plays. He promoted the role of corps de ballet having turned it from passive background into the active participant which "accompanied" soloists. Didlo's dance underwent dramatic transformations due to the influence of choreographic lore on Russian territory.

Among Didlo's votaries was G. Derzhavin, A. Gryboyedov, A. Pushkin who left behind their inspired poetical lines and accurate observations of Didlo's art and Russian ballet of that period. Under Didlo's guidance Russian ballet gained recognition on the European scale.

Didlo was not only an outstanding ballet-master but also a teacher of dance. The first Russian school of classical dance had been shaped in the three decades of Didlo's life, devoted to Russian theatre and teaching activity.

Being aware of the importance of reforming the school of ballet Didlo took up its reformation with huge feedback refusing to stage big new ballets by the time the school of dance would appear. Among the first actors who graduated from it was A. Glushkovskyy, M. Golts, E. Kolosova, M. Danylova, A. Istomina, K. Teleshova, A. Likhutina and many other dancers who had formed under his guidance and lauded Russian ballet.

Didlo claimed from his students that the flight should startle his contemporaries. He achieved this by the means of "half-finger" technique and moving "elevational" tempos which combine various movements into a single dancing element. Didlo must have introduced arabesque, a future plastic leitmotiv of romantic and later of Russian ballet, into adagio earlier than his western colleagues.

In Didlo's ballets like in stagings of first masters of romantic ballet prevail those movements which constitute the prerogative of today's feminine dance. It should be mentioned that the versatility of jumping movements in Didlo's ballets used to be much more vivacious than nowadays. Though this advantage was created with simplest movements, now undeservedly forgotten.

The term pas de deus, existing already in the 18th century, used to define any couple dance. And no sooner than the 1820s, starting with the period of Didlo's artistic maturity, his gradual development could be seen, mostly the setting of through gaming objective.

Support in Didlo's ballets existed in such a form where it's justified by the action basis of the dance performance or pantomime episode. Alongside exposing acrobatic moments new techniques of support would be born as a result of searching for acute plot and scenic dancing points (accents) etc.

Didlo put in the first place the actors who tended not to differ in rich dancing techniques and used to dance what is now called typical dances. The explanation for this is provided by the fact that in an entertaining, divertissement play, meeting the demand of the audience, the conflict between the actor who acted as a meaningful character from the ballet play and the whole scenery was inevitable. Thus there were large discrepancies between Didlo's traditions and the principles pertaining to the basis for Russian ballet of 1860s – 1879s.

Didlo craved for the convincing performance in general. He achieved the feedback from the audience on scenic features of the portrayed characters: emotions of anger, compassion, fear and pity. In such circumstances mimes were of greater to him than famous dancers.

Summing up the significance of Ch. Didlo's artistic activity in the history of Russian ballet, his immense achievements in the sphere of choreographic education and formation of the ballet company should particularly be mentioned. Three decades of enthusiastic work of the ballet-master in Russia contributed to the renewal of the school of classical dance. Its quantity increased in several times, it stood on its own feet and turned into the educational mechanism, not only capable of refunding the shortage of ballet actors at large but of forcing foreign female dancers out of Russian scene. In the school Ch. Didlo lay the solid foundation of classical dance of the 19s century, the concern to be later carried on under the guidance of M. Petipe.

Key words: classical dance, dance pedagogics, ballet, school of classical dance.

**СИМФОНІЧНИЙ ДОРОБОК О. ЯКОВЧУКА
В ПОСТМОДЕРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

У статті розглядається симфонічна творчість сучасного українського композитора Олександра Яковчука крізь призму включення її в постмодерний контекст української музичної культури. На прикладі Третьої і Четвертої симфоній митця досліджено еволюційні процеси у жанрі, роль залученого поетичного слова, особливості авторського стилю. На основі цілісного аналізу творів показано концепційну виразність їх задуму та художню самотуність його втілення.

Ключові слова: українська музика, постмодернізм, О. Яковчук, симфонія.

Висвітлення стильових процесів української академічної музики доби постмодернізму на сьогодні – один з досить потужних напрямів сучасної музикознавчої думки. "Орієнтиром, своєрідним духовним кодом у метаісторичній ситуації на межі століть виступає стиль – поняття, за допомогою якого можна підійти до найбільш кардинальних сторін творчого мислення, особливостей естетико-філософських поглядів митців і цілих художньо-історичних епох" [1, 8–9]. Проте з поля зору наукового осмислення випала яскрава композиторська постать Олександра Миколайовича Яковчука (нар. 1952 р.): внаслідок п'ятнадцятирічного періоду еміграції до Канади його музичний доробок на деякий час опинився на маргінальних позиціях. Цей митець, що вступив у пору художньої і життєвої зрілості, підійшовши до неї як з кількісно, так і з якісно потужним доробком, належить до покоління українських композиторів, що вступило на музичну арену в середині 1970-х років, вже після авангардних і неофольклорних відкриттів шістдесятництва, й продовжило досягати художню візію постмодерного буття, як наприклад, у неоромантичній стильовій тенденції.

Закінчивши 1976 року клас композиції А. Коломійця в Київській консерваторії і пройшовши стажування у Ю. Фортунатова на Івановських семінарах у Підмосков'ї, молодий митець стрімко освоює різні жанри – від обробки народної пісні до опери ("Незабутнє" за повістю О. Довженка) і балету ("Пригоди у Смарагдовому місті" за творами О. Волкова). Маючи можливість завдяки Івановським семінарам перебувати в епіцентрі подій – новаційних пошуків композиторської молоді зі всього колишнього СРСР, – Яковчук проймається пануючим там духом оновлення, творчого виклику, що, зрештою, відібрається на всій його мистецькій долі, високій мірі вимогливості до власноруч написаного.

Поява перших симфонічних творів Яковчука збіглась у часі з проведенням на сторінках журналу "Советская музыка" серйозної дискусії з питань осмислення стану побутування симфонічного жанру на теренах СРСР ("Симфонизм сьогодні. Традиції. Потери. Обретения", 1987)*. У конструктивній полеміці обговорювалась реальна ситуація, показова плюралістичністю художніх рішень, відходом авторів від усталеного жанрового інваріанту, рішучим намаганням освоїти нові позиції. Дискусія засвідчила ретельний підхід до пізнання еволюції жанру симфонії, його модифікацій та появи нових типів симфонізму. Позначена багатоаспектністю розгляду поставленої проблематики, вона активізувала прочитання нових музичних текстів в контексті ситуації постмодернізму і їх належної оцінки. Зокрема, проблеми симфонічного жанру розглядаються у працях М. Гордійчука, О. Зінькевич, В. Іванченка, Б. Сюти та інших вчених.

У симфонічному доробку митця – поеми "Золоті ворота" (1982), "Дніпро" (1986) та шість симфоній (1986–2013), які збагатили українську музичну культуру непересічністю індивідуального вислову митця, глибиною та суспільно-історичним звучанням піднятих тем (героїчне минуле українського народу, Чорнобильська трагедія, лихоліття Другої світової війни, Голодомор).

Завданням даної статті є розгляд Третьої і Четвертої симфоній О. Яковчука з метою висвітлення еволюційних процесів у жанрі української симфонії у ситуації постмодернізму, ролі залученого поетичного слова для формування концепційності твору, особливостей авторського стилю композитора. Названі твори показові опертям на програмні засади та залученням поетичного тексту. Наблизившись до кантатно-ораторіального типу, композитор поєднав засоби симфонічного розвитку з розвинутим хоровим письмом, сягнувши в результаті трагедійного виміру в концепції і досягши громадянського рівня свого послання.

Значною мірою автобіографічна Третя симфонія "Відгомін дитинства" (1987) на вірші Ю. Сердюка для мецо-сопрано, мішаного хору й симфонічного оркестру присвячена перемозі радянського народу в Другій світовій війні, відображає її події з точки зору дитячого світосприйняття. Взяті за сюжетну основу вірші поета, котрий дитиною пережив війну і втратив під час неї батька, виявились дуже близькими спогадам О. Яковчука про своє вже повоєнне дитинство, сповнене особистих зворушливих вражень від духового оркестру з колишніх фронтовиків-інвалідів у рідному селі Черче на Хмельниччині. Цікаво, що незабаром після прем'єри до музики симфонії було долучено відеоряд – кадри військової кінохроніки, які влучно відтворювали її образне наповнення (програмні назви частин "Війна", "Дитячі

сни", "Ми діти війни", "Мати на День Перемоги"). Відтак симфонія прозвучала на УТ, здобувши новий, ширший виток виконавської долі.

У ч. I "Війна" після тривалого своїм передчуттям лиха застиглому оркестрового вступу розпочинається перший розділ *Andante*, де хор на словах "В запорізьких степах" коментує стриманою речитатцією на висхідному спрямуванні інтонації з поступовим насиченням фактури прихід всенародного лиха – війни. Наступний розділ *Piu mosso* "І вставали брати" із семантичним посиленням на маршовий характер уособлює протест народу, що героїчно піднявся на оборону рідної землі. Середина складної тричастинної форми, в якій написана I ч. симфонії, на противагу вже змальованому масовому, збірному образів народу, відображає особисте переживання війни окремою людиною ("Ця сусідка одна"), тому цей розділ розпочинається сольними репліками-мотивами у струнній групі, показовими виразністю ліричної інтонації. Хоровий коментар, заснований на тембрових перегуках високих і низьких голосів, та спірання інтонацій на інтервал ч. V створює настрій розгубленості. Після досягнення кульмінації в репрізі ч. I завершується кодою, де багатоголосий вокаліз-"колісання" хору передбачає ч. II твору – "Дитячі сни".

Її відкриває речитативне соло мецо-сопрано на заколісаному-непоспішному супроводі струнних, уводячи слухача у перебіг дитячих сновидінь, де акцентуються найважливіші для дитини переживання ("просив у бомб, щоб не вбивали вони мою маму й брата, і щоб минали вони татовий окоп"), і враження від реалій воєнного часу: асоціація спрямованого у небо світла прожекторів із руками матері ("у відчай простерті догори"), бадьоро-примітивного маршу з образом бездушного у своєму намірі ворога, польових маків, що порівнюються з солдатами-захисниками ("востаннє неначе солдати під танки лягали з червоно-німими вустами"). У вибудовуванні драматургії також помітна тричастинність, де роль контрастующого розділу відіграє епізод німецького маршу, стилізованого композитором для протиставлення образів захисників Батьківщини і ворогів. Взятий Яковчуком відомий лозунг "Deutschland über alles!", стає текстом усього маршу, що викладений у *C-dur*, проходить в окремо долученого чоловічого хору, підкріпленого флейтами, *riccolo*, барабаном, символізуючи бадьорий дух впевнених у своїй перемозі загарбників. Реприза маршу динамізується, укрупнюючись внаслідок приєднання тембрів мідної групи, проте її більш важливим моментом динамізації виступає одночасне зіставлення антагоністичних образних сфер: на німецький марш накладаються шумові репліки жіночого хору, коментуючого вигляд нацистів, надалі ж, проникаючись ритмікою маршу, вони переходять у музичні репліки вже мішаного хору, утворюючи разом із залученим усім оркестром (крім мідних) сонористичну поліпластову вертикаль. Швидка зміна кількох образів, що настає після кульмінації, знову нагадує слухачеві програмний задум цієї частини – дитячі сновидіння про війну. Водночас композитор перекидає тематичну арку з ч. I, вводячи мотив, який характеризував особистісне начало, і доручає його в якості вокалізу хору. Образно-тематичний перегиб помітний також у коді обох частин.

У драматургії симфонії особливе місце займає ч. III "Ми діти війни", оскільки в ній настає якісний перелом у перебігу змальованих подій. Увага автора зосереджується на збірному образі дітей, котрі передчасно змужніли, подорослішали в лихолітті війни. Тут відчутний не лише їх протест, а й готовність стати у стрій для бою з ворогом ("Ми діти війни, і оцим уже в світі єдині!"). Така рішучість втілена вдалим прийомом хорового фугато на 54 тріольним рухом, що розпочинається у басів і поступово заповнює увесь фактурний простір. Сягнувши вершини на словах "ми діти війни", хорові партії вже в гомофонно-гармонічному викладі речитатцією наголошують: "Ми діти війни, Перемоги великої діти!", після чого в музичну тканину вплітається матеріал хорового вокалізу із ч. II – вияв загальнонародного переживання.

У наступному розділі *Meno mosso* автор швидко формує нову короткочасну кульмінаційну фазу, щоб проакцентувати значення Перемоги ("запитайте у нас, коли світ оцей білий зродився? Назвемо сорок п'ятий") у сприйнятті мас, а також крізь почуття особистості. У завершуючому ч. III розділі такий наголос стосується вже почуттів окремої людини, тому фактура спрощується до діалогу між речитативом солістки (мецо-сопрано) і пристрасною кантіленою солюючої скрипки, заснованою на ліричному мотиві із ч. I, на витриманому супроводі струнних, після чого в останній фазі розвитку оркестр завокає, залишаючи музичний простір для агогічно невимушеного дуєту двох скрипок.

Фінал симфонії "Мати на День Перемоги" зображає вистраждану людьми радість від закінчення, п'янке відчуття важко здобутої Перемоги. Композитор, сполучаючи *attacca* фінал із ч. III, вбачає їхню єдність у наскрізній ідеї – досягнення Перемоги. Виразність музичного образу тут досягається знову ж таки зверненням Яковчука до прийому стилізації маршу тих часів, що особливо вражає своїм першим проведенням у хора *a cappella* без слів, яскраво урочистого у семантиці звучання духового оркестру, де тому ведуть сопрано, а решта партій супроводжують її у розкладці духового оркестру. Отже, явно інструментальний тематизм у хоровому викладі живих людських голосів набуває рис хоралу, несучи піднесений заряд духовного усвідомлення народом своєї перемоги. Наступне проведення доручено групі духових інструментів, що створює радісний контекст святкового настрою, підносячи його до рівня апофеозу в подальшому розвитку (оркестрове *tutti* на *ff*). Середній розділ дає інший ракурс сприйняття Перемоги – очікування матері-жінки свого чоловіка, що вже не повернеться з полів війни. На перший план тут виступає хор, що на окремих інтонаціях маршу коментує трагічну сторінку історії, крок за кроком наближаючи першу кульмінацію оркестрового *tutti*, а потім і другу, тривалішу,

найвищу, з участю ще й хору. Після неї Яковчук вміщує розгорнуту коду-епілог, де у сконцентрованому вигляді простежуються основні образи твору. Першим з них, рельєфно виписаним, є імпроваційне соло скрипки в характері українських народних голосінь – символ туги за полеглими. На нього з ефектом сонористичної поліпластовості почергово накладаються фрази німецького (Fl.) та радянського (вся решта духових інструментів) маршів, згодом залишається лише останній (Tr-be), загальне звучання поступово стихається, ніби відпливаючи у далечинь спогадів.

Завершена в один рік із Другою, Третя симфонія несе деякі спільні з попереднім твором риси композиторського мислення О. Яковчука: піднесення ролі коди, що виростає до масштабів розгорнутого епілогу, набираючого значимості філософського узагальнення; техніка фазового досягнення найвищої кульмінації; інтонаційні перегуки між частинами. Між тим, у симфонії митець застосовує нові для себе прийоми письма, що будуть властиві подальшій творчості. Ними стають стилізація (у даному випадку, жанру маршу – німецького і радянського) та сонористична поліпластовість, зумовлена одночасним звучанням контрастних музичних образів. Програмність впливає на особливості циклічності Третьої симфонії, де I ч. уособлює зав'язку дії, II – відсторонено, через дитячі враження, змальовує основні переживання дитини, у III – фугато – здійснюється рішучий перелом розгортання подій, а фінальна IV ч. (святковий марш) передає радість Перемоги з філософським осмисленням її у кодї.

Присвячена пам'яті жертв Голодомору Четверта симфонія-реквієм "Тридцять третій" (1990) – перший твір в українській музиці на означену тему – була написана на слова В. Юхимовича, котрий в ранньому дитинстві на власні очі бачив страшний злочин сталінського режиму проти українського народу, а зрілою людиною зумів осмислити його драматичними поетичними строфами. Вперше симфонія прозвучала 22 листопада 2003 року в Національній опері України з нагоди 70-річчя Голодомору 1932–33 років у виконанні хорової капели Києво-Могилянської Академії "Почайна" (кер. О. Жигун) та ДЕСО п /к В. Здоренка, справивши надзвичайне враження на присутніх. Як висловився В. Сильвестров, "обрана у симфонії тема про Голодомор, на мій погляд, дуже важка для відображення в музиці, адекватним може бути лише мовчання. Але Олександр Яковчук зумів створити таку сумну, таку трагічну музику, яка слухачів просто приголомшує" [2, 15].

Задум упорядковано в шестичастинну композицію з врахуванням традицій поминальної Служби Божої. Зокрема, автор аркоподібно вводить у партитуру канонічну молитву "Господи, помилуй" як головне тематичне утворення у I ч., другорядний план у репрізі другої та резюме фінальної. Тим самим досягнуто цілісне бачення сюжетної канви з її ідеєю поминання мільйонів загублених людських життів, а відтак і похідної від неї ідеєю покаяння, що свого часу невимовно сильно окреслив Т. Абуладзе у знакомому для руйнації радянської системи фільмі "Покаяння". Отже, I ч. "Господи, помилуй" має чітку тричастинну будову, в якій крайні розділи – відповідно, соло баса і дисканта на фоні хорового вокалізу – засновані на традиційному для храмового виконання молитовному зверненні про упокоєння душ: речитатив соліста, проваджений на одному звуці, повністю підпорядковується силабічним наголосам слів молитви і чистоті автентичного звороту у гармонії. На противагу, у схвильованому середньому розділі частини (4 т. до ц. 5) відчувається розпач, відчай, зневіра, роль коментатора тут виконує хор, кількаразово скандуючи слова "Тридцять третій рік, проклятий Господом Богом" та виходячи у звучанні разом з оркестром до афектованих, поступово, внаслідок затримання звуків, утворених кластерів. Яковчук віднаходить для цієї фрази відповідну виразну лейтінтонацію, що буде важливою для нього впродовж твору: пунктирний ритм з наступними рівномірними вісімками й півтонове спадання. Цікавим є гостро дисонуючий вертикальний зріз згаданого мотиву, у ньому накладається на мажорний тризвук (жіноча група) півтоном нижче чиста квінта з доданою секстою у чоловічих голосів. Перехід аттасса до II ч. наводить на припущення про образну спільність, спорідненість сюжету обох частин. Втім, якщо перша була досить розвинутим прологом до оповіді, відтворюючим загальний настрій скорботи і жаху, то на другу й наступні частини композитор покладає функцію прямої оповіді подій.

У ч. II "Ой, у вік новий" слухач дізнається про обставини, що спричинили голодні часи в Україні: утвердження після більшовицького перевороту 1917 року радянської влади, метафорично названої поетом "Червоною мітлою", призвело до руйнації духовних християнських цінностей, випущенню з підсвідомості на волю бісівських сил, розгулу ентропії і сили натовпу: "Усіх трусили – владний Представник! І свої "запеклі активісти". Структурованість частини досить цікаво урізноманітнена завдяки поєднанню звучання солюючого мецо-сопрано, баса, різних хорових груп, а також хорового tutti із врахуванням прийомів поліфонічного й акордового письма, не забуває композитор і про інтонаційні зв'язки в загальному контексті твору. Перший розділ тричастинної схеми становить почергове зіставлення експресивного соло мецо-сопрано та контрастуючого йому хорового соло, спершу жіночих, а за другим проведінням – чоловічих голосів. Виклад партії мецо-сопрано Яковчук осмислює як глибоке внутрішнє особисте переживання: ініціальний мотив солістки бере свої витoki із кластеру хорової партії з першої частини, оркестр тут чутливо-мінімальний, супроводжує унісонним відгомном альтів та ледь помітними репліками валторн і флейт, тим самим підкреслюється семантична вага сольного вислову, ніби голосу самої Історії: "Ой, у вік новий з яких доріг привів нас тридцять третій рік? Понад селом, як бурелом, пройшов Великий Перелом!" Образна характеристика хорового соло жіночих голосів позначена рухливістю акордового викладу вісімками у залежності від поетичного тексту, де мовиться про Діда Мороза й очікування подарунків від нового року, який замість них приніс порожні засіки в се-

ляньські хати. Чоловіча група хору з імітаційним вступом басів продовжує констатацію діянь "Червоної мітли". Кульмінаційний розділ формується на інтонаціях символізуючого загальний розпач кластеру з I ч., розкладеного по парах високих та низьких голосів. З'ява вже відомих скандуючих реплік "Тридцять третій рік" підносить кульмінацію на ще вищий рівень, це своєрідна "тема доли", невідворотної, судженої історією українському народові. Скорочене репризне соло мецо-сопрано супроводжується молитовними репліками баса "Господи, помилуй".

Ч. III "Лийся, водо – бідо" (*Allegretto con brio*) в драматургії циклу є відстороненням, так би мовити, відчайдушним скерцо, це ніби танок Смерті. Вдало знайдений Яковчуком ритмічний малюнок у *Ob.*, *Cl. basso*, *V-ni II* (вісімка з крапкою, дві тридцять другі, чвертка у дводольному метрі) ілюструє замах і удар її невситимої коси. Розвиток образу набуває всевладної руйнівної сили в середньому розділі, де стилізовано хвацькі інтонації популярної російської пісні "Как родная меня мать провожала", однократно влітаючи як промовисту деталь вищеописану ритмічну групу і доручаючи проведення цієї теми двом трубам в октаву (ц. 4–5), потім валторнам. Одночасно з вакханалією Смерті у музичній тканині зіставляється невимовний зойк жертв, виражений затриманим кластером у жіночій групі хору та скрипок й альтів. Об'єднуючи з цим переможним танцем Смерті переходом *attacca IV ч. "За Адама"*, Яковчук семантично вирішує її з посиланням на жанр похоронного маршу. Особливості поетичного тексту й індивідуалізація тембрів відображають скорботу за кожним померлим від голоду. Частину відкриває і завершує "застигле" соло флейти, згодом право свого монологу здобувають *Fag.*, *Corn. ingl.*, *Corn.*, *Cl. i V.-c.* Характерною з погляду симфонічного розвитку виникає викладена мінорними тризвуками фраза "Не дзвонили, не дзвонили дзвони: та вмер, та вмер, та вмер, був та вмер" (3 т. до ц. 4) у тенорів і басів. Вона своїм спадаючим по хроматичних півтонах рухом й пунктирним ритмом близька "темі доли" ("Тридцять третій рік!"), водночас уже вмещаючи у собі зародок теми фіналу, так званої теми протесту, завдяки появі затакту, вияскравленому пунктиром.

Ч. V "Його називали" майстерно стилізована під збірний образ типових для радянського часу прославлених пісень, відбиваючи сліпу віру в фантомні ідеали комунізму і "батька всіх народів", показує абсурдність надмірного оптимізму тогочасного життя. Стилізація проявляється не лише в інтонаційному ряді музики, але й торкається оркестрування, а також штрихової палітри. Зокрема, тема, яку супроводжують флейта та військовий барабан, проводиться у хоровому звучанні а *capella*, її виклад на *staccato* та викривальний поетичний текст знімають пафос стилізованого джерела. Яковчук підсилює іронічне наповнення змісту частини залученням лозунгів із транспарантів на демонстраціях в сталінські часи на зразок: "Товаришу Сталін! Успішно проводимо колективізацію на Україні!" або "Товаришу Сталін! Колективізація йде успішно! Зламаємо опір ворожих елементів! Хай живе великий Сталін" тощо. Різні лозунги виголошуються окремими солістами хорових груп після кожного з трьох куплетів із запізненням на один такт, що асоціюється з гамором юрби, стихією хаосу, врешті-решт яка стане тривалішою після третього куплету, коли тема звучатиме у флейти, підтриманою невпинним дрібом барабана. Останній розділ (ц. 10) – загальна трагічна кульмінація симфонії, яку композитор впроваджує раптово. Її осердя становить вже відомий з попередніх частин кластер-стогін померлих від голоду душ. Викладений у хорі поступовим нашаруванням звуків у ритмічному збільшенні та з підтримкою всього оркестру він справляє гнітюче враження, вивергаючись у загальнолюдське прокляття тиранові.

Фінал симфонії "Де пшениця росте густа" закликає до збереження пам'яті про померлих, до віри в правду. Розпочинаючись примарним за настроєм соло альтової флейти, він інтонаційно перегукується з початком симфонії, зокрема, мотивом у гобоїв та кларнетів. Саму тему фіналу можна охарактеризувати як тему протесту, примітну виразним у темпі *Adagio* за допомогою пунктирного ритму затактом, що започатковувався ще у IV ч. з її алюзивністю на похоронний марш. Її перше проведення, канон, доручено мецо-сопрано і басу, котрим в оркестрі, як тінь кореспондує інструментальний канон *Cl. i Fag.* Авторська ідея твору про пам'ять здобуває саме у фіналі концентрованого смислу шляхом поступового нарощення фактури: виклад теми у хорі з підтримкою струнної групи ("Не минай того Хреста на могилі села неживого..."), а згодом наповнення усієї оркестрової маси ("Встань, народде, без ліку й числа хором траурним, пам'ятним колом!"). Останній розділ фіналу – проведення в унісон дискантом і басом молитви "Господи, помилуй", що, творячи арку з ч. I, логічно завершує цілісну й монолітну композицію симфонії.

Отже, в цьому творі О. Яковчук зумів розширити рамки свого розуміння симфонічного жанру, поєднавши його з реквіємом, поминальною Службою Божою. Симфонічність мислення помітна в яскравих тематичних зв'язках поміж частинами у вигляді лейтсимволів (молитва, кластер-стогін, тема доли, тема протесту) та динамізації їхнього розвитку, застосуванні прийому стилізації, зумовленої потребою програми твору (у III і V ч.). Ознаки реквієму першочергово відчутні у траурному характері твору, тематиці поетичної програми з її ідеєю поминання загиблих від голоду, відтак у використанні постмодерним музичним текстом канонічної молитви православного обряду, а також досягнутому ефекті духовного очищення слухачької аудиторії.

Загалом Третя і Четверта симфонії О. Яковчука демонструють постмодерне бачення автором жанру симфонії, що проявилось у відході від моделі жанру, у залученні поетичного слова, у наявності інтертекстуальності. Названі композиції до деякої міри спростовують думку Б. Сюїти про те, що в окреслений період "зразки симфонічної музики виступають найчастіше ретрансляторами усталених традицій

та інтердискурсів і засвідчують організацію художньої цілісності з опорою на консервативні принципи й апробовані науково-творчі парадигми" [3, 219]. В подальших розвідках слід простежити еволюцію всієї симфонічної творчості О. Яковчука та її значення для української симфонічної музики в цілому.

Примітки

¹ Задерацкий В. Симфония и реализм /Задерацкий В. // Советская музыка. – 1987. – № 2. – С. 14–21; Григорьева Г. Симфония и проблемы стиля /Григорьева Г. // Советская музыка. – 1987. – № 4. – С. 27–33; Дмитриев Г. Нужны тесные контакты с жизнью //Дмитриев Г. // Советская музыка. – 1987. – № 9. – С. 18–22.

Література

1. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90 років ХХ сторіччя / Берегова Олена Миколаївна. – Автореф. дис. ... канд. мист-ва. – К., 2000. – 20 с.
2. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk. – Буклет. – К.: Спринт-Сервіс, 2013. – 32 с.
3. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності / Богдан Сюта. – К., 2006. – 255 с.

References

1. Berehova O. Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrainskykh kompozytoriv 80–90 rokiv XX storichchia / Berehova Olena Mykolaivna. – Avtoref. dys. ... kand. myst-va. – K., 2000. – 20 s.
2. Kushniruk O. Kompozytor Oleksandr Yakovchuk / Composer Alexander Jacobchuk. – Buklet. – K.: Sprynt-Servis, 2013. – 32 s.
3. Siuta B. Muzychna tvorchist 1970–1990-kh rokiv: parametry khudozhnoi tsilisnosti / Bohdan Siuta. – K., 2006. – 255 s.

Кушнірук О. А. Симфоническое наследие А. Яковчука в постмодерном контексте украинской музыкальной культуры

В статье рассматривается симфоническое творчество современного украинского композитора Александра Яковчука с точки зрения его включения в постмодерный контекст украинской музыкальной культуры. На примере Третьей и Четвёртой симфоний исследуются эволюционные процессы в жанре, роль использованного поэтического слова, особенности авторского стиля. На основе целостного анализа произведений показано концептуальную выразительность их замысла и художественное своеобразие его воплощения.

Ключевые слова: украинская музыка, постмодернизм, А. Яковчук, симфония.

Kushniruk O. Symphony works by A. Jacobchuk in a context of postmodernism of ukrainian music culture

The article deals with the symphonic works by contemporary Ukrainian composer Alexander Jacobchuk (born in 1952) in terms of its inclusion in the postmodern context Ukrainian musical culture. On the example of the Third and Fourth symphonies evolutionary processes in the genre, the role involved the poetry, especially author's style are investigated. The program and the vocal and choral elements introduction are specific features in the Third and Fourth symphonies.

The Third one is dedicated to victory of Soviet people (and Ukrainian in its composition) during the World War II. Completed one year of the Second, Third symphony has some common features with the previous work of A. Jacobchuk's individual manner: increasing the role of codes that grows to scale expanded epilogue, picking the importance of philosophical synthesis, phase technique to achieve the highest climax, intonation roll between parts. Meanwhile, the artist applies new techniques of writing for yourself that will be characterized by further works. They are pastiche (in this case, the genre march – German and Soviet) and sonoristic texture with many layers caused by the simultaneous sounding of contrasting musical images. Program affects the cyclical features of the Third Symphony, where Part I represents the beginning of action, Part II – detached, due to childhood experiences, describes the basic feelings of the child, Part III – liquid phase – is a decisive turning point in development of events, and the final Part IV (festive march) conveys the joy of victory with the philosophical understanding of the code.

The Fourth symphony elucidates starvation initiated by Stalin's regime during 1932–33 in Ukraine. In this work A. Jakobchuk able to expand beyond his understanding symphonic genre, combining it with a requiem memorial service of God. Symphonic thinking visible in bright thematic connections between the parts as leitmotives (prayer, cluster moan, a theme of fate, the theme of protest) and dynamism of their development, application reception stylization, due to the need of the work program (in Parts III, V). Signs of requiem primarily are felt: in mourning nature of the work, the subject of poetry program with its idea of remembrance of the victims of hunger, and then to use postmodern musical text of the canonical Orthodox prayer ritual and spiritual purification achieved effect the audience.

Based on a holistic analysis of the works conceptual expressiveness of their design and artistic identity of its implementation are shown.

Third and Fourth Symphonies A. Jacobchuk demonstrate postmodern vision of the genre Symphony, which was shown to move away from a model of the genre, in bringing poetic words, availability of intertextuality. The above composition to some extent refute B. Syuta's opinion that in the specified period of time "symphonic music samples are repeaters of the most well-established traditions and interdiscourses and certifying organization of artistic integrity based on conservative principles and proven scientific and artistic paradigms" [3, 219]. In further exploration we should trace the evolution of the entire symphonic creativity of A. Jacobchuk and its importance for Ukrainian symphonic music in general.

Key words: Ukrainian music, Postmodernism, A. Jacobchuk, symphony.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕЛЕМЕНТІВ У КОМБІНАТОРНОМУ ФОРМОУТВОРЕННІ КОСТЮМА

У статті розглянуті основні види трансформації первинних елементів комбінаторики формоутворення одягу. Проведено аналіз комбінаторних перетворень як окремого етапу в алгоритмі комбінаторного проектування. До комбінаторних перетворень включені трансформації на основі основних видів симетрії, що зустрічаються в сучасному костюмі. Наведені приклади застосування основних трансформацій для перетворення різних видів первинних елементів комбінаторики костюма із зазначенням обмежень використання перетворень залежно від структури та функціонального змісту окремих елементів.

Ключові слова: комбінаторне формоутворення костюма, трансформації, конфігурація, симетрія.

У дизайні поєднання елементів завжди наближаються до ідеї єдності, гармонії. Для досягнення такої гармонії не враховуються формальні, функціональні, конструктивні та інші протилежності в характеристиках вихідних елементів. Тому безпосереднє їх перенесення в композицію не є достатнім. Для досягнення гармонії всієї моделі елементи частіше за все зазнають цілеспрямованих та іноді досить радикальних перетворень. Перетворення елементів насамперед розширює їх варіантний ряд, а отже, збільшує можливу кількість варіантів моделей костюма, утворених з цих елементів. Також перетворення потрібно для приведення елементів до виду, що відповідає проектному завданню, надання їм особливих стильових характеристик, наближення їх до вигляду костюмної деталі в готовій формі. Особливо це стосується простих геометричних форм.

Саме на етапі перетворення визначається, до якої асортиментної групи можуть увійти елементи. Адже первинні елементи, наприклад, каталогу можуть спочатку мати чіткі обмеження, а після етапу перетворення стати більш універсальними, або елемент може змінити своє призначення. Комір у результаті перетворень стане можливою формою рукава чи спідниці, лінією оформлення застібок, або створить орнамент, що буде нанесений на готовий виріб.

Розглядаючи особливості трансформацій різних видів елементів, варто зазначити, що існують принципи перетворень, характерні для всіх видів першоелементів, що мають безпосередній зв'язок з геометричними параметрами. Але, крім них, кожен вид елементів має свої особливі, характерні тільки для нього, перетворення, пов'язані з властивостями самого елемента, функціями та змістовним значенням його складових частин. Саме на етапі перетворення створюється остаточна палітра елементів, що є основою результативного ескізного ряду. Тому в комбінаторному проектуванні слід приділяти особливу увагу цьому етапу.

Теорія загальної комбінаторики форм розглядає трансформацію як комбінаторний засіб перетворення поверхні, тобто досліджує її на рівні об'ємно-просторових структур, а не ескізних моделей. У сучасних дослідженнях існують приклади трансформацій плоских фігур в об'ємні структури на основі паперу, гіпсу та з використанням спеціального інструментарію [2]. В костюмній комбінаториці подібні трансформації можливі за рахунок крою, фактури тканин та специфічних конструкторських рішень, але це не вирішує завдання комбінаторних трансформацій саме елементів ескізних форм.

Відомий український вчений Ю. Г. Божко переважно розглядає комбінаторику архітектурних модульних елементів, які не можуть мати всієї варіативності трансформацій через можливість втрати ефективною здатності утворювати цільне полотно [1]. Тому трансформація присутня лише в якості зміни розмірів елемента чи секції, конфігуративні зміни не розглядаються як можливі. Оскільки костюм має свою структуру і функціональні вимоги, процес використання модулів відрізняється від звичайного, тобто модуль може мати найменшу здатність до поєднання і з'єднуватись на абрисом, а за допомогою додаткових елементів крою або фурнітури.

Детальний розгляд процесів перетворення комбінаторних елементів можна побачити в дослідженнях архітектурної комбінаторики. Вченими виділено конфігуративні, розмірні та колористичні перетворення на декількох структурних рівнях [1;4]. При чому процес трансформації є нерозривним зі створенням елементів та їх позиціонуванням. Застосування симетричних перетворень як засобу трансформації первинних елементів комбінаторики автором не розглядається. Для повної оцінки можливостей трансформацій як комбінаторного засобу вони повинні бути виділені в окремий етап та включати всі види перетворень, в тому числі симетричні. Саме така гнучка система форм, як костюм, дає змогу використовувати всі види перетворень без втрати початкового функціонального змісту.

Метою даної роботи є аналіз трансформацій як окремого етапу комбінаторного проектування костюма.

Комбінаторне формоутворення костюма є складним процесом, що має певний алгоритм та основні складові етапи. Окрім утворення та комбінування комбінаторних елементів серед етапів можна відзначити трансформацію. В сучасній науковій літературі перетворення виконуються паралельно з іншими операціями в процесі формоутворення, тобто їм не відведено окремого етапу. Але оскільки костюмна комбінаторика пов'язана з конкретними формами та функціями їх частин, трансформації повинні відбуватись поступово та мають свої обмеження в залежності від виду елементів. Виведення трансформацій як окремого етапу формоутворення є необхідною умовою для удосконалення ефективності застосування комбінаторики як інструменту проектування.

На позиції окремого етапу проектування комбінаторні перетворення можна розглядати як нові засоби комбінаторики, що дає змогу значно розширити сферу її застосування.

Розглядаючи особливості комбінаторики костюмних форм, можна виділити два загальних види трансформацій первинних елементів – комбінаторні та симетричні. Умовно операції комбінаторної зміни характеристик елементів можна розділити на три групи: зміна конфігурацій, зміна розмірів і кольорове рішення. Для кожної групи характерні свої сфери застосування, задачі та послідовність операцій.

Оскільки кожен елемент костюма найчастіше є сукупністю різних геометричних фігур, слід виділяти загальний і внутрішній рівні в комбінаторних перетвореннях. На загальному рівні відбувається зміна частин форми, тобто одночасно змінюються всі фігури, їх конфігурація та розташування. На внутрішньому рівні перетворень зазнає одна фігура, що є частиною елемента, або навіть одна лінія у цій фігурі. Комбінаторні дії виражаються в зміні розташування елементів, що поєднуються (відрізків, ліній, фігур), відносно один одного, в заміні окремих або всіх елементів комбінації, в зміні розмірів і інших геометричних характеристик елементів, у зміні кількості елементів у комбінації.

Розмір в костюмній формі виконує різноманітні функції: а) відображає експлуатаційні якості форми; б) відображає властивості матеріалу, конструктивну основу і місце елемента в конструкції; в) встановлює співвідношення елементів, пропорції, задає масштабність; г) є вираженням певних традицій у сучасному суспільстві. Мета маніпуляції з розмірами міститься в зазначених вище функціональних, конструктивних, художніх та інших задачах проектування, для яких вони є лише засобом отримання потрібного рішення. Розмірами регулюються і багато інших якостей форми, тому комбінаторика із зміною розмірів елементів і форми в цілому присутня завжди в будь-якому проектному процесі і стосується всієї морфологічної структури об'єкта. В костюмному проектуванні вона займає особливе місце, адже одяг має свої типові розміри та розмірні сітки, зумовлені специфікою масового виробництва. Варіювання розмірів і пропорцій є дуже важливим, адже при зміні повнотної групи перспективного споживача проектне рішення набуває інших пропорцій, що впливає на загальну композиційну цілісність проектного рішення.

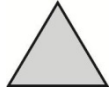





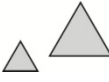
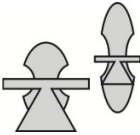







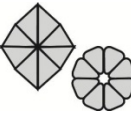


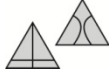








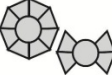








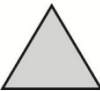





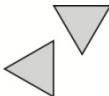




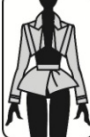
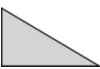





Часто в костюмі використовуються елементи, що є сукупністю декількох форм або систем елементів. В такому випадку, крім геометричних характеристик окремих складових форм елемента, існує також показник їх взаємного розміщення. Розміщуючи елементи в структурі об'єкта, можна встановити їх площинні та просторові відношення. Зокрема, це може виражатися в тому, що елементи розташовуються далеко або близько один від одного, над або один під одним, стикаються чи ні, знаходяться у випадковій позиції або обумовлені певними правилами. Показники розміщення визначаються інтервалом між елементами, порядком нашарування та кутом повороту окремих частин відносно цілої форми. Для всіх цих видів трансформацій характерні деякі загальні властивості. Найбільш важливим з них є їх сумісність один з одним. В костюмній комбінаториці вони можуть бути поєднані і проводитись одноразово одним актом. Так забезпечується економія дій, шлях до кінцевого результату скорочується. Тому нова комбінація часто відрізняється від попередньої відразу за декількома ознаками. Рішення про проведення комбінаторних перетворень поступово або одночасно залежить від проектних завдань, потреб змін на конкретному етапі формоутворення та очікуваного результату.

Одним з базових видів формальної комбінаторики є зміна кількості елементів. Кожна комбінація має цілком конкретну кількість елементів, що її утворюють. Зменшити або збільшити кількість елементів – означає створити нову комбінацію. У комбінаціях може змінюватися кількість як однакових, так і різних типів елементів. Слід відзначити, що зі збільшенням числа елементів зростає складність комбінації. Кількість можливих поєднань детермінована палітрою елементів, що використовуються.

Комбінаторні трансформації в костюмі можуть застосовуватись як до готових ескізних моделей, так і до первинних комбінаторних елементів. Можливість певних видів перетворень та варіативність отриманих результатів залежить від виду комбінаторних елементів. В Таблиці 1 наведені приклади застосування основних комбінаторних операцій перетворення до об'єктів різних груп первинних елементів. На рисунках видно обмеження, які мають окремі види елементів, щодо трансформацій. Так, в елементах каталогу та типових елементах залишається сталою асортиментна група. Модульний елемент має показники сполучуваності, тому його трансформація теж дещо обмежена. Система елементів може зазнавати кардинальних змін. В Таблиці 1 представлені приклади одиничного застосування кожного виду перетворень. У проектуванні можливе також циклічне або одночасне застосування декількох трансформацій, що призводить до кардинальних змін у вигляді об'єктів.

Таблиця 1

**Використання основних комбінаторних операцій перетворення
для трансформації різних видів первинних елементів комбінаторики костюма**

Вид операції перетворення	Проста геометрична форма	Складна геометрична форма	Типовий елемент костюма	Модульний елемент	Елемент з каталогу	Система елементів
Початкова форма елемента						
Зміна розмірів частин						
Зміна конфігурації						
Зміна членування						
Варіювання кількості частин						
Зміна кольору та фактури						
Зміна розташування частин						
Поворот частин						
Заміна фігури						

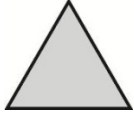


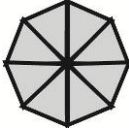


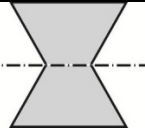
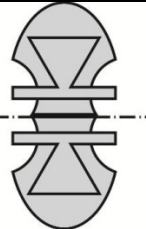


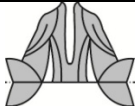

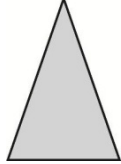





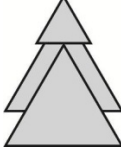
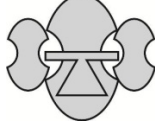



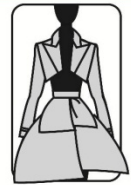
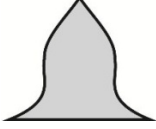











Основною метою у перетворенні елементів комбінаторики є створення палітри елементів, що є актуальними, цікавими та відповідають проектному завданню. Тому трансформації повинні удосконалити елемент та гармонізувати його форму.

Сучасними науковцями виділено основні види симетрії, що зустрічаються в костюмі: ортогональна, переносна, подібності, афінна, криволінійна [3]. В Таблиці 2 наведені приклади застосування різних видів симетрії для перетворення основних груп первинних елементів костюма. Використання симетрії веде до гармонізації форм та отримання нових, більш цікавих проектних рішень, адже майже

всі симетричні перетворення додають елементів у форму або змінюють її конфігурацію та силует, що створює більш виразний художній образ. Елементи каталогу змінюють форму, але незмінним залишається їх функціональний зміст та місце в костюмі. Те саме стосується і типових костюмних елементів. Слід зазначити, що як комбінаторні, так і симетричні зміни в системі елементів можуть стосуватись всіх елементів, декількох з них або тільки одного елементу системи. Оскільки типові елементи та елементи каталогу часто є системою геометричних форм, сутність часткового впливу трансформацій аналогічна базовій системі елементів.

Таблиця 2

Трансформація первинних елементів форми на основі симетрії

Вид симетрії	Проста геометрична форма	Складна геометрична форма	Типовий елемент костюма	Модульний елемент	Елемент з каталогу	Система елементів
Елемент без змін						
Ортогональна симетрія						
Афінна симетрія						
Симетрія подібності						
Криволінійна симетрія						
Спіральна симетрія						

Виведення трансформацій в окремий етап комбінаторних перетворень є важливим кроком до створення теоретичного алгоритму комбінаторного проектування костюма. Саме як окремий етап трансформації набувають того осмислення, якого потребує проектний процес, націлений на конкретний

результат. Введення класифікації комбінаторних та симетричних трансформацій вихідних елементів дає змогу значно розширити комбінаторний процес, вивести його за рамки комбінацій з об'єктами і збільшити варіантність можливих композиційних рушень, що утворені із заданої кількості первинних елементів.

Трансформації елементів допомагають розширити стильові та ідейні рамки проекту та удосконалити ескізний ряд моделей. Здатність окремих видів первинних елементів до трансформацій та особливості цього процесу впливають на видові різноманіття отриманих проектних рішень, тому визначення цих особливостей може допомогти ще на початковому етапі комбінаторики – творенні первинних елементів форми на основі обраного першоджерела.

Комбінаторні та симетричні перетворення елементів обмежуються особливостями структури різних їх видів. Так безмежних трансформацій зазнають прості геометричні форми, а модульні елементи повинні зберігати здатність до утворення полотен, хоча їх трансформативні можливості також високі. Типові елементи, системи та елементи каталогу обмежені потребою збереження змістовності, тобто певних функцій у костюмі, стилістики, розташування та граничних змін розмірів.

Оскільки комбінаторика є циклічною, застосування трансформацій може відбуватись і після утворення результативних ескізних моделей. В цьому випадку перетворення слугують для доведення основної композиції до ідеалу, підкреслення ролі певних її частин, виділення композиційного центру та ін. В такому випадку етап трансформацій буде задіяний в додатковому комбінаторному циклі вже після комбінування готових моделей.

Література

1. Божко Ю.Г. Архитектоника и комбинаторика формообразования: учеб. пособие / Ю.Г. Божко. – К.: Вища шк., 1991. – 245 с.
2. Волкотруб И.Т. Основы комбинаторики в художественном конструировании: учеб. пособие / И.Т. Волкотруб. – К.: Вища шк., 1986. – 159 с.
3. Петушкова Г.И. Проектирование костюма: Учебник для высш. учеб. заведений / Галина Ивановна Петушкова. – М.: Издательский центр "Академия", 2004. – 416 с.: ил.
4. Пронин Е. С. Теоретические основы архитектурной комбинаторики: учеб. пособие для спец. "Архитектура" / Е.С. Пронин. – М: Архитектура-С, 2004. – 232 с.

References

1. Bozhko Yu.G. Arkhitektonika i kombinatorika formoobrazovaniya: ucheb. posobie/ Yu.G. Bozhko. – K.: Vishcha shk., 1991. – 245 s.
2. Volkotrub I.T. Osnovy kombinatoriki v khudozhestvennom konstruirovani: ucheb. posobie / I.T.Volkotrub. – K.: Vishcha shk., 1986. – 159 s.
3. Petushkova G.I. Proektirovanie kostyuma: Uchebnik dlya vyssh. ucheb. zavedeniy / Galina Ivanovna Petushkova. – M.: Izdatel'skiy tsentr "Akademiya", 2004.–416 s.: il.
4. Pronin E. S. Teoreticheskie osnovy arkhitekturnoy kombinatoriki ucheb. posobie dlya spets. "Arkhitektura" / E.S. Pronin. – M: Arkhitektura-S, 2004. – 232s.

Чуприна Н. В., Онищенко С. М. Трансформации элементов в комбинаторном формообразовании костюма

В статье рассмотрены основные виды трансформации первичных элементов комбинаторного формообразования одежды. Проведен анализ комбинаторных преобразований как отдельного этапа в алгоритме комбинаторного проектирования. В группу комбинаторных преобразований включены трансформации на основе основных видов симметрии, встречающихся в современном костюме. Приведены примеры применения основных трансформаций для преобразования различных видов первичных элементов костюмной комбинаторики с указанием ограничений использования преобразований в зависимости от структуры и функционального содержания отдельных элементов.

Ключевые слова: комбинаторное формообразования костюма, трансформации, конфигурация, симметрия.

Chuprina N., Onyshchenko S. Transformation of elements in combinatorial costume shape-forming

The purpose of this paper is to analyze the transformations as a separate phase of combinatorial costume design.

Combinatorial elements often undergo targeted and sometimes quite radical change to achieve the harmony of the whole model. In the first place transformation of elements expands their range of use and increases the possible number of variants of costume models. It is also needed to transform the elements to bring them to the form that corresponds to the task, and get them to look as a costume detail in the finished form.

At the stage of transformation it is determined which assortment group can elements be part of. Primary elements may initially have strict limitations, and become more versatile after the phase transformation. Or element can change its purpose.

There are principles of transformations that are specific to all the elements that have a direct connection with the geometrical parameters. Along them, each type of elements has specific only for itself transformations associated with the properties of the elements, features and semantic meaning of its parts. Transformation is the final production stage of a palette of elements that are basic for creation of effective conceptual model row. One should pay special attention to this stage in combinatorial design.

A detailed review of the processes of transformation of combinatorial elements can be seen in the architectural studies of combinatorics. Scientists have identified configurative, coloristic dimension and structural transformations on

several levels. For a full evaluation of the transformation as combinatorial means, they should be isolated in a separate step and include all kinds of changes, including symmetric. Such flexible form as costume, allows all types of changes without losing the original functional content.

Combinatorial costume morphogenesis is a complex process with a certain algorithm and key constituents phases. In addition to a formation of combinatorial elements and combination, transformation can be noted among the phases. In modern scientific literature transformation are performed in parallel with other operations in process of formation, they are not given a separate phase. But because of the fact, that costume combinatorics is associated with specific forms and functions of their parts, transformations must take place gradually and have their limitations, depending on the type of elements. Output of transformation as a separate phase of shape-forming is a prerequisite for improving the effectiveness of combinatorics as a tool for design.

At the position of a separate stage of design, combinatorial transformation can be considered as a new means of combinatorics. This allows to greatly expand its scope.

Considering the features of combinatorial costume forms, there are two general types of transformation of primary elements – combinatorial and symmetric. The combinatorial operations of changing of characteristics of elements can be divided into three groups: changing of configurations, resizing and color solutions. Each group has its scope, tasks and sequence of operations.

Since each element of the costume is often a combination of different geometric shapes, general and domestic level in combinatorial transformations can be divided. There is a change of the form that is simultaneously changing all the figures, their configuration and location at the general level. At the domestic level, the transformation undergoes a figure that is part of the element, or even one line in this figure. Combinatorial actions are expressed in the changes of the elements that are combined (segments, lines, shapes) relative to one another, replacing some or all of the elements combined with resizing and other changes in geometric characteristics of elements, changing the number of elements in final combination.

Placing elements in the structure of the object, one can set their plane and spatial relations. In particular, it can be expressed that the elements are placed close together or far apart, above or below one another, face or not, are in random positions or due to certain rules.

In costume design combinatorial transformation can be combined and held as a single act. This ensures saving actions, the way to the final result is reduced. Therefore, a new combination differs from the previous one on several grounds. The decision to hold combinatorial changes gradually or simultaneously depends on the project objectives, requirements of changes for a particular stage of formation and the expected result.

Combinatorial transformation in costume can be used for finished sketch models and for the original combinatorial elements. Ability to certain changes and variability of the results depends on the type of combinatorial elements.

The main goal of transformation of combinatorial elements is to create a palette of elements that are relevant to the area of interest and meet the design task. Therefore, transformation is used to improve and harmonize the item shape.

Modern scientists identified the main types of symmetry found in costume: orthogonal, moving, similarity, affine, curved. Using symmetry leads to harmonization of forms and a new, more interesting design solutions, as far as almost all symmetric transformations add elements to a form or changing its configuration, and silhouette that creates a distinct artistic image. Catalogue elements change shape, but their functional meaning and place in a suit remains unchanged; the same applies to the typical costume items. It should be noted that both combinatorial and symmetric changes in elements may include all parts, several of them, or only one part of the system. Since the typical elements and catalogue forms are often the system of geometric forms, the essence of the partial effect of transformations is similar to the basic system of elements.

Key words: combinatorial formation costume transformation configuration symmetry.

УДК 78.087.684

Олег Павлович Бадалов
здобувач

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ "ПОЛІССЯ" ЯК ПЕРЕДУМОВА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ЧЕРНІГІВЩИНИ

У статті вперше в українському музикознавстві досліджено шляхи професіоналізації хорової культури Чернігівщини у 80-х роках ХХ ст. Розглянуто особливості діяльності ансамблю пісні і танцю "Полісся" Чернігівської філармонії; з'ясовано його внесок у розвиток професійного хорового виконавства регіону.

Ключові слова: ансамбль пісні і танцю, Чернігівська філармонія, "Полісся", народний хор, диригент, Л. Боднарук.

Вивчення особливостей діяльності професійних хорових колективів набуло значної актуальності у вітчизняному музикознавстві, сприяючи подоланню явища фрагментарності в усвідомленні шляхів розвитку української хорової культури, зокрема регіонального хорового життя. Так, Т. Бурдейна-Публіка вивчає вплив професійних хорів Вінниччини на музичне життя регіону, Н. Кречко досліджує репертуар і концертну практику академічних хорових колективів Києва, О. Антоненко зосереджує увагу на особливостях формування Запорізької хорової капели "Дніпрельстан", Т. Василенко присвячує розвідки історії становлення хору Національної опери України ім. Т. Шевченка, аспекти виконавського стилю Харків-