

**ФЕНОМЕН МІЖЖАНРОВОЇ ДІАЛОГІЧНОСТІ  
В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:  
КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Метою роботи** є дослідження феномена міжжанрової діалогічності у камерно-інструментальній музиці українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. **Методологія.** Застосовано музикознавчий, структурно-семантичний, порівняльно-текстологічний методи дослідження жанрово-стильової належності, художньо-образної сфери, символічної мови творів камерно-інструментальної музики. **Наукова новизна** дослідження полягає у таких положеннях: визначено основні тенденції жанротворення у техніко-композиційній практиці постмодерної доби; виокремлено жанрово-типологічні новації української камерно-інструментальної музики; висвітлено сутність явища жанрової інтерференції у камерно-інструментальній творчості; з'ясовано вплив феномену міжжанрової діалогічності на процес формування нової ієрархії системи ансамблевих жанрів в українському камерно-інструментальному мистецтві. **Висновки.** На стику ХХ–ХХІ століть полістилістичні пошуки музичного мистецтва, сценарність, драматургічність художньо-музичного мислення, суміщення техніко-композиційних та виражальних засобів різних видів мистецтв значно впливають на процес жанротворення. Аналіз жанрово-типологічних новацій камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів виявляє особливе значення феномена міжжанрової діалогічності, яке полягає: в оновленні, "переінакшенні" моножанрів старої традиції з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію, що створює діалогічну вісь (комплементарного або антитетичного характеру); відображенні принципу вільного діалогу в синтезі або інтерференції музичних та позамузичних жанрових засобів у лібржанрах нової музики, які не набули стійкого жанрового знаку; виникненні феномена жанрової інтерференції як вияву міжжанрової діалогічності у синергетичній інтеграції жанрових ознак камерно-інструментальної та камерно-вокальної або оркестрової музики, що призводить до появи поліжанрів гібридної структури; включенні камерно-інструментальних творів до макроциклів – спільного діалогічного поля культурно-історичної, стильової та жанрової пам'яті.

**Ключові слова:** камерно-інструментальне мистецтво України, камерно-інструментальні жанри, жанрова інтерференція, міжжанровий діалог.

*Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Феномен междужанровой диалогичности в камерно-инструментальной музыке украинских композиторов: конец ХХ – начало ХХІ века**

**Целью работы** является исследование феномена междужанровой диалогичности в камерно-инструментальной музыке украинских композиторов конца ХХ – начала ХХІ века. **Методология.** В работе были применены музыковедческий, структурно-семантический, сравнительно-текстологический методы изучения жанрово-стилевых параметров, художественно-образной сферы, символического языка произведений камерно-инструментальной музыки. **Научная новизна** исследования заключается в следующем: определены основные тенденции жанрообразования в современной технико-композиционной практике; выделены жанрово-типологические новации украинского камерно-инструментального творчества; освещено явление жанровой интерференции в камерно-инструментальной музыке; изучено влияние феномена междужанровой диалогичности на процесс формирования новой иерархии системы ансамблевых жанров в украинском камерно-инструментальном искусстве. **Выводы.** На стыке ХХ–ХХІ веков полистилистические поиски музыкального искусства, сценарность, драматургичность художественно-музыкального мышления, совмещение технико-композиционных и выразительных средств разных видов искусств значительно влияют на процесс жанрообразования. Анализ жанрово-типологических новаций камерно-инструментальной музыки современных украинских композиторов выявляет особое значение феномена междужанровой диалогичности, которое заключается в: создании диалогической оси (комплементарного или антитетического характера) путем обновления, "переиначивания" моножанров старой традиции с позицией выразительных возможностей современной стилистики и инструментария; отражении принципа свободного диалога в синтезе или интерференции музыкальных и немзыкальных жанровых средств в либржанрах новой музыки, не имеющих устойчивого жанрового знака; возникновении феномена жанровой интерференции как проявления междужанровой диалогичности в синергетической интеграции жанровых признаков камерно-инструментальной и камерно-вокальной или оркестровой музыки, что приводит к образованию полижанров гибридной структуры; включении камерно-инструментальных произведений в макроциклы – общее диалогическое поле культурно-исторической, стилевой и жанровой памяти.

**Ключевые слова:** камерно-инструментальное искусство Украины, камерно-инструментальные жанры, жанровая интерференция, междужанровый диалог.

*Kravchenko Anastasia, Ph.D in Arts, Doctoral Student of the National Academy of managerial staff of culture and arts.*

**The phenomenon of the intergenre dialogicality in chamber music of Ukrainian composers (late XX – early XXI centuries)**

**The aim of this article** is to study the phenomenon of intergenre dialogicality in chamber music of Ukrainian composers of the late XX – early XXI centuries. **Methodology.** In this study were used musicological, structural-semantic, comparative and textual methods in the analysis of genre and style parameters, artistic sphere, symbolic language of chamber music. **The scientific novelty** of the research is formulated in the following positions: identified the main trends of genres creation in the context of postmodern technical and compositional practice; highlighted the typological genre

innovation in Ukrainian chamber music; introduced the content of the phenomenon of genre interference in chamber music; justified the influence of the phenomenon of intergenre dialogicality on the process of forming a new hierarchy system of ensemble genres in Ukrainian chamber art. **Conclusions.** On the turn of the XX – XXI centuries the polystylistic search of musical art, combination of technical, compositional and expressive features of different kinds of arts were significantly affected on the process of genre creation. An analysis of typological genre innovation of chamber music by contemporary Ukrainian composers reveals the particular importance of the phenomenon of intergenre dialogicality in the process of genre creation, which is as follows: creating dialogical axis (complementary or antithetical character) by updating the "monogenres" of old tradition in terms of expressive possibilities of the modern style and musical instruments; reflection of the principle of free dialogue in the synthesis or interference the musical and extra-musical genre features in "librogenres" of new music without sustainable genre mark; appearance of the phenomenon of genre interference as an aspect of intergenre dialogicality in synergic integration of genre features of chamber and vocally-chamber or orchestral music, which leads to "poligenres" of hybrid structure; inclusion the chamber music in macrocycles – the general dialogical field of cultural-historical, stylistic and genre memory.

**Keywords:** chamber art of Ukraine, chamber genres, genre interference, intergenre dialogicality.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку музичної культури процеси міжжанрової та міжмистецької діалогічності і синтезу викликають значні типологічні зрушення у жанровій системі камерно-інструментального ансамблю. Поява жанрово-типологічних новацій у творчій практиці композиторської школи України (перформанси, інструментальний театр, quasi-, анти-жанри, жанри-театру, інші жанрові "гібриди", "міксти", створені у світлі прояву явища жанрової інтерференції) є свідченням поступової трансформації жанрових моделей камерно-інструментальної музики, що цілком впевнено можна вважати непересічним, однак недостатньо висвітленим явищем у мистецтвознавчих працях на сьогоднішній день.

Огляд досліджень і публікацій з обраної проблематики: праці іноземних та українських мистецтвознавців і культурологів, серед яких: теоретичні розробки загальної концепції жанру та функціонування жанрової системи у стильовому, мовному, соціокультурному просторі різних епох – від бароко до сучасності (М. Бахтін, Г. Дауноравічене, М. Каган, Г. Поспелов, М. Лобанова, О. Соколов та ін.); теоретико-культурологічні та музикознавчі дослідження з класифікації системи ансамблевих жанрів та їх типологічної, етико-філософської, естетико-категоріальної специфіки (І. Польська, Л. Повзун); дослідження, зокрема регіональні, історичної еволюції жанрових моделей камерно-інструментального ансамблю у творчості українських композиторів (В. Андрієвська, О. Берегова, О. Веселіна, Н. Дика, П. Довгань, І. Єрґієв, Г. Жук, Л. Зима, О. Марценківська, Т. Слюсар); праці з питань виконавського осмислення комунікативно-психологічної, соціокультурної, програмно-рольової, фактурної тощо специфіки жанрів камерно-інструментальної музики на матеріалі творчості українських митців (Г. Асталош, Є. Басалаєва, І. Боровик, Т. Омельченко, О. Щербаківа, Ю. Щербаків) та ін. Зазначимо, що аналіз наукових праць із заявленої проблематики засвідчує фрагментарність дослідження жанрової типології українського камерно-інструментального ансамблю в сучасний період його розвитку (кінець ХХ – початок ХХІ ст.), що зумовлено, зокрема, відсутністю історичної дистанції, необхідної для об'єктивної теоретичної рефлексії.

Мета статті полягає у дослідженні феномена міжжанрової діалогічності у камерно-інструментальній музиці українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст., що передбачає вирішення низки завдань: визначити основні тенденції жанротворення у техніко-композиційній практиці сьогодення; виокремити жанрово-типологічні новації української камерно-інструментальної музики; висвітлити сутність явища жанрової інтерференції у камерно-інструментальній творчості; з'ясувати вплив явища міжжанрової діалогічності на процес формування нової ієрархії системи ансамблевих жанрів в українському камерно-інструментальному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. На стику ХХ–ХХІ століть спостерігається висока жанрова активність у модифікаціях моделей камерно-інструментального ансамблю. Поява у камерно-інструментальній творчості української композиторської школи численних інноваційних зразків моно-, полі- та ліброжанрів (за класифікацією жанрових моделей Г. Дауноравічене [2]) засвідчує трансформаційні процеси, перебіг яких на стику ХХ – ХХІ століть набуває вельми оригінальних форм, коли, як пише М. Лобанова, "здійснюється злам стереотипів, розмиваються звичні жанрові кордони, відбувається відкриття нових жанрів, в яких ледь упізнаються обриси старих" [4, 158].

На процес жанротворення значно впливає ситуація стильової множинності та полілогічності, що склалася на стику ХХ–ХХІ століть. Кожен музичний текст стає місцем перетину інших текстів, через їх цитування та діалог у горизонтальних та вертикальних проекціях інтертекстуальних зв'язків. Це формує багатомірну, поліперспективну композиційну цілісність сучасних камерно-інструментальних творів у різноманітні постмодерних текстових транспозицій – міжавторських, міжстильових і, безумовно, міжжанрових також.

Традиційним у практиці українських композиторів є звернення до константних (за показниками жанрової стабільності [6, 5]) камерно-інструментальних жанрів, їх відродження чи реконструкція з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики. Одним з найяскравіших прикладів є введення у жанровий контекст вітчизняного музичного простору творів для віолончельного дуету – старовинного жанру, що розпочав свою історію у західноєвропейській музичній традиції з другої половини ХVІІ століття. Переосмислення цього "моножанру" [2, 103] старої традиції у авторських версіях Валентина Сильвестрова, Володимира Рунчака, Вікторії Польової, Вадима Ларчікова, Олександра Щетинського, Людмили Юріної, Ганни Хазової та інших українських композиторів [1] демонструє різноплановість ідейно-образного змісту, естетико-стильових орієнтирів, принципів формотворення та поєднання елементів музичної мови, що створює діалогічну інтонаційно-стильову вісь "від бароко до постмодерну" у функціонуванні даного жанру в різних темпоральних та стилістичних координатах.

У постмодерній творчості інтерпретація історико-усталених жанрів камерно-інструментальної музики може набувати жартівливо-ексцентричного забарвлення, що підкреслюється винахідливими назвами та жанровими визначеннями самих композицій (по суті, термінологічними нонсенсами). Як приклад, згадаємо "жанрові антитези" Володимира Рунчака (анти-соната для 2-х фортепіано "Розмова з часом", 1993; "Пошепки... Вслухаючись", щось на зразок тріо для скрипки, альту і фортепіано, 1997; "Час 'X'... або 'Прощальна' не-симфонія" для квінтету флейти, кларнета, фортепіано, скрипки, віолончелі, 1998), де автор ніби пародіює або входить у полеміку з традиційними жанровими моделями. Це цілком відповідає постмодерній естетиці гри, де "акцентується момент перестановки, зміни контексту при пізнаванні заданих (фіксованих) елементів" [3, 9].

Подібне "переінакшення" якісних характеристик історико-усталених жанрових форм відбувається не тільки із позицій виражальних можливостей сучасної стилістики, але й інструментарію. Про це, зокрема, свідчить створення Людмилою Самодаєвою між 1999–2001 рр. низки "Quasi-квартетів" та "Quasi-квінтета". Авторка немовби «грає» із традиційними та інноваційними жанрово-стильовими та інструментальними засобами, створюючи оригінальні, вільно-варіантні жанрові моделі камерно-інструментального ансамблю шляхом введення нетрадиційних для класичних складів інструментів – баяну, перкусії, синтезатора та ін.

Загалом, мобільність інструментальних складів є однією з характерних ознак камерних жанрів, яку роблять особливо наочною експериментальні пошуки сучасної доби. Аналіз інструментальних складів творів камерно-інструментальної музики українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє пріоритети використання широкого діапазону монотембрових, темброво-однорідних, змішаних ансамблевих складів, серед яких значну частку мають твори із певними акустичними трансформаціями. Оновлення інструментарію відбувається за декількома основними напрямками: сполучення традиційних (академічних) та нетрадиційних (народні, екзотичні, джазові) інструментів в ансамблі (наприклад, "Забутий ритуал" для флейти, саксофона-альта, фортепіано та перкусії Юлії Гомельської, 1996); введення старовинних інструментів у жанри нової музики, використання традиційних та пошук новітніх звукових можливостей старовинних інструментів ("Інтроспекція" для флейти і клавесина Олександра Щетинського, 1996); поєднання акустичного та електромюзичного інструментарію та використання мистецьких технологій ("І поволі кружляючи я увійду у небесний став..." на поезію Олега Лишеги для фагота, контрабаса, кларнета/бас-кларнета та електроніки" (IRCAM), 1996).

Поряд з тенденцією введення в складі камерно-інструментальних ансамблів нетрадиційних інструментів, спостерігається тенденція нетипового використання традиційних інструментів та різноманітних аксесуарів, що відіграє значну роль у процесі модифікації камерно-інструментальних жанрів. Зокрема, поширення набули прийоми почергової заміни виконавцем декількох різновидів одного інструменту (наприклад, Квартет для флейти (сопрано/альтова/ріццолю), перкусії, віолончелі та фортепіано Сергія Пілютикова, 1999) або гри на основному та додатковому інструменті з іншої групи (Соната для альту і фортепіано (з лінійними дзвіночками) Альони Томльонової, 2005). Все це збагачує звуковий простір композицій шляхом створення додаткових звукових, перкусійних, шумових ефектів та привертає увагу слухачької аудиторії своєю видовищністю.

Саме мобільність інструментальних складів камерного ансамблю вкупі з притаманними його жанровій природі проявами специфіки малих соціальних груп (у взаємодії принципів "маски", "амплуа", "характеру") та семантико-рольовими моделями ансамблевого спілкування ("удвох на людях", "групової гри", "драматичного конфлікту", як на це вказує І. Польська [6, 6]), формують особливий комунікаційний "клімат". Це надає безмежний простір у створенні на базі ансамблевої музики перформансів, інструментального театру – творів, що належать до т.зв. "ліброжанрів" [2, 103], де знаходиться відображення принцип вільного діалогу музичних та позамузичних жанрових та виражальних засобів.

Приміром, у таких композиціях як: "Лука Батюк", історія кохання для 2-х акторів, статичної фігури, альт-саксофона, віолончелі і радіоприймача Сергія Зажитька (2001) або "Waterdreams" для тромбона, перкусії, саксофона-імпровізатора та міма Людмили Юріної (2001) знаходиться найяскравіше вираження інтермедіальна поетика творчої свідомості постмодерного митця. Тут превалує сценарність, драматургічність художньо-музичного мислення, композиційне суміщення конструктивних і виражальних засобів різних видів мистецтв, а також висуваються нові вимоги до виконавської пластичності у інтеракціональному просторі сучасної системи художньо-мистецької комунікації.

Тяжіння до синтезу (або інтерференції) мистецтв та міжжанрової діалогічності в сучасній камерно-інструментальній творчості стимулює появу явища жанрової інтерференції – особливого типу суміщення у техніці "змішаного жанру" органологічних, акустичних та інших якісних ознак різних жанрів. У зв'язку із цим, у жанровій системі з'являються "гібриди", "міксти" – т.зв. "поліжанри" як проміжні жанрові моделі бінарної/полінарної структури [2, 103]. Зокрема, у процесі жанротворення спостерігається інтерференція камерно-інструментальних і камерно-вокальних жанрів з тенденцією експлікації у формі міні-вистави за типом міні-моноопери. Серед таких творів, зокрема, "Аум-квінтет" для саксофона-тенора, мецо-сопрано без слів, фортепіано, скрипки та віолончелі Кармелли Цепколенко (1993) та "Связавший время с пространством" – сверхопера после сочинений Велимира для двох віолончелей Вадима Ларчікова (2012), де використовуються різноманітні способи вербалізації, вокалізації, що вимагає від ансамблів виконавсько-інтерпретаторського універсалізму.

Інший тип жанрової інтерференції, що виразно окреслився у камерно-інструментальній ансамблевій творчості українських композиторів, апелює до жанрів оркестрової музики (передусім, камерно-оркестрової та симфонічної). Це ілюструє поява таких творів, як наприклад: "Квартет-симфонія № 4" пам'яті Осипа Мандельштама для двох скрипок, альту і віолончелі Володимира Губи (у п'яти частинах, 1988), "Музика для

небесних музикантів" – мікросимфонії для квінтету дерев'яних духових Євгена Станковича (1993), Концертштук № 1 "За білою смугою" (1995) і Концертштук № 2 "...і побачив світло" (1996) Людмили Самодаєвої (обидва для октету флейти, кларнета, баяна, двох скрипок, двох віолончелей, фортепіано) та ін. На нашу думку, взаємна інтерференція жанрових ознак концертної, симфонічної та камерної музики засвідчує піднесення останньої до вищих щаблів системи жанрової ієрархії.

Наведені приклади з творчості В. Губи і Є. Станковича вказують ще на одну тенденцію сучасного жанротворення, а саме звернення авторів до творів пам'яті – музичних приношень, посвят, епітафій, постлюдій. У сукупності своїх численних різновидів вони належать до жанрів-темогу (або "музичних меморіалів"), які "грунтуються на підкреслюваних зв'язках з традицією <...>, де створюються стійкі асоціації з "минулим", "чужим" словом" [4, 159].

Так, введення темогу-маркерів, спрямованих на збереження традицій культурно-історичної, стильової, жанрової пам'яті, є характерною рисою музики Валентина Сильвестрова. Як зазначає сам композитор: "вся культура у певному сенсі – епітафія, оскільки є пам'яттю про попередні покоління <...>, через такі жанри як епітафія, постлюдія легко увійти і вести діалог на відстані – діалог з музикою минулого, з композиторами минулого та їхньою творчістю" [5, 633]. Ця магістральна ідея "діалогу з минулим" пронизує, без перебільшення, усю творчість композитора, який присвячує буквально усе всім (згадаємо, зокрема твір "Епітафія Л. Б.", присвята Ларисі Бондаренко, для альту і фортепіано, 1999). Твори-темогу різноманітної жанрової належності Валентин Сильвестров ніби об'єднує у символічні макроцикли, де у подоланні темпоральної дистанційності виникає діалогічне поле між культурно-мистецькими феноменами та творчими персоналіями різних епох.

Приклади жанрів-темогу знаходимо і у камерно-інструментальній творчості багатьох інших українських композиторів, а саме: Володимира Рунчака ("Contra Spem Spero" пам'яті Лесі Українки для 4-х саксофонів, 1990; "Скажіть, чи чарівні флейти?... – Так, чарівні", музичний дарунок В. А. Моцарту для 5(3) різновисоких флейт і фортепіано, 1991), Вадима Ларчікова ("Тиха музика пам'яті А. Шнітке" для віоли да ґамба та віолончелі, 1998), Юлії Гомельської ("...гербарій...музика спогадів..." для скрипки, альту, віолончелі, 2000) та ін. У вирі техніко-композиційних (інколи занадто і невиправдано епатажних) експериментальних пошуків кінця ХХ – початку ХХІ ст., жанри-темогу є тією стабілізуючою ланкою у жанровій системі музики, що уособлює пам'ять про культуру та вкорінює зв'язок із традиціями у зміст сучасного камерно-інструментального мистецтва та культурну свідомість його реципієнтів.

Тож, наукова новизна проведеного дослідження камерно-інструментальної музики українських митців кінця ХХ – початку ХХІ ст. розкривається у таких положеннях: визначено основні тенденції жанротворення у техніко-композиційній практиці постмодерної доби; виокремлено жанрово-типологічні новації української камерно-інструментальної музики; висвітлено сутність явища жанрової інтерференції у камерно-інструментальній творчості; з'ясовано вплив феномену міжжанрової діалогічності на процес формування нової ієрархії системи ансамблевих жанрів в українському камерно-інструментальному мистецтві.

У підсумку зазначимо, що на стику ХХ–ХХІ століть полістилістичні пошуки музичного мистецтва, сценарність, драматургічність художньо-музичного мислення, суміщення техніко-композиційних та виражальних засобів різних видів мистецтв значно впливає на процес жанротворення. Останній набуває постмодерних характеристик у нестримному тяжінні до жанрового експериментаторства (quasi-, анти-жанри, перформанси, інструментальний театр та інші жанрові моделі, створені у світлі прояву явищ жанрової та міжмистецької інтерференції з посиленням інтермедіальним компонентом), що урівноважується стабілізуючою тенденцією – збереженням в осерді жанрово-типологічних новацій міцного коріння культурно-історичної, у тому числі жанрової пам'яті (через реконструкцію, переосмислення класичних, історико-константних жанрів та звернення до жанрів-темогу, які викликають стійкі асоціації з культурними надбаннями минулих епох).

Аналіз жанрово-типологічних зрушень у системі ансамблевих жанрів, проведений на матеріалі камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів, виявляє особливе значення феномена міжжанрової діалогічності у процесі жанротворення, що полягає в: оновленні, "переінакшенні" моножанрів старої традиції з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію, що створює діалогічну вісь (комплементарного або антитетичного характеру); відображенні принципу вільного діалогу у синтезі або інтерференції музичних та позамузичних жанрових та виражальних засобів у перформансах, інструментальному театрі – лібретожанрах нової музики, які не набули стійкого жанрового знаку; виникненні феномену жанрової інтерференції як вияву міжжанрової діалогічності у синергетичній інтеграції жанрових ознак камерно-інструментальної та камерно-вокальної або оркестрової музики (камерно-оркестрової, концертної та симфонічної), що призводить до появи поліжанрів – проміжних жанрових моделей гібридної структури; включенні камерно-інструментальних творів до макроциклів – спільного діалогічного поля культурно-історичної, стильової і жанрової пам'яті. Отже, феномен міжжанрової діалогічності впливає на піднесення камерно-інструментального ансамблю до вищих щаблів жанрової ієрархії, що вказує на «самозростаючий Логос» жанрів камерно-інструментальної музики у динаміці оновлення змісту постсучасної культури.

#### **Література**

1. Веселіна О. Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну, або Коротка історія жанру, що фіксується та осмислюється однією з її діючих осіб / О. Веселіна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – "Музичне виконавство". – Кн. 10, Вип. 40. – К.: 2004. – С. 130–141.

2. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки / Г. Дауноравичене // *Laudamus*: сб. науч. ст.: к 60-летию Ю.Н. Холопова; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. – М.: Композитор, 1992. – С. 99–106.
3. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / В. Б. Клименко. – К., 1999. – 17 с.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность : монография / М. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 321 с.
5. Лунина А. Композитор – маленькая планета / А. Лунина. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 736 с.
6. Польская И. И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен / И. И. Польская // *Вісник Міжнародного слов'янського університету: Український науково-технічний журнал*. – Серія "Мистецтвознавство". – Т. 11, № 1. – Х., 2008. – С. 3–8.

### References

1. Veselina O. (2004). Ukrainian cello duet on turn of the century in the context of the postmodern situation, or A brief history of the genre, which is recorded and interpreted one of its personage. *Scientific Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, ser. "Arts", Vol. 10, issue 40, 130–141[in Ukrainian].
2. Daunoravichene G. (1992). Some aspects of the genre situation in contemporary music. *Laudamus*, 99–106 [in Russian].
3. Klimenko V. B. (1999). Game structure in music: aesthetic, typology, art practice. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Lobanova M. (1990). Musical styles and genres: history and modernity. Moscow [in Russian].
5. Lunina A. (2013). A composer is a little planet. Kyiv: Dukh I Litera [in Russian].
6. Polskaya I. (2008). Chamber ensemble as a genre and a cultural phenomenon. *Ukrainian scientific journal: Bulletin of the International Slavic University*, ser. "Arts", Vol. 11, № 1, 3–8 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 08.11.2016 р.*

UDC 793.31(477):394.3(477)

**Nechitaylo Vladimir**

PhD in Arts, associate professor of the  
Choreography chair, National Academy  
of Managerial Staff of Culture and Arts  
[vovka1507@bigmir.net](mailto:vovka1507@bigmir.net)

## NATIONAL ETHNIC FUNDAMENTALS OF THE UKRAINIAN TRADITIONAL CHOREOGRAPHIC ART

**Purpose of Article.** The goal of the article is to research the role and the importance of the nation as a basic element of the traditional folk choreographic art of Ukraine. The main task is to definite the influence of the ethnic component in the formation of Ukrainian choreographic art. **Methodology.** The historical, cultural and analytic methods are used in the research. The mentioned methods allow us to review and analyse the modern Ukrainian choreographic art and to find out its role in the cultural life of the country in the historical context. **Scientific Novelty.** The novelty of the research is the revealing of the deep nature of Ukrainian traditional dance art in the historical context and its correlation with the modern trends of choreographic art. The analysis gives us an opportunity to research ethnic fundamentals of the Ukrainian traditional choreographic art and to analyse the role of the ethnic component in the Ukrainian folk dance art. **Conclusions.** The basis of the Ukrainian folk choreographic art is the ethnic component. It had been developing on the basis of Ukrainian ethnic community for many centuries. Today it's the combination of the ethnic and practical aspects. The modern condition of Ukrainian choreography is the reflection of the historic stage of the national cultural development. Ukrainian dance art is the method of saving the cultural heritage of Ukraine. It also is the manifestation of the cultural-genetic code of Ukrainian nation, the seeking of the own national historic past. It is an effective method of the development of Ukrainian traditions, which is the important element of the national evolution in our country. In the modern cultural process, the folk choreography is an important factor of the development of the collective personal national and cultural identity, which is a basis of the surviving of Ukrainian national culture.

**Keywords:** Ukrainian folk choreographic art, dance culture of Ukraine, ethnic component, ethnos, tradition.

*Нечитайло Володимир Степанович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**Національно-етнічна основа традиційного хореографічного мистецтва України**

**Мета роботи** – дослідити роль та значення етносу як базової складової традиційного народного хореографічного мистецтва України. Визначити вплив етнічної компоненти на формування українського хореографічного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного та аналітичного методів. Вказані методи дають можливість цілісно розглянути та проаналізувати українське народне хореографічне мистецтво на сучасному етапі, визначити його місце та роль у культурному житті країни в історичному ракурсі. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті глибинної сутності українського традиційного хореографічного мистецтва в історичному аспекті та його взаємозв'язку з сучасними тенденціями функціонування. Глибокий аналіз дав можливість дослідити етнічне підґрунтя української традиційної хореографічної культури та визначити, яке місце займає етнічна компонента в українському народному танцювальному мистецтві. **Висновки.** Базисом української народної хореографії є її етнічна складова, яка розвивалася протягом століть на основі українського етносу, однак сьогодні її вже не можна зводити лише на рівень етнічний, як і звужувати її до мистецтва прикладного. Сучасний стан української хореографії відображає історичний етап розвитку художньої культури і мистецтва у національній державі. Українська народна хореографія є засобом збереження