

УДК 792.03.07 Синельников

**Цитування:**

Лукашева Л. Т., Садовенко С. М. Музично-театральна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова: культурологічний вимір. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 4. С. 68-74.

Lukasheva L., Sadovenko S. (2021). Musical and theatrical reflection of the creative practice of N.N. Sinelnikov: a cultural dimension. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 68-74 [in Ukrainian].

*Лукашева Людмила Тимофіївна,  
аспірантка кафедри культурології та  
інформаційних комунікацій  
Інституту практичної культурології  
та арт-менеджменту*

*Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5794-8535>  
[ludalukashev@gmail.com](mailto:ludalukashev@gmail.com)*

*Садовенко Світлана Миколаївна,  
доктор культурології, доцент, старший  
дослідник (с.н.с.),  
професор кафедри режисури та акторської  
майстерності та кафедри академічного і  
естрадного вокалу та звукорежисури  
Інституту сучасного мистецтва  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>  
[svetlanasadovenko@ukr.net](mailto:svetlanasadovenko@ukr.net)*

## МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА РЕФЛЕКСІЯ ТВОРЧОГО ФЕНОМЕНУ М. М. СИНЕЛЬНИКОВА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

**Мета статті** полягає у проведенні культурологічного виміру музично-театральної рефлексії творчого феномену і визначенні як синтетичного явища музично-театрального аспекту мистецької діяльності видатного актора, режисера, театрального педагога і антрепренера Миколи Миколайовича Синельникова (кінець XIX – початок XX століття). **Методологія дослідження** базується на використанні комплексу загальнонаукових на конкретно наукових методів у відповідності із культурологічним дискурсом. З метою дослідження проблеми в історичній послідовності застосовано історичний метод. Ставлячи за мету висвітлення і аналітичний вимір складових компонентів досліджуваної проблеми, застосовується системно-аналітичний метод. Системно-структурний метод аналізу використовується з метою дослідження культурного феномену як системи взаємопов'язаних і взаємодіючих елементів. Герменевтичний метод застосовується щодо вивчення й інтерпретації теоретичних положень досліджуваної проблеми. З метою вивчення життєвого шляху, висвітлення внутрішнього світу та розуміння мотивів діяльності митця використовується біографічний метод. Метод узагальнення застосовується задля виведення загальних висновків дослідження. Метод узагальнення застосовується задля виведення загальних висновків дослідження. **Наукова новизна** полягає у музично-театральній рефлексії творчого феномену видатного мистецького діяча-реформатора кінця XIX – початку XX століття Миколи Синельникова. **Висновки.** Розгляд піднятого у статті питання дозволив констатувати важливість унаочнення мистецької практики М.М. Синельникова як репрезентанта музично-театрального синтезу. Дослідження феномену творчої діяльності митця уможливило висвітлення комплексу його художніх принципів, що цілковито відповідали характеру і змісту доби модерну. Визначено, що музичний і театральний сегменти творчої практики М. М. Синельникова складають гармонічну цілісність, репрезентують музично-театральний синтез.

**Ключові слова:** музично-театральний синкретизм, творчий феномен, синкретизм, культурологія, театр, музика, музично-театральна рефлексія, соціокультурний простір.

*Lukasheva Liudmyla, postgraduate Student, Department of Cultural Studies and Information Communications, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Culture and Art Management; Sadovenko Svitlana, Doctor of Culturology, Associate Professor, Senior Researcher, Professor of the Department of Directing and Performing Arts of the Institute of Contemporary Art, National Academy of Culture and Art Management, Honored Art Worker of Ukraine.*

**Musical and theatrical reflection of the creative practice of N.N. Sinelnikov: a cultural dimension**

**The purpose of the article** is to carry out a culturological dimension and define as a synthetic phenomenon the musical-theatrical aspect of the artistic activity of the outstanding actor, director, theater teacher, and entrepreneur Mykola Mykolayovych Sinelnikov (late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century). **The methodology** of research is based on the use of a complex of general scientific and specific scientific methods in accordance with the cultural discourse. In order to study the problem in a historical sequence, the historical method was applied. Setting the goal of illumination and analytical measurement of the constituent components of the problem under study, the system-analytical method is applied. The system-structural method is used to study a cultural phenomenon as a system of interrelated and interacting elements. The hermeneutic method is used to study and interpret the theoretical provisions of the problem under study. In order to study the life path of a creative person, illuminate her inner world, and understand the motives of her activity, the biographical method is used. The generalization method was applied to determine the general conclusions of the study. **The scientific novelty** lies in the musical and theatrical reflection of the creative phenomenon of the outstanding artist-reformer of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries Mykola Sinelnikov. **Conclusions.** Consideration of the issue raised in the article made it possible to state the importance of the presentation of the creative practice of N.N. Sinelnikov as a representative of musical and theatrical syncretism. Research of the phenomenon of N.N. Sinelnikov made it possible to illuminate the system of artistic principles of the creator, which fully corresponded to the nature and content of the modern era. It was determined that the musical and theatrical segments of N.N. Sinelnikov's works are harmonious integrity, that is, they represent musical and theatrical syncretism.

**Keywords:** musical and theatrical syncretism, a creative phenomenon, syncretism, cultural studies, theater, music, musical and theatrical reflection, socio-cultural space.

Актуальність теми дослідження. Феномен творчої особистості Миколи Миколайовича Синельникова у контексті культурно-мистецького простору української культури кінця XIX – початку XX століття показова і знакова тема задля культурологічної рефлексії. Масштабність обдарування, рівень мистецьких звершень, культуротворчий вплив М. М. Синельникова на соціокультурний простір репрезентують широке коло його професійних інтересів як актора, режисера, театрального педагога, антрепренера; спричиняють необхідність вивчення й аналітичного виміру його практичного досвіду у широкому дослідницькому спектрі, ґрунтовно розглядаючи кожен з граней діяльності Майстра. Мистецька спадщина М.М. Синельникова та його культуротворчі реформи становлять сьогодні актуальний науковий інтерес.

У попередніх наукових розвідках щодо феномену творчої особистості Миколи Синельникова, нами вже було здійснено певні спроби дослідити його акторський, режисерський досвід. Втім поза науковою увагою залишилась доволі важлива і визначна для мистецької сфери тема театральної (і не тільки) музики у творчій діяльності видатного режисера. Отже, ставимо за мету – висвітлення означеної теми і спробуємо узагальнити роль і значення музики у культуротворчій діяльності М.М. Синельникова.

Рефлексія розглядалася науковцями у рамках різноманітних принципів, зокрема, «філософська віра» (К. Ясперс), «культурна шизофренія» (Ж. Дельоз), «транскультура» (М. Епштейн) тощо, коли «мислення у стані трансцензусу «піднімається» над самим собою

і своїми ментальними установками до загальнолюдських горизонтів і володіє герменевтичною здатністю до проникнення у власні стереотипи й бажання та їхню природу. Сформувати такий рівень самосвідомості і критичності думки можна за допомогою філософії та психоаналізу, арт-терапії та діалогу культур, які демонструють поліфонію смислів при зустрічі з Іншим у процесі перебудови суб'єктності» [12, с. 165]. Таким чином, мета статті полягає у проведенні культурологічного виміру музично-театральної рефлексії творчого феномену та визначенні як синтетичного явища музично-театрального аспекту мистецької діяльності видатного актора, режисера, театрального педагога і антрепренера Миколи Миколайовича Синельникова (кінець XIX – початок XX століття).

Виклад основного матеріалу. Науковий простір вміщує солідний масив теорій і концептів стосовно рефлексії феномену музики. Психологи вивчають емоційний вплив музики на людину, музикознавці досліджують її історію та теорію, філософи визначають музику як об'єкт самопізнання і потужний фактор впливу на формування чуттєвого світу особистості. Наш інтерес становить музика у театрі, точніше музично-театральна співвідносність та її характерні ознаки, а також практична мистецька діяльність М. М. Синельникова в контексті музично-театральної рефлексії.

У 20-ті роки XX століття до широкого обігу входить поняття театральної музики, «конститутивна (основоположна) особливість полягає в її дії на творчий стан актора, його зосередженні на ролі та входженні в неї,

розбурхуванні творчої уяви тощо, що передаватиметься глядачу і матиме безпосередній на нього емоційний вплив» [11, 164]. Адже, якщо у *музичному театрі* при постановках опер, оперет, балетів, музичних драм, музичних комедій у процесі впровадження художньої ідеї, характеристики сценічних образів тощо театральна музика являє собою фундаментальний засіб та є невід'ємним компонентом драматургії спектаклю, то у спектаклях *драматичного театру* «театральна музика сприяє створенню емоційної атмосфери драми, трагедії чи комедії. Поряд з іншими засобами виразності театральна музика допомагає відтворити історичний, національний і локальний колорит сценічної дії, поглиблює характеристики персонажів, підкреслює критичні й переломні моменти розвитку сценарію, драматичні кульмінації тощо» [там само]. Режисер Микола Синельников активно використовував у своїй творчості практично всі засоби музичного мистецтва. Його феномен музики у творчій філософії полягав у системі поглядів і переконань, опрацьованих і сформульованих власним акторським досвідом і базувався на органічному взаємозв'язку та вмотивованій взаємодії музики з характерами персонажів, словом, рухом на сцені тощо.

Сьогодні класичне питання «чи любите ви театр?», яке виникло за мить після утворення театру, давно стало риторичним. Важко навіть уявити, хто першим і кому поставив це запитання. Можна лише припустити, що сталося це понад двох тисяч років тому, і що відповідь була рішуче схвальною. Тривалий еволюційний шлях історії переконливо доводить значущість і популярність театру. Причина довголіття останнього, вочевидь, криється у доволі простих речах. Адже театр певною мірою уособлює *модель світу*, із зрозумілими і близькими людині емоціями, життєвими ситуаціями, ідеями, вчинками тощо. А відтак, наражає людину на культивування у собі комплексу почуттів, серед яких: захоплення, захват, переживання, співчуття, розпач і, обов'язково *катарсис*, як особливий стан піднесення душі мистецтвом. І чим багатший спектр впливу (засобами слова, руху, музики), тим ціннішим він здаватиметься глядачеві. Про властивість мистецтва доповнювати недосконалу реальність зазначав З. Фрейд, формулюючи фактори впливу мистецтва на людину, як *компенсаційну* або *компенсаторну* функцію. Додамо ще одну важливу ознаку: театр – це мистецтво, що відбувається тут і зараз й об'єднує та перетворює глядацьку спільноту у середовище

співбесідників, співучасників, співчуваючих тому, що відбувається на сцені. Відтак коефіцієнт корисної дії, таким чином, сягає високих позначок.

Звернувшись до першоджерел театру, згадаємо, що починався він з обряду до веселого свята, у якому музика, танці, лицедійство визначались синкретичністю форми. Основоположні складові святкування Діонісій покладені в постановочну основу античного театру: всі сегменти дії були органічно переплетені у сюжетній тканині і жоден з них не міг бути відокремленим. Еволюційна хода позначилась на театрі появою окремих жанрових формувань: опера, оперета, драматичний театр, балет, створивши ілюзію розпаду цілого на частини. Проте виокремлення із синкретичного античного дійства його сегментів (рух, музика, слово) і еволюційне оформлення їх у відповідні мистецькі феномени (опера, оперета, драматичний театр, балет), до певної міри, умовне. «Упродовж століть музика і театр розвивалися окремо, принаймні було втрачено неповторне первозданне проникнення у плоть і дух драматичної вистави. Проте відмова від завоювань античного етапу мистецтва була відносною, позначаючи не глухий розрив із ним, а напроти, розвиток цих завоювань в історії. Поставши самостійними мистецтвами, драма і музика накопичували можливості для нового контакту. Кожна театральна епоха говорила тут своє слово» [15, 11]. «Новий контакт» відносин музика-театр яскраво репрезентовано на зламі XIX–XX століть у культуротворчій філософії доби модерну. Таким чином, вкорінена в античній театральній традиції синкретичність, набувши суттєвих еволюційних змін, *модернізувалася* у феномен мистецького синтезу.

Перехідний період кінця XIX – початку XX століття відзначився не тільки стрімким і потужним науково-технічним прогресом, а й відбився на свідомості людини, корінним чином змінивши її світосприйняття. Як ланцюгова реакція, трансформувалися потреби і вимоги людини у світі культури. Широковживаним підходом до висвітлення соціокультурних процесів цього часу в науковому обігу стає акцентування і трактування мистецьких трансформацій у площині модерністської естетики. «Героями часу» і його ідейно-філософськими законодавцями стають яскраві особистості – пасіонарії: митці, творчим імпульсом яких робилася спроба порозумітися із розбурханою реальністю; мислителі, чії концептуальні пошуки містяться у царині релігійно-

філософських роздумів і звернені до спроб зануритися і осягнути «душу» людини. Тобто, зміщаються, канонічні орієнтири й цінності, зумовлюючи формування нового менталітету: «людина соціальна» поступається індивідуальному «Я», загострена увага зосереджується на таємниці підсвідомого. Богошукання, інтуїтивізм, індивідуалізм, декадентство – сутнісні складові релігійно-філософського змісту доби модерну. Порубіжжя століть завжди спричиняло напруження свідомості, стаючи плідною нивою для розвою депресивних настроїв, підсвідомих страхів, рефлексії сенсу життя. На тлі такого складного і суперечливого соціокультурного буття плідно функціонує, певною мірою, заперечене новою добою, позитивістське («старе» реалістичне) мистецтво. Нові реалії епохи так само викликали «перевал свідомості» (Г. Флоровський) і його естетико-творчих принципів. Крім того, зрозуміло, що стан відносин творчих «опозиціонерів» можна позначити як стан дифузії. Попри кардинальну розбіжність у естетичних поглядах, мистецтво «старе» і «новітнє» обмінювалося творчими кадрами, живилося енергією пульсуючого ритму буття. По-різному сприймаючи і відбиваючи «модель світу», вони співпадали у принципі трактування творчості як синтетичного процесу.

Неможливо уявити виставу оперного театру без словесної дії, без балетної частини, або драматичну виставу без музики і рухів, напевне неможливо втілити балетну постановку без музики. Новий час вимагав перебудови культурно-мистецького світогляду і творчих підходів. «З приходом режисури на драматичній сцені виникає нова єдність: підпорядкований об'єднуючий і цілеспрямованій волі, розгортається світ вистави. Фарби і звуки з'являються в цей світ по волі його деміурга. Музика відтепер не просто цитата з великого світу реального життя. Вона озвучує ціле – малий, натхненний режисерською волею світ драми, цілий світ, у якому людина усвідомлюється у всій складності її життєвих зв'язків. Музика стає необхідною режисерському театру в її широкому значенні. Іншими словами, роль музики в мікрокосмосі драми не поступається потужній ролі музики у великій дійсності» [15, 16].

Повертаючись до теми феномену творчості М.М. Синельникова, зазначимо, що його творча платформа з першоджерел споруджувалася у форматі синтетичного явища. Музика, як вже говорилося, увійшла у

життя юного Синельникова як «рятівне коло» (годувала) і як, користуючись термінологією З. Фрейда, «компенсаторна функція» (довершувала картину життя). Музика як мистецька категорія у контексті формування і еволюціонування феномену творчості майстра значною мірою ілюструє і позначає етапи його культуротворчого зростання. Початкове її бінарне (бажане і вимушене) існування докорінно зміниться у процесі невинного культурного росту і мистецького вдосконалення Миколи Синельникова, синтезувавшись, трансформується в органічну художню цілісність його вистав.

Поняття *синтезу* активно осмислюється у широкому гуманітарному знанні. Наш науковий інтерес становить аналітичний вимір музично-театрального мислення М.М. Синельникова у контексті його синтетичності. Постановка питання щодо синтетичності музично-театральної практики мистця потребує ґрунтовного розгляду етапів його творчого зростання.

Микола Миколайович Синельников – видатний харків'янин, народився 12 лютого 1855 року у родині вчителя повітового училища. Юному М. Синельникову випало нелегке дитинство (помер батько і хлопець мав піклуватися про матір і сестер). Обдарований чудовим голосом і слухом, юнак потрапив до церковного хору. «У нього був голос (спочатку альт, пізніше тенор), гарний музичний слух, і його з першого класу зарахували у церковний хор. Красивий тембр і виключна музичність швидко звернули на себе увагу, юному співакові почали доручати сольні партії, і після смерті батька, враховуючи матеріальну незабезпеченість Синельникових, солісту призначили платню – двадцять карбованців на місяць... Як би захоплююче не було бігати із однолітками, він завжди точно у призначений час, акуратний і підтягнутий, з'являвся до регента на індивідуальний урок... Церковні служби були довгими і виснажливими, і стояння на кліросі було для хлопця тяжким обов'язком, проте співати у хорі йому подобалось. Він любив прислуховуватись, як його власний голос розчинявся в інших голосах і звучав разом із ними як щось єдине і потужне. Не встигнувши пізнати того, що існує поняття радості творчості, юний Синельников вже відчув її, коли починав співати соло і голос його здіймався у височинь легко і вільно» [14, 7-8]. Відтоді почалася копітка музична огранка М.М. Синельникова і його творчий і плідний зв'язок із музикою. Уточнімо, що ланками сполучного ланцюга в житті режисера об'єднані театр і музика, дві

«компенсаторні» мистецькі функції, які відчутно гармонізували для нього «недовершену» дійсність.

Феномен театру у культуротворчій філософії М.М. Синельникова складався із органічно, вмотивовано зібраних компонентів – словесна дія, музика, рух, декораційне оформлення, – сполучення яких виглядало й сприймалось природньою мистецькою цілісністю і спрямовано було на формування системи позитивних ідеалів. Вже з перших самостійних вражень від театру, що припали на гімназичні роки (захоплення театром індуктувалося у середовище школярів гімназичним вчителем П.Б. Лук'яновим), музичність і театральність в концептосфері мистецьких цінностей Миколи Синельникова злились у художню цілісність, довершившись і поставши у майбутній культуротворчій діяльності високохудожнім творчим маркером його мистецького почерку.

Між дитячим захватом від звучання власного голосу на церковному кліросі до відчуття справжнього акторського успіху, пролягла нетривала, з точки зору історії, часова відстань. Першим справжнім успіхом М.М. Синельников зобов'язаний синтетичному жанру – опереті. Підводячи підсумки п'ятиріччя своєї акторської діяльності він зазначає: «Перше п'ятиріччя моєї сценічної роботи пройшло під знаком успіху... Бажаючи йти вперед, працюючи невтомно, наприкінці п'ятиріччя моєї діяльності я пізнав успіх артиста. Роль Пікілло у «Пташках співочих» надала мені це щастя. В цій ролі я любив, ревнував, мстився, відважувався на самогубство, обурювався, був п'яний, ридав, сміявся, – і все це мені вдавалося, все це було від мистецтва. Виступ у цій ролі ставав святом моєї душі. Усвідомлення того, що маса людей зібралася, аби дивитись мою майстерність, – а це було саме так, – робило мене щасливим» [13, 159]. Віртуозне володіння множиною виразних засобів (слово, музика, рух) – свідчення високої акторської майстерності М.М. Синельникова і, водночас, репрезентація його як синтетичного актора. «Синельников був, за відгуками сучасників, ідеальним виконавцем опереткових ролей – він вражав щирістю у драматичних кусках і водночас, володіючи заразливим гумором, викликав вибухи сміху іскрометними а parte. Блискавично переходячи з одного стану у інший, він був правдивий у кожному переживанні... Недоброзичливці обурювались, як він відважувався гастролювати, маючи «кімнатний» голос. Однак секрет крився у

тому, що Синельников віртуозно володів своїм «кімнатним» голосом. Відмінно поставлене дихання давало можливість співати без напруги. Музичність дозволяла м'яко переходити від розмовної частини до співу, наче бажання співати народжувалось потребою найбільш повно висловити свої почуття. Він вступав, не озираючись боязко на диригента, як це часто трапляється із співаками. Цілковито занурений у думки, він навіть не дивився у бік оркестру, починаючи найскладніші арії. Ведучи швидкий діалог перед початком куплетів, він не зупинявся під час музичного вступу, а безпосередньо переходив від прозаїчного тексту до співу, завжди точно влучаючи у потрібну тональність» [14, 17–18].

Акторський статус М.М. Синельникова не вичерпується межами вузькопрофільними, скажімо, актор драми, або актор оперети. «Закони» доби диктували свої правила, репертуарна політика театрів передбачала наявність як суто драматичних, так і оперетково-водевільних вистав. Тож, його акторська майстерність гартувалася у форматі поліжанровості, пророчим чином визначаючи творчі вимоги близького модерністського майбутнього. На етапі зрілості мистецького досвіду музично-театральне мислення М.М. Синельникова, на рівні внутрішнього протистояння новітнім «ізмам», залишалось вірним принципам реалістичної достовірності. Його «експерименти» активно велися у площині внутрішньої змістовності і музика в його постановках «лицедіяла» (Ю. О. Завадський), поставала не «елементом декору», а необхідною органічною «дійовою особою». Тобто, синтезовані режисерським мисленням у сценічне дійство мистецькі сегменти, утворювали гармонійну художню цілісність.

Яскравим, змістовним і показовим щодо теми нашого дослідження постає період плідної співтворчості М. М. Синельникова із І. О. Дунаєвським, який, за словами О. Різника, «у 30–50-ті роки був «нашим всім» радянської пісні» [10, 99]. «Я пишаюся тим, що у колиски моєї театральної діяльності стояв такий майстер і художник, як Синельников», – писатиме І. Дунаєвський у своїх спогадах [6, 128]. Виникнення й активне культуротворче функціонування мистецького явища Синельников-Дунаєвський – не випадкове. Музика постала тим міцним фундаментом, культурним простором, у площині якого відбувалася співтворчість уславленого тандему. «У минулому співак-актор, Синельников глибоко відчував музику,

прекрасно у ній розбирався і належав до тих, нечисленних тоді, режисерів, хто сприймав її не як щось прикладне, а як необхідну складову частину вистави. Синельников знаходив у музиці безмежні виразні можливості не тільки у «досказуванні» почуттів персонажів, настрою тієї чи іншої сцени, а й у створенні загальної емоційної атмосфери постановки. Обговорюючи із композитором окремі музичні нотатки, ескізи, режисер завжди звертав увагу на те, що музика у виставі повинна бути строго вмотивованою та має звучати лише там, де органічно і реально потрібна» [6, 93].

У статті, надрукованій в газеті «Радянська культура» за 24 грудня 1974 г. «Серйозна школа «Веселих хлопців» композитор А. Лепін зауважує: «Розмірковуючи сьогодні про те, в чому ж причина масового успіху «Веселих хлопців», я думаю, що відповідь може бути тільки одна: у народності. Цей фільм і сам народний у своїй основі, і глибоко народна перш за все музикальна основа... Наскільки різнобарвним, мелодичним, народним був Дунаєвський, яке багатство відтінків, яка палітра – від ліричної пісні, меланхолійного «Місячного вальсу» до стрімкої, як океанський прибій, увертюри до «Дітей капітана Гранта»! Словом, «народне», за А. Лепіним – певний симбіоз вітчизняного і популярного, але аж ніяк не синонім «сільського». Цілком ліберальний погляд на «народність»! [5, 86].

Очевидно, період співтворчості і взаємодії М. М. Синельникова і І. О. Дунаєвського був обопільно корисним. Театральна афіша поповнилася множиною яскравих вистав: «Принцеса Турандот» К. Гоцці, «Слуга двох панів» К. Гольдоні, «Монна Ванна» Метерлінка, цикл комедій Мольєра і, як ностальгія за колишнім акторським успіхом, оперета Оффенбаха «Перікола». Завдання поставити оперету на сцені драматичного театру було не легким. Проте, як згадував І. О. Дунаєвський, великий таланти, творче завзяття, напружена копітка постановочна підготовка стали міцним підґрунтям того, що вистава «Перікола» постала яскравою мистецькою подією для Харкова.

Узагальнюючи в спогадах роль та значення творчої співдружності із М. М. Синельниковим, І. О. Дунаєвський вдячно говорить про набуту під орудою режисера одну з найважливіших властивостей – відчуття часу, що для досвіду музиканта-драматурга є безцінним. Йдеться про творчу необхідність: «...вкласти музичний матеріал у затребуваний сценою хронометраж, ще й так, аби «нотам було тісно, а думкам просторо»» [6,

392]. Цитовані І. О. Дунаєвським образні театральні метафори М. М. Синельникова, сприймалися і засвоювалися композитором як безцінні уроки на все подальше професійне буття.

М. М. Синельников як митець-мислитель гостро відчував час і його потреби. Його мистецька філософія формулювалася в процесі власної культуротворчої діяльності. М. М. Синельников вважав своєю місією творити висококультурне мистецтво і, таким чином, просвіщати, виховувати глядача, культивувати моральність, тобто відчутно довершувати соціокультурний простір доби, а, відтак вагомо впливати на новострої картини світу. Можна висновувати, що музично-театральні пошуки творчого тандему Синельников-Дунаєвський значною мірою вплинули на факт появи поняття *театральна музика*, що увійшло до широкого обігу у 20-ті роки ХХ століття.

Висновки. У результаті проведеного розгляду музично-театрального аспекту творчого феномену М. М. Синельникова, можна визначити кілька суттєвих висновків, а саме: М. М. Синельников, набуваючи досвіду і вдосконалюючись, формувався як актор *синтетичний*; причетність до музики (співу) з ранніх років, запрограмувала у майбутній творчій палітрі митця важливу ознаку – музичність, а з нею і необхідне відчуття темпоритму; характерною особливістю музично-театральної творчості М. М. Синельникова є органічне злиття мистецьких сегментів (музики, слова, руху) у художню цілісність вистави; мистецька філософія видатного режисера активно сприяла розвитку і концептуалізації важливого театрального сегменту – театральної музики.

Таким чином, розгляд піднятого у статті питання дозволив констатувати важливість унаочнення мистецької практики М. М. Синельникова як репрезентанта музично-театрального синтезу. Дослідження феномену творчої діяльності митця уможливило висвітлення комплексу його художніх принципів, що цілковито відповідали характеру і змісту доби модерну. Музичний і театральний сегменти творчої практики М. М. Синельникова складають гармонічну цілісність, репрезентують музично-театральний синтез. Висвітлення музично-театрального аспекту творчого феномену М. М. Синельникова значно розширило межі уявлення щодо феномену творчості видатного митця, аналітичний вимір діяльності якого залишається перспективною дослідницькою

темою для культурологічного дискурсу ХХІ століття.

### Література

1. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. Москва: Прогресс-Традиция. 2001, 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: «Музыка», 1971, 376 с.
3. Варпаховский Л. О театральности музыки и музыкальности театра // Творческое наследие В.Э Мейерхольда; под ред. Л. Д. Вендеровской, А. В. Февральского. Москва : ВТО. 1967. 622 с.
4. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр. [Київський театральний модернізм] Монографія. Київ: «Гнозіс», 2007. 328 с.
5. Голуб Г. А. Анатолий Лепин. Москва : Сов. Композитор, 1988. 180 с.
6. Дунаевский И. О. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания. Москва : Сов. композитор, 1961. 460 с.
7. Завадский Ю. А. Об искусстве театра. Москва : ВТО, 1965, 347 с.
8. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
9. Курышева Т. А. Театральность и музыка. Москва : Сов. композитор. 1984. 200 с.
10. Резник А. А. Творчество и личность А. Лепина: вопросы популяризации творческого наследия // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: традиції, концепції, перспективи: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 20-21 грудня 2012 року) / За ред.: І. В. Кузнецової, С. М. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2012. 329 с. С. 91–110.
11. Садовенко С. М. Театральна музика: особливості, функції, ролі // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 163–169.
12. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с.
13. Синельников М. М. Шістдесят років на сцені. Нотатки. Харків: вид-во Харківського державного театру російської драми, 1935. 346 с.
14. Слонова Н. Николай Николаевич Синельников. 1855–1939. Монография. Москва : Искусство, 1956. 120 с.
15. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2010, 163 с.
16. Фрейд З. Психоаналитические этюды. Москва: Наука. 1981. 295 с.

### References

1. Azizyan, Y. A. (2001). Silver Age Dialogue of the Arts. Moskva: Progress-Tradition [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Leningrad: Music [in Russian].
3. Varpakhovsky, L. (1967). About theatricality of music and musicality of theater. Creative heritage of V.E. Meyerhold. L.D. Venderovskaya, A.V. Fevral'sky (Ed.). Moscow: VTO [in Russian].
4. Veselovskaya, A. I. (2007). Theatrical crossroads of Kyiv in the 1900s and 1910s. [Kyiv theatrical modernism] Monographs. Kyiv: «Gnosis» [in Ukrainian].
5. Golub, G. A. (1988). Anatoly Legin. Moscow: Soviet Composer [in Russian].
6. Dunaevsky, I. O. (1961). Speeches. Articles. Letters. Memories. Moscow: Soviet Composer [in Russian].
7. Zavatsky, Ju. A. (1965). About the art of theater. Moscow: VTO [in Russian].
8. Kagan, M. S. (1972). Morphology of art. Leningrad: Art [in Russian].
9. Kurysheva, T. A. (1984). Theatricality and music. Moscow: Soviet Composer [in Russian].
10. Reznik, A. A. (2012). Creativity and personality of A. Legin: issues of popularization of creative heritage. I. V. Kuznetsova, S. M. Sadovenko (Eds.). The activity of the producer in the cultural and creative space of the XXI century: traditions, concepts, prospects: The Materials of the International Scientific and Creative Conference, 91–110. Kiev: NAKKKiM [in Ukrainian].
11. Sadovenko, S. M. (2020). Theater music: features, functions, roles. S. M. Sadovenko (Eds.). The activity of the producer in the cultural and creative space of the XXI century: creative dialogues: The Materials of the International Scientific and Creative Conference, 163–169. Kiev: NAKKKiM [in Ukrainian].
12. Sadovenko, S. M. (2019). Chronotopes of the axiosphere of Ukrainian folk art culture: monograph. Kiev: NAKKKiM [in Ukrainian].
13. Sinelnikov, M. M. (1935). Sixty years on stage. Notes. Kharkiv: Kharkiv State Theater of Russian Drama [in Ukrainian].
14. Slonova, N. (1956). Nikolay Nikolaevich Sinelnikov. 1855–1939. Monograph. Moscow: Art [in Russian].
15. Tarshis, N. A. (2010). Music of a dramatic performance. St. Petersburg: SPb GATI publishing house [in Russian].
16. Freud, Z. (1981). Psychological studies. Moscow: Science [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.09.2021  
Отримано після доопрацювання 18.10.2021  
Прийнято до друку 22.10.2021