

інших трьох. Кожен піаніст знає, наскільки легше грати з акцентами, ніж зовсім рівно» [1, с.44].

Серед інших моментів, розглянутих Г. Беклемішевим під час аналізу книги П. Рамуля, відзначимо розробку ним проблеми музичної пам'яті. Він говорить про різні види пам'яті (механічну, логічну, моторну; слухову, зорову) і доводить, що лише за допомогою всіх видів пам'яті, у сукупності досягається позитивний результат.

Міркування й поради відомого піаніста - педагога, яким був Г. Беклемішев, дуже цікаві. Шкода, що його робота опублікована не повністю.

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що у працях українських педагогів-піаністів охоплені теоретичні і методичні проблеми, пов'язані із фортепіанною творчістю, методикою фортепіанного навчання, питаннями теорії та історії піанізму. У широкому колі питань, висвітлених у цих роботах, спеціальну увагу було приділено питанням фортепіанної техніки.

Роботи українських педагогів-піаністів надзвичайно цікаві й потрібні для вивчення студентами-піаністами як рекомендації по вдосконаленню техніки гри на фортепіано, а також і в їх майбутній педагогічній діяльності.

### Література

1. Беклемішев Г. Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки / Г. Беклемішев // Радянська музика. – 1939. – №4. – С. 33-50
2. Коган Г. О системе музыкального образования на Украине / Г. Коган // Музыка и революция. – 1936. – №12. – С.16–18
3. Коган Г. Про виконавську критику / Г. Коган // Радянська музика. – 1940. – №5/6. – С.21-25
4. Николаев Л. Несколько слов об исполнительстве / Л. Николаев // Советская музыка. – 1935. – №7–8. – С.112
5. Савшинский С. Леонид Владимирович Николаев (очерк жизни и творческой деятельности). – Л.: Советский композитор, 1960. – 68 с.
6. Шапіро В. Фортепіанна пальцева техніка (legato) за школою проф. Л.В. Ніколаєва // Радянська музика. – 1934.– №7.– С.25–29

УДК: 781.1

Кондрацька Л. А.

### ЕНТЕЛЕХІЯ ЛЮДИНИ МУЗИКУЮЧОЇ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

*У статті здійснено спробу розглянути антропологічний аспект проблеми семасіології антиномічної взаємодії сакрального і музичного просторів, зокрема подано панораму намірів афективного переживання, пізнання (sapere aude), створення «месіанських ідолів», лукавого загравання і, нарешті, заперечення інтонуючим суб'єктом Світла Досконалої Радості; верифіковано концептуальне положення про наївність сучасних прагнень до повноти становлення і оформленості музичного смислу (як антиномічної тріади сутності, її неявної присутності й вираження у інтонованих іконах, індексах і символах) у постхармсівській ситуації різноманітних музичних просторів, без зумовленості процесу рівнем аскези homo musicus.*

**Ключові слова:** сакральний простір; інтонований смисл; музична риторика; ентелехія; homo musicus .

*The “qualities proper to genuine sacred music” that need to be followed attentively in the composition and performance of new works is in fact a crucial question which requires much more space than the scope of this introduction would allow, in order to be answered adequately. It does not do justice to the nature of music of sacer space to be merely correct, even according to the above-mentioned principles. In order for sacred music to reach its full stature, composers and musicians need to exercise true artistry, in which knowledge, inspiration, and skill all play a vital role. Many may object here, saying that this music is meant for “prayer rather than performance,”*

*implying that prayer, being a humble, intimate communication with God, excludes or minimizes the need for artistry, which by its nature demands a focus on the externals of minimalistic music-making. There is an element of truth in this, namely, that the relational dimension of the sacred space is of immeasurably more importance than the artistic dimension. However, it is this very relational dimension which should motivate and empower composers and musicians as they devote all of their skill to create something as beautiful as possible for God. In addition, a certain level of artistry in composition can more fully interiorize the meaning of the words and more prayerfully join in the singing of their parts. In the context of sacred music, compositional artistry will be manifested in gracefulness and dignity of melodic line, harmony, and dynamics, rather than in striking effects or grandiosity. The artistic performance of this music by cantors and choirs requires, among other things, diligent attention to precision of pitch and rhythm, resonance, lively and sensitive dynamics, appropriate tone quality, and clear diction. Qualities such as interiority and unity of sound among voices should preclude any harsh effects or displays of virtuosity, however appropriate these latter might be in other contexts. Composers and performers of all kinds of music bear witness to the fact that the phenomenon of inspiration is a mysterious but important element in their creative process, which is directed toward the praise and glory of God.*

**Keywords:** *sacred space; intoned meaning; musical rhetoric; entelechy; homo musicus.*

Буття Всесвіту протікає не у великій німотності. Воно озвучене: онтологічні структури несуть в собі акустичну інформацію про стрій всесвіту і ритмічну динаміку буття. Але за цим акустичним горизонтом — символічна нескінченність, тонко організований енергетичний почин чуттєво невичерпної реальності. Він "більший від самого себе і є присутнім як душа цілих світів, що живуть своїм життям"[5, 211]. Звідси езотерична магія звуку, в яку свято вірили єгипетські і халдейські жреці, дельфійські піфії, брахмани, тянь-ші і друїди. Ось чому у концепції Боеція (≈ 480-524) піфагорійський порядок(гармонія) всесвіту просто названий "музикою", а Марціан Капела (IV - V вв.) у Дев'ятій книзі "Гармонія" трактату "Про шлюб Філології і Меркурія" досліджує походження музики від монади, тобто першого оформлення інтелектуального світла. Звісно, у всіх цих випадках йдеться про ієрофанічну (М. Єліаде) природу музики як чинника екфорії енграм (греч.εκφορέο - виносити, εη - внутрішній, γράμμα - запис), тобто оживлення в пам'яті слідів (фрагментів) забутої сутності втраченого раю і відтворення по них його відносно цілісної картини.

У наш час спробами наблизитись до розуміння цієї природи постають дослідження філософів М. Єліаде (під впливом С. Гуссерля), Р. Отто, Г. ван дер Леува, С. Франка, І. Льїна, богословів о. С. Булгакова, о. П. Флоренського, архімандрита Кипріана (Жерна), музикознавців О. Лосева, В. Медушевського, Ю. Холопова, композиторів П. Булеза, С. Губайдуліної, А. Шнітке, В. Мартинова, а також вітчизняних молодих музикознавців — Д. Болгарського, Л. Зайцевої, Н. Середи та ін..

Шукаючи істину у суміжних, інтердисциплінарних сферах (теології, антропології, феноменології, герменевтики, семіотики, музикології тощо), автори наділяють об'єкт свого пізнання антитетичним (незлитно-незмінно-нерозлучно-нероздільним) змістом. Сприятливі умови для дослідницьких маневрів у кожному випадку забезпечує предметне поле теолінгвістики — нової синкретичної дисципліни, яка в умовах сучасного релятивізму допускає семасіологічну варіативність інтерпретації, спираючись на положення про «щезаюче значення» (Р.Барт, Ж.Дельоз) або «сакраментальне значення, утаємничене самим фактом свого виявлення» (Ж.Дерріда), про можливість безконечних (гіпер-) інтерпретацій одного й того ж об'єкта внаслідок відкритості текстової структури. Сказаним пояснюється деяка різоматичність у тлумаченні сакрального як об'єктивно-суцього Інобуття [5].Метафізично-феноменологічна диз'юнкція висловлювань, максимально послаблена у лексикологічній ситуації з латинською етимологією (де корінь «sacer» має подвійну семантику: і «священний», і «святий»), різко загострюється у випадку посилань на давньогрецьку етимологію. Тут значенню «священний» відповідає слово ιερός (в перекладі — «відмінний від звичайних речей і людей, чистий, призначений для служіння Богу»), а значенню «святий» — слово άγιος ( в перекладі — «наділений рисами Бога, недосяжний і неосяжний»). Тобто *святість* має значення якості (характеристики) Божої природи, а

священне – сили, якою наділяються люди/предмети по благодаті. Цим пояснюється й існуюча в наукових колах розбіжність антропологічних інтерпретацій поняття «сакральний простір»: в одному випадку, як «сподоблення місця присутності» [3,89], в іншому – як «результату людської творчості» [2,10]. Утім, ця розбіжність є умовною, як і формальні межі безперервної звукової «самозамкнутості». До того ж, вона долається в антиномічному характері самого «входження» в озвучений простір істинного Буття. Відстежити його інтоновані смисли – *мета* пропонованої статті.

Наш дискурс мелодичного прояву освяченого простору розпочнемо з апостольського научання (Ін.1,3):

**ВСѦ ТѢМЪ ВѢША, НБЕЗ НЕГѠННЧТО ЖЕ ВѢСТЬ, ЁЖЕ ВѢСТЬ.**

Отож, йтиметься про простір, освячений Безмежним Мислячим Духом, в якому лише ангели у своєму співі сподобились віддзеркалювати сяйво Божественного Світла, «виливаючи» на усе Боже творіння одержані від Творця дари свого споглядання. Він існує (звучить) незалежно від людини, а тому не може бути ні створеним, ні використаним нею – хіба що може стати *подією перебування*. Причому, йдеться про особливе, онтологічне перебування в ньому: як «подібного в подібному», як сутнісного співбуття «чистого в чистому». Поставати своєрідним прозорим провідником або медіумом сакрального людина може, відкриваючи себе для нього під час аскетического подвигу, молитви або в іконографічному просторі церковної співоцької традиції, тобто «народжуючись згори» (Ів. 3,7).

Ця проблема – в контексті ступеня наближеності до Бога або так званої міри святості – детально висвітлюється у східній і західній патристиці. У мирі однією із спроб означення повноти такого співбуття постає епістемологічна концепція М. Фуко [6]. Він обґрунтував чотири типи подоби або ступені своєрідного "духовного звукоряду" – *співбуття, суперництво(діалог), аналогію і симпатію*, кожен з яких претендує на роль умовної конструктивної основи процесу даного єднання. Їх характеристики показують, що впродовж реального перебування в сакральному просторі людина, розпізнаючи у своїх уявленнях і помислах перешкоду на шляху до Істини, всіяко намагається очистити від них свою свідомість. Це нейтралізує у неї найменшу потребу авторства і намір естетичної насолоди. Ось чому сакральний простір церковного розспіву ( в тому числі й спів з ісоном), у своєму реальному бутті усної традиції і соборної молитви, не знає ні автора, ні слухача, не потребує жодного позначення, передачі чи вираження, а отже й самого механізму художності і мистецтва. Сказане дає підстави стверджувати: спасіння світу красою є прерогативою аскетичного подвигу митця-молитвеника. Без аскетики, яка пройшла випробовування подвигом споглядання, митець, як "людина переживаюча", не має духовного права свідчити про чисту присутність позаобрійного.

Саме підміна реального, онтологічного *перебування* в сакральному його *переживанням* ознаменувала переродження цього простору у простір музичного мистецтва. Запізніле (XII - XVI вв.) осмислення тривалого і складного перебігу означеного процесу можна частково пояснити характерною амбівалентністю тогочасної музичної практики. Адже уся музика, від часів Перотина аж до Палестрини і Орlando Лассо, існувала у двох просторах одночасно . Більше того, з появою твору, як іманентного і самодостатнього художнього факту, він сам почав обирати собі або витісняти тип homo musicus . Це можна відстежити на прикладі тієї ж фукіанської типології подоби. Так, якщо *співбуття* в унісоні візантійської поспівки і григоріаніки потребувало духовних зусиль святих подвижників і монахів, то діалог співрозмовників (*суперництво*), представлений в архаїчному паралельному органумі, канонічних імітаціях (простих, ракохідних, стреттних, в оберненні, збільшенні) і багатоголосому шансоні як теми меси, потребував лаїків. *Аналогія*, як формальне відтворення структурних співвідношень , запропоноване , наприклад, Й. Окегемом (в якого пропорції однієї частини Sanctus – Sanctus, Pleni sunt, Osanna, Benedictus,

Osanna – повторюють будову усієї меси) чи Г. Дюфаї ( мотет якого "Nuper rosarum flores", за переконанням Ч. Уоррена, повторює структуру і пропорції [6: 4: 2: 3] будови славнозвісного флорентійського куполу Брунеллескі, на освячення якого він був написаний) потребувало пастирів і канторів палкої віри. Нарешті, *симпатія* (як естетичне задоволення від) до консонантної евфонії в поліфонії строгого стилю XVI століття (мотети і меси Палестрини, Орландо Лассо, Вітторіо Анеріо і Філіппа де Монте) відповідала можливостям усіх благочестивих прихожан.

Перехід від синергійної культури до культури гуманістичної пов'язаний зі сходженням від рівня метаестетичного (магічного – містичного – етичного) до естетичного. Новий тип homo musicus, зосереджений на власних уявленнях і переживаннях існуючої реальності, втратив можливість стати справжнім ретранслятором Краси Божої Істини. Упродовж тривалого часу, починаючи з Ренесансу, художники шукали акустично-оптично-фізичного зв'язку з предметною сутністю, обмежуючись піднесеністю феноменального враження до рівня чинника душевного збудження.

Вперше ця тонка, але важлива грань була перейдена у музиці бароко. Це пов'язано з популяризацією форми протестантської афектованої проповіді (Гіперій). Культ емоційних еманаций передбачуваного Слова надав мовленнєвому акту не просто ілюкативної, а перлюкативної функції і невидимо зосередив у собі небезпеку маніпулювання свобідним серцем – даром Духа Святого. Напружено-патетична мелодика пристрасної молитви (інтонацій музично-риторичних фігур) починає нестримно зближуватися зі світською соносферою, блукаючи серед іконіки Кола і Хреста. Одним із незліченної кількості прикладів інтонування афекту ідеї Хреста є семантичне поле восьмитактової теми basso ostinato в органній Пасакалії c-moll Й. С. Баха. Своє виправдання тут знаходить знакова реляція інтонованого смислу зі змістом строф (7;12; 22; 28; 30; 34; 36-37; 38; 40-41) 26-ї глави Євангелія від Матвія. У них оповідається про намащення Ісуса миром (7 – 8-а варіації); Таємну вечерю, зокрема збентеження учнів під час попередження про зраду (9-а варіації) і єхаристійне благословіння (10-а варіації); про спокусу учнів на Оливній горі (11-а варіація), передбачення трикратного зречення Петра ( 12-а варіація), про страждання Ісуса в Гефсиманії (13 – 15 варіації), зокрема внутрішню самотність Сина Божого (16-а варіація), духовну настанову учням (17-а варіація) і *моління про чашу* (19-а і 20-а варіації).

Інтонаційне виявлення скорботно-піднесеної декламації на тлі розмірено-зосередженої псалмодії знаходимо й у бахівській Прелюдії es-moll із I тому ДТК (у тлумаченні Б.Яворського – "Зняття з Хреста і споглядання Плащаниці"). Афект страждання виражений інтонаціями фігур extensio і parrhesia (тт. 17-19), а згодом імітаційно низхідних тритонів фігур katabasis і saltus duriusculus, проведених у двоголосному каноні (тт. 21-22). Утім, інтонований смисл тут виходить за межі традиційно потлумачуваних краючого серце розпачу і смерті – у царину нескazanного просвітлення від неквапного споглядального промовляння:

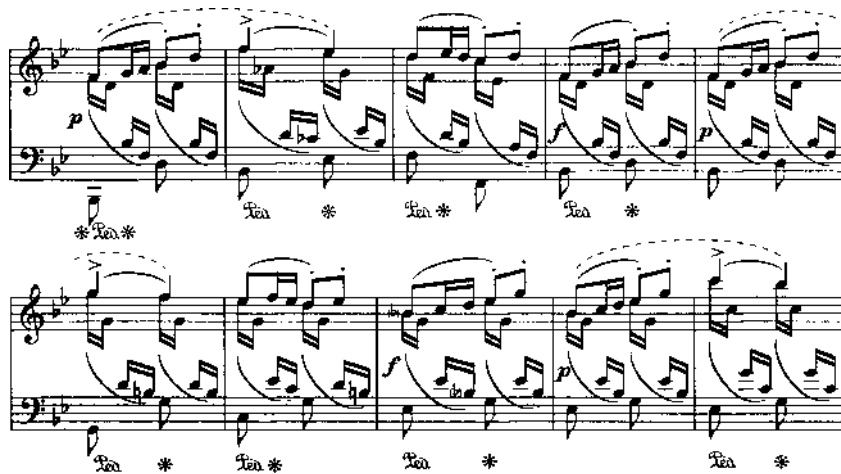
44 И. С. Бах. W. Kl. I, прелюдия es-moll, тт. 18–24

Форму барокового музичного смислоутворення рішуче перекроїла нова інтонація класичної досконалості. Незбагненним чином у ній поєдналося непокєднуване: сяюча позачасова досконалість споглядально-пластично охоплюваного звукосмислового цілого і динамізм послідовного розгортання. Відкриття оркестрового крещендо занурило слухача у

чарівність миттєвості, над якою продовжує незримо витати одвічне почуття краси Світла Досконалої Радості. Утім, важко не помітити, як композитор, обираючи для себе позицію відчуження від подій озвученої драми, відмежовує своє "я" від внутрішнього царства звуків і розпоряджається ним, як повноправний володар. Саме таким постає Л. Бетховен у своєму «фортепіанному конспекті» світостворення, поданому у вступі першої частини сонати №32 c-moll. Його космологічний смисл закодовано в інтонаційно об'ємному, сконцентрованому тематизмі і чіткій фактурній окресленості крайніх регістрів. Э.Т.А. Гоффман з приводу цього писав: "Він вводить нас в глибину царства духів... Любов і печаль звучать в їх чудових голосах... Нас опановує страх, але без мук – це швидше передчуття нескінченного» [1, 78]:

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 32 in C minor, Op. 111. The score is presented in three systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system (measures 1-4) is marked 'Maestoso' with a tempo of quarter note = 52. It features a 'tr' (trill) and 'exordium' section. The second system (measures 5-10) includes 'partitio' and 'tre corde' markings. The third system (measures 11-14) is marked 'narratio'. Dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (pp), with various crescendos and decrescendos. The score includes performance instructions like 'una corda' and 'tre corde'.

Тим помітнішим є відхід від онтологічної плуримності у романтичній музичній інтонації. Її серцевина – це миттєве життя психосоматичного спектру емоцій-двійників (симулякрів Божих чеснот!) як безконечного розмаїття усього кінцевого. Так, Р. Шуман у своїй "Гуморесці" користується ефектом мотивно-динамічної луни, коли спершу повнозвучні інтонації згодом з'являються у знущальній тіні свого "двійника" – "передражнювального" повторення на *piano*:



Інтонаційний смисл риторичного «Warum?» постає переконливою ознакою того, що спокій небесного блаженства покидає душу. Мелодії рухаються хвилями – то злітаючими у позаобрійну далечінь, то низпадаючими у морок низького регістру – до кульмінацій (новий різновид — тихі кульмінації), причому не стільки зусиллям волі, скільки тугою й сум'яттям душі. Зболена, вона все ще поривається до гармонії, шукає світла (Ф. Шопен, Р. Вагнер)..

В міру секуляризації світу абстрактнішим стає мистецтво, розділяючи людину, Творця і світ, перетворюючи раніше існуючу цілісну єдність на множинність, що підлягає різним аналітичним операціям. Напередодні гайдеггерівської "світової ночі" холодна, безпафосна романтика спроб абстракціоністів і акціоністів ознаменовує "втечу" homo musicus в потойбіччя, але не як у трансцендентне, а як у пам'ять втраченого раю (з підміною якісно-стильового осмислення епохи кількісно-хронологічним). Це зробило другорядним питання про самі звукові форми в сучасній композиції і спонукало до пошуків у царині ритму, а далі – тиші за останньою нотою, відміреної в нотації. Панорама шокуючого видовища, муляжів і декорацій хаосу прийшла на зміну переживання символів віри, надії і любові. Віддавшись на поталу надособистісного контролю за звуковими процесами і захопившись акустичними подорожами у віртуальному просторі, людина інтуїтивно надидала звуковий поріг другого виміру (єдності мелодії і гармонії) й структурні матриці виходу музики у глибини стереофонії ( за межі третього виміру). Це спонукало її піддатися спокусі лукавства і загравання з традицією. Представлені перетворення музики на магічний ритуал, причому ритуал самого процесу музикування, спрямовані на розщеплення традиційної сутності музики, розширення простору давньої *μουσική τέχνη*. Доцільність вбачається у канонічному характері відтворень сакрального смислу через структуру кантусного письма за допомогою *принципів канону* (застосування текстового колажу як форми коментарію шляхом уведення паралельного тексту поверх звукового матеріалу або створення контексту, з якого проявляється авторський коментар), *каталогу* ( коли в основі цілого лежить числовий ряд, алфавіт, фонемі, акровірш, східці Гвідонового гексахорду, система восьми октавних модусів, предметний покажчик, історичні стилі тощо), *ритуалу* (зумовленого ситуацією повторюваної послідовності дій), *виконавського аутентизму*. Таке тлумачення ґрунтується на концепції синкретичного мислення, зосередженого на знятті опозиції музичного – екстрамузичного, переведення психологічного "зараз" в метафізичне "зараз=завжди" і, таким чином, вписання музичного висловлювання у сучасний хронотоп. Форма зосереджує увагу на відмежуванні земної суєти за допомогою техніки мінімалізму – оформлення внутрішнього життя у звуках. Результатом цього постав нечуваний раніше у світській музиці ефект quasi-релігійної «достовірності».

З цієї системи випадають благочестиві одкровення, в яких немає розпаду свідомості і гри у святість. Таким за глибиною сакральної символізації інструментальних тембрів, регістрів, способів артикуляції, інтервальних систем і принципів композиційної форми вважаємо камерний твір С. Губайдуліної «Іп стосе» («В хресті» або «Хрест-навхрест») для віолончелі і органу. Центральною подією інструментальної драми предвічних сутностей буття – світла і п'тьми – постає процес інтонаційного становлення Хреста. Він утворюється

двома зустрічними лініями: а) неквапним низпаданням мажорно-діатонічного органного «світла» – спочатку кластерами, а потім повільно «сповзаючими» хоральними акордами і б) навпаки, відчайдушно нервозними регістровими скачками віолончельної «п'їтьми». Так за допомогою лише двох тембрів композитор відважився розіграти «вселенську містерію духовного просвітлення»[ 4, 110]:

Утім, це, на жаль, усього лиш "лінія горизонту, що постійно віддаляється від нас у міру нашого наближення до неї; квולה інтенція нашого сучасного існування" [3,189]. Для того, щоб ця інтенція перетворилася на реальність, сучасному типу homo musicus необхідно здолати свою нездатність до усвідомлення факту його перебування у Божому відступництві, а для цього – збагнути природу і наслідки тотальної симуляції діалогу із "Заслуженим Співрозмовником", за О. Ухтомським.

Підсумовуючи сказане, зважимося узагальнити нашу позицію у висновках.

1. Метафізика Краси (за семантичним спектром *pulcher*, тобто як сакрального простору) і теорія музичного мистецтва (як простору музики) – речі непокєднані, оскільки смислом першої є Світло Досконалої Радості, а смислом другої – усього лиш спроба афективного переживання, пізнання (*sapere aude*) Його «месіанських ідолів» (з порушеною координацією блага і краси), лукавого загравання з Ним і, нарешті, заперечення; відтак – просто перетворення звукової матерії у символ *nihile*.

2. Повнота становлення і довершеність ступеня оформленості музичного смислу – антиномічної тріади сутності, її неявної присутності й вираження у інтонованих іконах, індексах і символах – зумовлені рівнем аскези homo musicus. Вирішення цієї проблеми у постхармсівській ситуації різими музичних просторів, звісно, неймовірно ускладнюється, однак (всупереч законам кібеопростору) не втрачає актуальності.

3. Подія зустрічі (спів-буття) звучання і смислу в інтонаційній свідомості homo musicus вимагає від нього зосередженості апокатастатичних (грец. ἀποκατάστασις – відновлення, зцілення) чинників ентелехії (грец. ἐντελέχεια – «здійсненість», від ἐντελής – «закінчений», і ἔχω – «маю» – реалізація потенціалу) і постає предметом духовно-морального аналізу (В.Медушевський) в курсі музичної антропології. Освоєння курсу потребує реалізації сотеріологічної стратегії музичної дидактики.

### Література

1. Гофман Э. Т. А. Инструментальная музыка Бетховена / Эрнст Теодор Амадей Гофман. Собрание сочинений: в 8 т.т. – Т. 1. – М.: Терра-Книжный клуб, 2009 г. – С. 76 – 84

2. Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования / А.М. Лидов // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. – М.: «РусАрх», 2011 г – С. 9-58.

3. Мартынов В.И. Зона opus posth или рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – М: КЛАССИКА-XXI, 2005- 288 с.

4. Медушевский В.В. Новое сакральное пространство или вечная юность традиции? Минимализм в его отношении к традиции /В.В. Медушевский // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского/ Ред. М. Катунян. – вып. 47. – М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2004, р. – С.107 -113.

5. Флоренский П.А Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С.79–

6. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук: в 2 частях / М. Фуко (пер. В.П. Визгин). – Часть первая. – СПб.: А-сad, 1994. – 406 с.

7. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. – М.: Ладомир, 2000. – 448 с.

УДК 793.3.036.1:[94:355] (477)«14/17»

*Сабодаш В. М.*

### **ІСТОРИЧНА ДОСТОВІРНІСТЬ КОЛЕКТИВНОГО ОБРАЗУ КАЗАКІВ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

*В статье рассматривается проблема исторической достоверности образа украинского казачества в хореографии.*

**Ключевые слова:** казак, украинский танец, образный стереотип.

*The article is devoted to consideration of the problem of the historical authenticity of the image of the Ukrainian Kozaks in the choreographic art.*

**Keywords:** Kozak, Ukrainian dance, typical stereotype.

Сьогодні актуальною виявляється проблема достовірної презентації образу життя запорізьких козаків у виставах, окремих хореографічних або вокально-хореографічних композиціях. Якщо розглядати тему "козацтва" на сцені, то можна прослідкувати загальну тенденцію подачі образу "козака" як не зовсім тверезої людини з бочкою чи кухлем в руках. Цей шаблон «прилип» до нашого народного "воїнства". А де ж наша гідність, де ж ті хоробрі хлопці із закрученими вусами аж за вуха, чубами як та "чайка", що в безкрайньому синьому морі разила турецькі галери, шаровари - такі широкі, як безкрайні наші степи. Все це чомусь забулося. Навіть в дитячих самодіяльних колективах хлопчики по 9-17 років посправжньому, як досвідчені чоловіки залихвацько «випивають» зі своїх кухлів та починають розваги. Сумно, дуже сумно дивитись на це все. Закликаємо: керівники, не викривляйте дитячої уяви про наших славетних предків-козаків, які боролись за свою країну, православну віру та не підтримуйте тих, хто все життя хотів поневолити українців, насадити нам своє бачення нашого життя!

Мета статті - нагадати, хто ж були ті славні козаки, козарлюги, яких ані куля, ані ворожа шабля не брала. Завдання статті – конкретизувати мету, визначити шляхи її розкриття у сфері хореографічного мистецтва.

Наприкінці XV століття литовське князівство, до складу якого входили українські землі, анітрохи не клопоталося їх обороною від орди. Біда змусила людей, що проживали у степах біля Дніпра, взятись за зброю та організувати тут козацькі загони для відсічі ворога.

У визначенні походження слова "козак" існує багато версій. Один із польських авторів зводив його витоки до якогось легендарного ватажка на ім'я Козак. Інші польські вчені пояснюють походження поняття від слова "коза", мовляв, козаки були такі ж прудкі і витривалі, як кози. Існує версії походження слова "козак" від спорідненого в турецькій мові,