

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. V. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess. Knigi pervaya i vtoraya* [Musical form as a process. Books first and second], Moscow: Muzyka. (in Russian).
2. Kagan, M. S. (2018). *Muzyka v mire iskusstv: ucheb. posobie dlya vuzov* [Music in the world of art: a textbook for universities], Moscow: Izdatel'stvo Yurayt. (in Russian).
3. Lotman, Yu. M. (2005). The structure of the artistic text. *Ob iskusstve* [About art], Saint Petersburg: Iskusstvo–SPB, pp. 14–288. (in Russian).
4. Medushevskiy, V. V. (2010). *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the laws and means of artistic impact of music]. Moscow: Muzyka. (in Russian).
5. Nazaykinskiy, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and genre in music: a textbook for students higher studies establishments]. Moscow: Gumanit. izd. tsentr VLADOS. (in Russian).
6. Sokhor, A. N. (2003). *Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura. Monografiya* [Sociology and musical culture. Monograph]. Moscow: Izdatel'stvo Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
7. Kholopova, V. N. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie* [Music as an art form: study guide]. Saint Petersburg: Lan'. (in Russian).
8. Shyutts, A. (2003). *Smyslovaya struktura povsednevnogo mira: ocherki po fenomenologicheskoy sotsiologii*. Moscow: Institut Fonda "Obshchestvennoe mnenie". (in Russian).

УДК 7.93.3(4)(096)“16/17”

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.5>

Катерина Максименко

<https://orcid.org/0000-0002-6506-9784>

викладач

Сумський державний педагогічний

університет імені А. С. Макаренка

t.kremeshna@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНИХ МОДЕЛЕЙ МИСЛЕННЯ У ФРАНЦІЇ В XVII–XIX СТОЛІТТЯХ

У статті досліджено процес становлення та розвитку танцювальних моделей мислення у Франції в XVII–XIX століттях, що є підґрунтям для дослідження специфіки формування європейської хореографічної культури. Охарактеризовано феномен “хореографічна система”, соціальні та культурно-історичні принципи епохи. Висвітлено культурно-освітні й художньо-естетичні процеси, соціальні та етнографічні фактори, які впливали на еволюцію і характер танцювальних моделей мислення у Франції XVII–XIX століть у цілісному західноєвропейському хореографічному просторі.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, танцювальні моделі мислення, хореографічна концепція, виконавець-хореограф, індивідуальні хореографічні жанри.

Катерина Максименко

преподаватель

Сумской государственной педагогической

университет имени А. С. Макаренко

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ МЫШЛЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ В XVII–XIX ВЕКАХ

В статье исследуется процесс становления и развития танцевальных моделей мышления во Франции в XVII–XIX века, что является основой для исследования специфики

формирования европейской хореографической культуры. Охарактеризованы феномен “хореографическая система”, социальные и культурно-исторические принципы эпохи. Освещены культурно-образовательные и художественно-эстетические процессы, социальные и этнографические факторы, которые повлияли на эволюцию и характер танцевальных моделей мышления во Франции XVII–XIX веков в целостном западноевропейском хореографическом пространстве.

Ключевые слова: хореографическое искусство, танцевальные модели мышления, хореографическая концепция, исполнитель-хореограф, индивидуальные хореографические жанры.

Kateryna Maksymenko

Lecturer

Sumy State Pedagogical University
University named after A. S. Makarenko

FORMATION AND DEVELOPMENT OF DANCE MODELS OF THINKING IN FRANCE IN THE XVII–XIX CENTURIES

The article examines the process of the formation and development of dance models of thought in France in the XVII–XIX centuries, which is the basis for the study of the specificity of the formation of the European choreographic culture.

Outlining the traditions of French choreographic art, the author examines the phenomenon of “choreographic system”, the social and cultural-historical principles of the era. Particular attention is paid to the consideration of cultural-educational and artistic-aesthetic processes, social and ethnographic factors that influenced the evolution and character of dance patterns of thinking in France in the XVII–XIX centuries in the whole Western European choreographic space.

Exploring the peculiarities of the development of choreographic culture in France in the XVII century, it was revealed that it is characterized by the spread of the choreographic theory of P. Boshan and R. Fey. P. Boshan created the system of academic design of the theater movement and the position of the dancer. Its main differences were the new educational guidelines for dance: position, honesty, perseverance, and so on. The structural components of his concept were the music theory of J. Ramo and the method of distribution at the pace. The purpose of the theory is to educate a professional academic dancer. Dwelling on the main transformations of choreographic art performed by P. Boshan, three main directions are singled out: the first is the theory of the dance phrase; the second is the theory of positions; the third is the theory of coordination of movements and the choreographic law of horizontality. Successor P. Boshan R. Feye records and transfers the academic achievements of dance technology to the stage conditions. It has opened up new compositional possibilities and prospects of movement (three-dimensional space).

In the XVIII century there was a gap between theory of learning and stage practice. Alongside this, there is a distinction between arts (opera ballet), dance crafts (salon dance) and professional dance vocabulary. There are a number of individual choreographic genres (R. Fossano, G. and A. Vestris, S. Didlo, etc.). The result was a new type of dancer-professional demi-caractère in the genre la dance haute. The purpose of individual practical concepts was the formation of an opera and ballet dancer – an artist. Using the data provided, the author claims that due to the dance reform, individual style and national temperament, the development of the choreographic system took place. However, it should be noted that, despite all the diversity of approaches to implementation, the problem of the “individual genre” was directly dependent on the choreographic knowledge given by P. Boshan and the Royal Academy of Dance.

In the XIX century a solid foundation for the emergence of new models of professional choreographic knowledge is created: the theory of expressive gesture or the model of plastic signs of F. Delsart, the theory of rhythmoplastic gesture E.-J. Dalkroz (a plastic copy of musical rhythm), the theory of free plasticity and a disheveled body A. Duncan. These concepts were not only a complete

alternative to the academic system of dance, but also had a direct impact on updating the principles and forms of training of specialists in the field of choreography in the early XX century.

Keywords: *choreographic art, dance models of thinking, choreographic concept, performer-choreographer, individual choreographic genres.*

Дослідження танцювальних моделей мислення у Франції в XVII–XIX століттях є тією першоосновою, яка дає змогу зрозуміти специфіку формування хореографічної культури в цілому, й вужче – хореографічних традицій у французькій музиці XIX століття.

Вивчення традицій французької хореографічної культури окреслює проблеми, розв'язання котрих можливе лише у контексті розгляду феномену “хореографічна система”, соціальних і культурно-історичних принципів епохи, з урахуванням історичного досвіду в різних етносах. Окрім цього, важливою передумовою дослідження танцювальних моделей мислення у Франції зазначеного періоду є врахування складних культурно-освітніх та художньо-естетичних процесів, соціальних і етнографічних факторів, які впливали на їх еволюцію та характер у цілісному західноєвропейському хореографічному просторі.

Як доводить історіографічний аналіз, науковий інтерес до розвитку хореографії, а також змін, що відбуваються в культурі різних етносів і мають безпосередній вплив на походження нових танцювальних жанрів, зростає з кожним роком. Проте відкритими залишаються питання щодо механізмів функціонування авторських хореографічних концепцій, рефлексії танцю в історико-культурологічному контексті, еволюції ціннісного статусу танцю в хореографічному мистецтві та ін.

Так, у працях Л. Блок [2], А. Глушковського [3], Д. Дідро [4], Ж. Новерра [9], Р. Захарова [6] та інших представлені загальнотеоретичні дослідження танцювального мистецтва.

Естетичні й філософські проблеми у хореографії розглядають дослідники Р. Арнхейм [1], Ж. Руссо [10], М. Фуко [12] та ін.

Прикладні дослідження, що охоплюють теорію та історію питання, аналізували у своїх працях Л. Блок [2], Н. Догорова [5], Ш. Компан [7], А. Левінсона [8], С. Худекова [13], а також танцювальних критиків О. Гердт та І. Соллертинського [11].

Мета статті – проаналізувати процес становлення і розвитку танцювальних моделей мислення у Франції в XVII–XIX століттях, як підґрунтя для дослідження специфіки формування європейської хореографічної культури.

Історія мистецтва і культури до початку Нового часу (до 1588 року, за О. Якимовичем) можуть бути названі епохами стабільності, оскільки не визнавали новаторства та порушення правил. Зміни у мистецтві відбувалися поступово, протягом багатьох століть. Епоха Відродження підготувала підґрунтя для так званої культури нового типу – експериментування з різноманітними ціннісними системами. Тож XVII століття було характерне вже стрімким розвитком різноманітних наукових дисциплін, новою науковою картиною світу, що є яскравим вираженням активної діяльнійшої позиції. Ці зміни торкнулися й художньо-естетичних принципів даної епохи, що виражалось у вимогах дотримуватися правил порядку, організації і перспективи у різноманітних видах мистецтва.

Так, у перших десятиліттях XVII століття виникла проблема математизації танцювального мислення, що було продовженням математичної картини світу. В хореографії почали вираховуватися позиції, вироблятися вимога суворого дотримання прямих ліній у русі, проектувалась елементарна система танцювальних рухів, виникла власна хореографічна концепція, в основу якої були покладені принципи нової (академічної) пластичної механіки тіла П. Бошана.

Французька система хореографії початку XVII століття повністю формувалася під впливом італійських поглядів і становила собою поєднання двох видів танцю – віртуозного та бального. Вагомим аспектом у розвитку професійного танцювального знання є те, що “Ballet de la cour” поступово переходив на театральну сцену, яка багато в чому вдосконалила такі старі форми народних танців, як бранлі, буре та ін. У виставах вперше працюють професійні танцівники (Баллон, Блонді, Бошан, Дюпре, Пекур та ін.).

При Людовіку XIV придворні танці продовжували розвиватися. Музику для старовинних театральних танців створювали на замовлення професори музики (Ж. Рамо, Ж.-Б. Люллі, Й.-С. Бах). Безсистемні розробки танцю й методи, викладені в посібниках Ф. Карозо і Ч. Негрі, почала витісняти вже сформована міжнародна мова танцю. Відтоді французьке танцювальне мистецтво почало розвиватися самостійно.

Так, у 1661 році в Парижі виник перший професійний хореографічний заклад – Королівська академія танцю. Її завданнями було регулювання та контроль театральних процесів, навчання і розвиток техніки танцю шляхом введення офіційних викладацьких посад академіків і професорів танцю, музики й живопису.

Найактивніше питання про предмет і статус хореографічної науки як галузі практичної діяльності, основних знань, умінь та навичок порушували в аспекті розвитку академічного напрямку танцю – концепція П. Бошана (середина–кінець XVII ст.). Ш. Компан вказував: “... Бошан дав новий вид хореографії та вдосконалив дотепний план Туано Арбо; він знайшов спосіб писати кроки знаками, яким надавав різноманітного значення і сили, й був відзначений парламентським указом як винахідник свого мистецтва” [7, с. 114–115].

С. Худеков відзначав: “Перший директор Академії Бошан, який диктував закони для придворного салонного танцю, прагнув однієї мети – бажання встановити граматичну таблицю, яка стала б новою для вправ у балетних класах [13, с. 242]. Зупиняючись на основних перетвореннях хореографічного мистецтва, які здійснив П. Бошан, варто виокремити три основні напрямки: перший – теорія танцювальної фрази; другий – теорія позицій; третій – теорія координації рухів і хореографічний закон горизонтальності. Так, *перший напрямок* охоплює два значні положення: 1) “темпи” – це самостійні елементи па, а не готові рухи; 2) па можна відділяти від готового танцювального руху й фіксувати. Л. Блок процитувала важливу думку з книги французького артиста балету Ж. Депрео (1748–1820): “Бошан зумів перший розчленувати темпи. Це розчленування танцювальних па на темпи й лежить в основі системи запису танцю, яка виникла в кінці XVII століття” [2, с. 173]. Тому перше, що необхідно виділити у моделі П. Бошана, – це вирішення нового способу сприйняття руху, академічне.

Другий напрямок – позиція рук. Ж. Рамо зазначав: “Бошан... давав їх точні правила. Це й спонукало представників обох статей вправлятися у них, щоби збільшити ті приємності, якими вони зараз оздоблені та яких би не мали, якби не доклали стільки турботи й уваги” [2, с. 181]. У кінці XVII століття зазначали, що позиції рук є приємність і краса, “рамка для картини” танцюючого корпусу.

Третій напрямок пов’язаний із координацією рухів і законом горизонтальності. Так, координація і *port de bras* як головний засіб хореографічної лексики, безумовно, є відкриттям XVII століття. А на такому механізмі, як “протиставлення рук і ніг”, базована сучасна система класичного танцю.

Як відомо, XVIII століття характерне протистоянням панівного суспільного ладу і представників буржуазних прошарків суспільства – просвітителів Вольтера, Д. Дідро, Д. Локка, Ж.-Ж. Руссо та ін. Нова картина світу відзначалася деструктивізмом та експериментуванням з людськими надцінностями. Так, Д. Локк вважав, що підґрунтям усіх розумових та психічних рухів людини є “занепокоєння” й “незадоволеність”. “Людина народжена вільною, а між тим вона скрізь у кайданах”, – проголосив у теорії вільної людини Ж.-Ж. Руссо [10, с. 152].

Роздумуючи над проблемою мистецтва Д. Дідро зазначав: “... на сцені ніщо не відбувається абсолютно так, як у дійсності, й усі драматичні твори викладаються згідно з певною системою принципів... образи пристрастей у театрі, не справжні образи, це – портрети... й вони підпорядковані відомим правилам, відомим умовностям” [4, с. 3].

Так готувалася ідеологія нової, капіталістичної, формації. У XVIII столітті виник новий театральний жанр – міщанська драма; в музичному мистецтві набули популярності твори В. Моцарта, класицистичні театральні принципи в хореографії окреслив Н. Буало, драматичні завдання в хореографії вирішував Ж. Новерр. Основні механізми художньої культури XVIII століття були характерні освоєнням накопичених засобів, синтезом і трансформацією вже наявних знань.

Як зазначила Н. Догорова: “у XVIII столітті виникає новий зміст науки “хореографія” (навіть незважаючи на те, що посібники цього періоду цілком повторюють хореографічні погляди Р. Фейє)” [5]. Так, у кінці XVII – на початку XVIII століття у Т. Арбо хореографічне мистецтво, перш за все, ототожнювалось із записом танцю, збереженням танцювальних форм. При П. Бошані та Р. Фейє поняття “хореографія” розширилося до значення “механізму” (який керує навчальною і театральнo-сценічною практикою танцюриста), “інструменту” (за допомогою якого оцінюється професіоналізм), “еталона” (на який повинен рівнятися танцівник у навчальній та сценічній практиці, у вмінні виконувати танцювальні рухи). Ці професійні хореографічні знання стали у згаданій галузі наріжним каменем усього XVIII століття.

У працях деяких авторів (Л. Блок, П. Глушковський, Ж. Новерр, С. Худеков та ін.) описана творчість виконавців-хореографів згадуваного століття. Так, А. Ринальдї (Фоссано) створив новий напрямок у танцювальному жанрі; Г. Вестріс винайшов нову манеру танцю, О. Вестріс – новий рід танцю; Ш. Дідло – новий стиль танцю; М. Гімар – новий спосіб танцю тощо. Тобто, у XVIII столітті почали значно поширюватися *індивідуальні хореографічні жанри*, які особливим чином вплинули на подальший розвиток хореографічного мистецтва. Танцювальне знання у цьому столітті поступово переміщувалося від теоретичного до практичного. Поруч із цим відбувається розмежування між мистецтвами (опера–балет), танцювальними ремеслами (салонні танці) та професійною танцювальною лексикою.

Розглядаючи питання індивідуальних хореографічних жанрів, доцільно згадати манеру і техніку танців батька й сина Г. та О. Вестрісів. Так, Г. Вестріс (1729–1809) починає окреслювати нові завдання оперно-балетного танцю. Його танець був характерний героїзмом, побудовою на виразності великих ліній *danse noble*. З його манерою народилася така якість оперно-балетного руху, яка йде від зовнішньої форми танцівника до глибинної сутності. Любов Блок зазначила: “Саме цей танець, який передбачає гармонійну статуру, гарний зріст давав можливість створювати і втілювати образи героїчні і суворої красу” [2, с. 192].

Ж.-Ж. Новерр зазначив: “Вестріс винайшов, так би мовити, новий вид архітектури, де всі закони пропорцій виявилися змішаними; він зруйнував три жанри, що існували, розчинив їх з цієї амальгами, створив собі нову манеру...” [9, с. 103].

Система танцю Г. та О. Вестріса виражає приблизно одну й ту саму модель оперно-балетної хореографії, що характерна об’єднанням трьох жанрів в один, благородними лініями, стрімкими обертаннями і загальною свободою рухів. Проте, О. Вестріс, на відміну від величного вигляду танцівника, уособлював благородство рухів та віртуозні трюки комічного жанру. Завдяки канонізації танцю О. Вестріса виникли новий рівень танцювального мислення й новий тип академічного танцівника – *demi-caractère*.

Танець М. Гімар (1743–1816) ґрунтувався на новій концепції хореографічного знання, яка змінила весь зовнішній вигляд тіла танцівниці XVIII століття. Умовно цю концепцію можна поділити на такі рівні: 1) “жива картина” усім тілом; 2) узагальненість; 3) легкість; 4) умовність постановки рук; 5) розподіл тіла на частини (вузький корсаж, величезний простір спідниці, абсолютно “відрізана” від загального робота ніг).

Ще один французький танцівник, чиє ім’я пов’язане з новими відкриттями хореографічної системи XVIII століття, – Ш. Дідло. Про виникнення нового стилю танців, який уособлював Ш. Дідло, писало багато авторів. Так, А. Глушковський, будучи учнем і послідовником танцівника, зазначав: “Він створив для себе особливий ряд танців: граційні пози, плавність, чистота та швидкість па (*pas a terre*), приємна постава рук та живі піруети” [3, с. 21]. Серед основних положень хореографічної системи Ш. Дідло доцільно виокремити наступні: постановка корпусу й загальна лінія танцівниці пом’якшилась, зникла чітка диференціація тіла, типова для XVIII століття; надзвичайно висока постановка стопи танцівниці, пов’язана з відмовою від черевика на підборі та введенням спеціального взуття на легкій підшві з переплетеними стрічками.

Наведені дані дають змогу стверджувати, що через реформу танцю, індивідуальну манеру і національний темперамент хореографічна система розвивалася. Проте слід зазначити, що, незважаючи на все різноманіття підходів до виконання, проблема “індивідуального жанру”

напряму залежала від хореографічного знання, що задали П. Бошан та Королівська академія танцю.

У 20-ті роки XIX століття перед хореографічною культурою постало важливе завдання: виховання нового типу професіонала – класичного танцівника. Він “дотримується довершеної правильності виконання і... дає лінії, повні почуття, розуму та стрункості... вкладає душу, виразність у свої рухи, у свої па, танець якого сповнений м'якості й невимушеної легкості, справляє враження лише на людей розуміючих...” – зазначив А. Левінсон [8, с. 222–223].

Враховуючи той факт, що Ампір як явище художньої культури був лише перехідним етапом до нового стилю – Романтизму, в хореографічній культурі також відбували серйозні зміни: впорядковували систему сценічної діяльності в систему вправ, впроваджено урочний екзерсис (“станок”, який давав змогу виконати групу рухів і вправ для ніг, рук, корпусу, й “середина залу” – академічні пози арабеск, аттітюд, а також стрибки). Виникла нова манера французької школи танцю (апломб, високі напівпальці, максимально наближені до поняття “сталеві пуанти”, легкість, м'якість, академічність, витонченість та блиск виконання).

Незважаючи на те, що танець був підпорядкований урочній системі ще з XVIII століття, вдосконалення методів та принципів викладання відбувалося протягом усього XIX століття. Далі пропонуємо розглянути найважливі принципи, які стали керівними у хореографічній системі XIX століття.

Принцип відгородження і специфікації. У процесі навчання хореографії цей принцип передбачає використання специфічного, спеціально обладнаного місця (класу). На жаль, жоден з матеріалів історії балету не зазначає точного періоду, коли виникли хореографічний “станок” та “дзеркало”. З упевненістю можна стверджувати, що екзерсис здійснює перехід від різноманітних форм і груп рухів (театральна манера виконання) до чітких вправ для кожної частини уроку: станок, середина. Станок і дзеркало – свого роду дисциплінарні механізми, які дають змогу відпрацьовувати хореографічну майстерність більш гнучким і тонким способом. Станок та дзеркало діють як методика, що спрямована на пізнання, заволодіння та використання навчального матеріалу в хореографічному класі, допомагають оцінювати й вимірювати якість досягнень учнів.

Принцип взаємозаміни елементів. “У дисципліні елементи взаємозамінюються, оскільки кожен з них визначається місцем, що він займає в ряду інших, і проміжком, що відділяє його від інших” [12, с. 214]. Місце, яке займалося у класифікації розміщень, отримало назву рангу. Ранг визначав основну форму розподілу індивідів (наприклад, однією зі значних технічних змін у початковій освіті була організація простору за рядами). Ранг, якого досягали день у день, з тижня у тиждень, з року в рік, передбачав послідовність класів згідно з віковими можливостями учнів, сприяв функціонуванню шкільного простору не лише як механізму навчання, а й певної ієрархії (більша чи менша наполегливість учня, нагляд учителя й навіть облік стану батьків).

Принцип таблиці і вправи. Створення “таблиць” було однією з великих проблем XIX століття (влаштування різноманітних об'єктів, класифікація предметів, спостереження, контроль, упорядкування обігу товарів і грошей та створення при цьому економічної таблиці тощо). На думку французького філософа, теоретика культури й історика М. Фуко, результатом і об'єктом дисципліни є процедура чи “таблиця”. Ця процедура і є вправа. “Таблиця – одночасно і техніка влади, і процедура пізнання” [12, с. 216–217]. “Вправа – є техніка, завдяки якій тілом диктувалися в порядку ускладнення... різноманітні завдання... скеровуючи поведінку до певного кінцевого стану... тим самим вправа забезпечує індивіду зростання, спостереження і оцінку” [12, с. 235]. Варто зазначити, що принцип таблиці та вправи є центральним аспектом у хореографії XIX століття, згідно з якою професія танцівника починається зі системи вправ, що їх обов'язково включали в урок і екзерсис.

Отже, XVII століття характерне в цій сфері поширенням хореографічної теорії П. Бошана й Р. Фейє. Зокрема П. Бошан створив систему академічного проектування театрального руху та позицій танцівника. Її головними відмінностями були нові освітні орієнтири танцю: позиції, виворітність, стійкість тощо. Структурними компонентами його концепції стали теорія музики Ж. Рамо та метод розподілу на темпи. Мета теорії – виховання професійного академічного танцівника. Наступник П. Бошана Р. Фейє здійснює запис і

перенесення академічних досягнень технології танцю у сценічні умови. Це відкрило нові композиційні можливості та перспективи руху (тривимірний простір).

У XVIII столітті відбувся розрив між теорією навчання та сценічною практикою. Виникла низка індивідуальних хореографічних жанрів (Р. Фоссано, Г. і О. Вестріси, Ш. Дідло та ін.). У результаті зародився новий тип танцівника-професіонала *demi-caractère* в жанрі *la danse haute*. Метою індивідуальних практичних концепцій було становлення оперно-балетного танцівника – артиста.

У XIX столітті створюється надійне підґрунтя для виникнення нових моделей професійного хореографічного знання: теорія виразного жесту чи модель пластичних знаків Ф. Дельсарта, теорія ритмопластичного жесту Е.-Ж. Далькроза (пластична копія музичного ритму), теорія вільної пластики і розкріпаченого тіла А. Дункан. Згадані концепції виступили не лише повною альтернативою академічній системі танцю, а й безпосередньо впливали на оновлення принципів і форм навчання спеціалістів у сфері хореографії на початку XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Архитектура-С, 2012. 485 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Москва: Искусство, 1987. 556 с.
3. Глушковский А. П. Из воспоминаний о великом хореографе К.-Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве. Санкт-Петербург : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, “Лань”, 2010. 576 с.
4. Дидро Д. Парадокс об актере. Москва : Гос. Изд-во, 1922. 78 с.
5. Догорова Н. А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 24.00.01. Саранск, 2006. 16 с.
6. Захаров Р. Искусство балетмейстера. Москва : Искусство, 1954. 432 с.
7. Компан Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. Москва : Типография у Огорокова, 1790. 438 с.
8. Левинсон А. Я. Мастера балета. Санкт-Петербург: Изд. Н. В. Соловьева, 1915. 132 с.
9. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Москва : Искусство, 1965. 375 с.
10. Руссо Ж.-Ж. Трактаты. Москва : Наука, 1969. 703 с.
11. Соллертинский И. И. Статьи о балете. Ленинград : Искусство, 1973. 206 с.
12. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Москва : Ad Marginem, 1999. 478 с.
13. Худеков С. Н. История танцев : в 3 т. Санкт-Петербург: Типография “Петербург. газ”, 1914. Т. 2. 310 с.

REFERENCES

1. Arnkheym, R. (2012). *Iskusstvo i visual'noye vospriyatiye* [Art and visual perception], Moscow: Arkhitektura-C. (in Russian).
2. Block, L. D. (1987). *Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost'* [Classical dance. History and modernity], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
3. Glushkovsky, A. P. (2010). *Iz vospominaniy o velikom khoreografe K.-L. Didlo i nekotoryye rassuzhdeniya o tantseval'nom iskusstve*. [From the memories of the great choreographer K.-L. Didlo and some talk about dance art], St. Petersburg: PLANETA MUZYKI, “Lan”. (in Russian).
4. Didro, D. (1922). *Paradoks ob aktere* [Paradox about the actor], Moscow: Gos. Izd-vo. (in Russian).
5. Dogorova, N. A. (2006). “Formation and development of pedagogical systems in choreographic culture: from the XVIII to the beginning of the XX century”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 24.00.01, Saransk, 19 p. (in Russian).
6. Zakharov, R. *Iskusstvo baletmeystera* [The Art of the Choreographer], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).

7. Kompan, Sh. (1790). *Tantseval'nyy slovar', sodержashchiy v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tantseval'nogo iskusstva s kriticheskimi razmyshleniyami i lyubopytnymi anekdotami, odnosyashchimisya k drevnim i novym tantsam* [Dance Dictionary, containing the history, rules and foundations of dance art with critical reflections and curious anecdotes relating to the ancient and new dances], Moscow: Typography at Okorokov. (in Russian).
8. Levinson, A. (1915). *Mastera baleta* [Ballet Masters], St. Petersburg: Publishing house N.V. Solovyov. (in Russian).
9. Noverr, J.-J. (1965). *Pis'ma o tantse* [Dance Letters], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
10. Russo J.-J. (1969). *Traktaty* [Tractates], Moscow: Nauka. (in Russian).
11. Sollertinskiy, I. I. *Stat'i o balete* [Articles about ballet], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
12. Fuko M. (1999). *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdeniye tyur'my* [Oversee and punish. The birth of the prison], Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
13. Khudekov, S. N. (1914). *Istoriya tantsev* [Dance history]. (Vols. 1–3); Vol. 2, St. Petersburg: Typography "Peterburgskaya gazeta". (in Russian).

УДК 781.6:78.071.1Ліст

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.6>

Альона Боршуляк

<https://orcid.org/0000-0002-2734-8395>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Кам'янець-Подільський національний університет

імені Івана Огієнка

alyona_bor@ukr.net

СИМВОЛІКО-РИТОРИЧНІ ПРИНЦИПИ ТВОРЧОСТІ ФЕРЕНЦА ЛІСТА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ РОМАНТИЗМУ

У статті охарактеризовано символіко-риторичні принципи творчості Ф. Ліста, які розглянуті в контексті проблем епохи романтизму. Підкреслено, що символізм Ф. Ліста проявляється як у використанні різноманітних символів та музично-риторичних фігур, так і в програмній назві інструментальних творів, що набуває своєрідного символічного значення. Досліджено, що Ліст прийшов до засвоєння символіко-риторичного мислення в середній період творчості, шляхом пізнання багатющої музичної спадщини, філософських ідей, а також поетичної системи.

Ключові слова: музична символіка, музично-риторичні фігури, програмність, романтизм.

Алена Боршуляк

кандидат искусствоведения, доцент

Каменец-Подольский национальный университет

имени Ивана Огиенко

СИМВОЛІКО-РИТОРИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСТВА ФЕРЕНЦА ЛИСТА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЗМА

В статье охарактеризованы символіко-риторические принципы творчества Ф. Листа, которые рассматриваются в контексте проблем эпохи романтизма. Подчеркнуто, что символізм Ф. Листа проявляется как в использовании различных символов и музыкально-риторических фигур, так и в программном названии инструментальных произведений, которое приобретает своеобразное символіческое значение. Доказано, что Лист пришел к