

## Мистецтвознавство

УДК 398.3–7.091(5)  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191730>

**Ангелова Ангеліна Олегівна**,  
доктор філософських наук,  
доцент кафедри театрознавства  
Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення  
ім. І. Карпенка-Карого  
ORCID: 0000-0001-7909-6292  
tira-sun@ukr.net

## ЕТНОРЕЛІГІЙНІ ВИТОКИ ТЕАТРАЛЬНИХ ЗАБОБОНІВ

**Метою роботи** є з'ясування етнорелігійних витоків театральних забобонів. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні міждисциплінарного підходу з залученням до мистецтвознавчої проблематики релігієзнавчих методів дослідження: феноменологічного, порівняльно-історичного, етнологічного та ін. **Наукова новизна.** Публікація є першою спробою аналітичного дослідження театральних забобонів й упереджень методами релігієзнавства. **Висновки.** Аналіз поширених в артистичному середовищі повір'їв і прикмет свідчить про загальне ставлення до театру як до живого організму, що потребує збалансування опозиційних сил і феноменів. Саме тому всі поведінкові заборони акторів спрямовані на гармонізацію театрального часопростору. Театр, з одного боку, є моделлю людської оселі, що потребує постійного оновлення та очищення, з іншого боку – це своєрідне святилище, де відбувається творчий акт, що накладає на поведінку театралів особливі табу та ритуальні обмеження.

**Ключові слова:** забобони, упередження, прикмети, табу, театральне мистецтво, сценічна практика.

*Ангелова Ангеліна Олегівна, доктор філософських наук, доцент кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*

**Этнорелигиозные истоки театральных суеверий**

**Целью работы** является выяснение этнорелигиозных истоков театральных суеверий. **Методология** исследования заключается в применении междисциплинарного подхода с привлечением к искусствоведческой проблематике религиоведческих методов исследования: феноменологического, сравнительно-исторического, этнологического и др. **Научная новизна.** Публикация является первой попыткой аналитического исследования театральных суеверий и предубеждений методами религиоведения. **Выводы.** Анализ распространенных в артистической среде поверий и примет свидетельствует об общем отношении к театру как к живому организму, который требует сбалансирования оппозиционных сил и феноменов. Именно поэтому все поведенческие запреты актеров направлены на гармонизацию театрального пространства-времени. Театр, с одной стороны, является моделью человеческого жилья, которое требует постоянного обновления и очищения, с другой стороны – это своеобразное святилище, где происходит творческий акт, что накладывает на поведение театралов особые табу и ритуальные ограничения.

**Ключевые слова:** суеверия, предрассудки, приметы, табу, театральное искусство, сценическое практика.

*Anhelova Anhelina, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Theater Science Department, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema, and Television University*

**Ethno-religious origins of theatrical superstitions**

**The purpose of the article** is to clarify the ethnoreligious origins of theatrical superstitions. **The methodology** consists of the application of an interdisciplinary approach with a combination of art theory issues and theological research methods: phenomenological, comparative historical, ethnological, etc. **Scientific novelty.** The publication is the first attempt of analytical research of theatrical superstitions and prejudices by the methods of religious studies. **Conclusions.** An analysis of the beliefs prevalent in the artistic environment shows evidence of a general attitude towards the theatre as a living organism, which requires a balance of oppositional forces and phenomena. That is why all the behavioral prohibitions of actors, are aimed at harmonizing theatrical space-time. The theatre, on the one hand, is a model of human housing, which requires constant renewal and purification, on the other hand, it is a kind of sanctuary where the creative act takes place. So it imposes special taboos and ritual restrictions on the behavior of actors.

**Key words:** superstitions, prejudices, omens, taboos, theatrical art, stage practice.

Актуальність теми дослідження. Попри панування науково-технічної парадигми, різноманітні забобони та упередження посідають стійке місце в структурі сучасних колективних уявлень. Вони постають як складні утворення, побудовані на примхливому поєднанні емоційних, раціональних і поведінкових стереотипів. Встановлення зв'язків між зовні далекими подіями чи явищами пояснюється потребою людини в інтерпретації інформації (прикмети, знаку) з метою зняття напруги у передбаченні майбутнього. Забобони, що завжди пов'язані з очікуваннями – як негативного (нещастя, невдача, хвороби), так і позитивного характеру (успіх, прибуток, щастя), є формою психічного захисту сучасної людини, яка потерпає від великого різноманіття стресогенних факторів. Тому аналіз забобонів, у тому числі пов'язаних з театральним мистецтвом, є актуальним для адекватного розуміння специфіки новітніх цивілізаційних процесів.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема живучості забобонів та упереджень у свідомості сучасної людини неодноразово ставала предметом наукових дискусій у сфері філософської антропології. Хоча упередження й раніше були предметом ґрунтовного вивчення (тут варто згадати фундаментальний труд Г. Олпорта «Природа упереджень» [2]), проте перше окреме повноцінне дослідження психології забобонів, автором якого є Стюарт Вайс, з'явилося у 1997 році [5]. Аналізуючи

забобони, вчені зазвичай зосереджуються на наступних питаннях: етимологія та типологія прикмет, марновірство у віросповідних системах різних релігій, схожість і різниця забобонів різних народів, причини сталості забобонного мислення в сучасному світі, соціокультурний контекст побутування окремих типів упереджень тощо [2; 5; 6; 11]. Багато матеріалу для розмислів надає дослідження забобонів і прикмет представників окремих соціальних прошарків, у тому числі й різних професій. Згідно з таким підходом досліджують забобони студентів, спортсменів, медиків, учителів тощо. Примітно, що за наявної кількості публікацій питання театральних забобонів висвітлювалося здебільшого описово – як на пострадянських теренах, так і в західних джерелах. Автори численних статей і блогів лише констатували наявність різноманітних артистичних традицій чи вірувань, не вдаючись у розкриття причин їх появи чи встановлення паралелей зі іншими соціокультурними явищами [3; 6; 9].

Мета дослідження – з'ясувати етнорелігійні витоки театральних забобонів.

Виклад основного матеріалу. Найчастіше забобони, які сьогодні відображають хибні причинно-наслідкові зв'язки, мають глибоке історичне коріння. Те, що в прадавні часи полегшувало виживання та сприяло добробуту індивіда чи спільноти, згодом перетворювалось на незрозумілі, але жорстко табуовані ритуальні дії. Як доводять дослідження, забобонна поведінка завжди пов'язана з віруваннями та практиками, що безпосередньо залежать від соціокультурного контексту [5, 19]. Тому віра в прикмети відображає ментальність певної соціальної страти, що, в свою чергу, утворює цілий ряд упереджень, поширених серед представників окремих професій.

Театральне середовище в цьому сенсі являє собою цікавий об'єкт для досліджень, оскільки саме «прислужникам Мельпомени» притаманні ірраціональні форми мислення, що мають структури, ідентичні релігійній свідомості взагалі. Недарма відомий теоретик і практик театру Петер Шуман називав театр своєрідною формою релігії [4, 72]. Театральні забобони, як і решта прикмет, упереджень і вірувань, здебільшого побудовані на протиставленні та взаємодії характерних для релігійно-міфологічного осмислення буття бінарних опозицій: «сакральне – профанне», «життя – смерть», «верх – низ», «ліве – праве», «чисте – нечисте», «чоловіче – жіноче» тощо.

Хоча сучасне сценічне мистецтво далеко відійшло від прототеатральних ритуальних форм, деякі риси свідчать про глибоку спорідненість новітніх лицедійств з їх етнорелігійними витоками. Так, поширена серед акторів прикмета «кров на сцені – це на щастя» вочевидь походить від жертвоприношень, що практикували колись під час ритуальних дій. Як свідчать дослідження істориків театру, ще за доби афінської демократії перед змаганнями драматургів на олтарі вбивали жертвну тварину, потім окроплювали кров'ю ряди глядачів [15, 59-61]. Досі в артистичному середовищі збереглося повір'я: якщо хтось на сцені раптом поранився до крові – це добрий знак, що провіщає успіх майбутньому спектаклю. У таких поглядах відображається архаїчне сприйняття крові як символу життєвої сили, божественної рідини, що освячує дійство [14, 173-174]. Тому пролиття крові на театральних підмостках на семіотичному рівні означає жертвність, що забезпечує протекторат вищих сил.

Театр – організм, життя якого не підпорядковується законам лінійного часу. Його функціонування ближче до тієї часопросторової моделі, що відображала давні уявлення про циклічність родового буття. Як і в аграрній общині, де весь розпорядок залежав від природно-календарних процесів, так і в театрі життя розділене на сезони. Не випадково початок театального сезону не збігається з календарним новим роком, а впаралелюється з традиційними для всіх європейських етнокультур осінніми обрядами, коли врожай зібрано та настають свята з елементами рядження й лицедійства.

Сприйняття часу як циклічного, такого, що має нескінченну спіральну природу, породжує в артистичному середовищі табування всього, що пов'язано з концептом «останній». Так, «мораль» (фінальний рядок п'єси) режисери не рекомендують проговорювати під час репетицій: це нібито призводить до невдалої прем'єри. Інший забобон – театральні майже ніколи не говорять слово «останній» (спектакль, репетиція, репліка), замінюючи його евфемізмом «крайній». Вживання такого епітету «гантує» успішність вистави, життя якої триватиме декілька сезонів.

Поширене етноментальне уявлення про неоднорідність часу як черги сприятливих і несприятливих явищ частково пояснює й цілий ряд театральних прикмет, побудованих на опозиції «добре – погане». Наприклад, актори вірять у те, що невдала генеральна репетиція передують блискучій прем'єрі. Натомість зламаний напередодні спектаклю реквізит може призвести до провалу.

На театральні забобони вплинула й християнська модель часу, зокрема осмислення тижневого циклу. Так, у народному християнстві будні та вихідні дні завжди інтерпретувалися як сприятливі чи несприятливі для певного роду справ. Тому деякі режисери та театральні менеджери вважають, що п'ятниця є нещасливим часом для прем'єр, адже цей день тижня, що несе негативну семантику розп'яття Спасителя, постає як негідний для будь-яких починів [11, 95, 120].

Велика кількість забобонів походить від прадавніх просторових уявлень. Специфічне усвідомлення театральних локацій пов'язане насамперед з історичним сприйняттям сцени як тріадної моделі світу (небесна, земна та підземна його частини). Така картина миру присутня, зокрема, у середньовічних театральних формах чи мистецтві українського вертепу. Зараз подібне сприйняття простору існує як неусвідомлена архетипічна структура, про що свідчить відома навіть акторам-початківцям прикмета: «впали листки з текстом – треба сісти на них». Така традиція, вірогідно, походить від уяв-

лення про необхідність очищення всього, що стикнулося з підземним (пекельним, хтонічним) простором, повторне перенесення такого предмету до людського світу. Великою неприємністю серед акторів вважається забруднити текст ролі (залити його кавою чи впустити в пилюку). Це повір'я, скоріш за все, також має архаїчне походження, адже засмічення в етнокультурі завжди означало демонічне втручання, спотворення опанованого людиною простору чи предмету. Схожий сенс має забобон, пов'язаний з розсипаним гримом: це не просто побутова неприємність, а подія, що призводить до акторської невдачі. Така погана прикмета має очевидний паралелізм з негативним осмисленням у народі розсипаної солі (призводить до сварки) чи борошна (провіщає голод у родині).

Традиційне для етнокультури горизонтальне осмислення простору як такого, що має якісні характеристики, позначилося і на театральних забобонах, побудованих на опозиції «лівого – правого». Лівий у традиційній ментальності завжди асоціювався з неправдою, гріхом, жіночим началом, потойбічним світом, правий – навпаки був маркером чогось істинного, стабільного, позитивного [10, 43-44]. Позаяк деякі актори вірять, що в гримерну треба заходити виключно з лівої ноги, інакше можуть спіткати професійні невдачі. Вочевидь, така прикмета походить від добре описаної у науковій літературі карнавальної інверсії бінарних опозицій: для вдалого перевтілення у театральний простір треба увійти з лівої ноги. Водночас у акторів є свої «щасливі» куліси: хтось воліє виходити з правого боку сцени, а хтось надає перевагу лівому. Зазвичай міфологізація виходу з-за лаштунків пов'язана з днем успіху актора, тобто є прикладом оказіонального (випадкового) встановлення причинно-наслідкового зв'язку між подіями.

Надзвичайно небезпечним вважається розглядати віддзеркалення актора чи заглядати йому через плече, коли він гримується перед виходом на сцену. Артисти впевнені, що такі дії здатні призвести не тільки до творчих невдач, а й до погіршення здоров'я. Таке вірування цілковито узгоджується з крос-культурним тлумаченням дзеркала як образу антисвіту, як порталу до помешкання двійників і духів, що здатні зіпсувати долю та вкоротити віку живій людині [14, 110-112]. Забобонне ставлення до дзеркал пояснює ще один театральний звичай: не використовувати на сцені справжні люстерка. Походження цієї традиції можна пояснити двома причинами: з містичної точки зору дуже несприятливим і нещасливим для трупи є пошкодження свічада, що є досить вірогідним в умовах частого пересування декорацій; з погляду сценічного облаштування наявність блискучої поверхні викликає багато технічних проблем (відбиття світла може засліпити акторів чи глядачів, зіпсувати ретельно розраховану художником-постановником світлотіньову палітру тощо) [3].

Певна група забобонів демонструє неприховані паралелі зі сприйняттям театру як родинної оселі. Зокрема, в приміщенні театру, як і в будь-якому житловому будинку, не рекомендовано свистіти. Це табу в народній культурі пояснюється небажанням розсердити й роздратувати домашніх духів – домовиків, що, як доводять етнографічні дослідження, є міфологізованою трансформацією образів померлих предків-родоначальників. Згідно з поширеним повір'ям, різкий звук може прикликати зловорожих духів, мишву, змій, зіпсувати добробут і вдачу, спустошити та забруднити простір [6]. За іншою, більш прагматичною версією англійських істориків-театрознавців, робітники сцени колись використовували систему свистів, щоб спілкуватися один з одним. Тому будь-який сторонній свист міг призвести до несвоєчасного зсуву декорацій чи театральної машинерії, що могло спричинити травми [3].

Розуміння театру як культурного (в сенсі впорядкованого, космозованого) простору висуває й інші правила поведінки. Так, за лаштунками заборонено лускати соняшникове насіння: вважається, що це призводить до провалу вистави. В слов'янській етнокультурі лускання насіння, з одного боку, є символом неробства, лінощів, єдиної доступної для селянського життя форми дозвілля, з іншого боку, насіння гризли в ті моменти, коли важливо було не заснути, наприклад, на варті. В будь-якому випадку лущення соняшника асоціюється зі станом розслабленості, напівсоню, близькості до потойбічного, отже, до духів і предків. Недарма в слов'янській міфології йдеться про те, що задобрити домовика можна через пригощання насінням (іншу людську їжу він нібито не споживає). Соняшникове насіння разом із горіхами, зерном є предметом обрядових дарів покійним предкам. Окрім того, плювання лушпайок в будинку означало забруднення житлового простору, що може довести родину до злиднів й інших негараздів. Про негативні конотації, які супроводжують образ соняшникового насіння в слов'янській етнокультурі, свідчить і той факт, що, за народними легендами, соняшник є породження диявола [11, 163].

Молоді актори вірять у те, що гримерна відомого артиста має містичну силу: якщо таємно посидіти там певний час на самоті, то можна притягнути успіх і славу. Такий забобон має паралелі з давньослов'янськими уявленнями про долю окремої людини, яка є частиною загальної родової сили та яку можна позичити чи вкрасти. Взаємини з носіями вітальної енергії (старійшинами, вождями, знахарями, священиками) або з їхніми атрибутами підвищують життєвий потенціал особи, збільшують і покращують її долю [7, 71]. Вірогідно з тієї самої причини в театральному середовищі вважається, що деякі особисті речі (наприклад, мило) не можна позичати колегам – від актора відвернеться його планіда. За іншою версією, мило з гримерної не можна виносити назовні – так само, як у народному побуті завжди суворо стежили за тим, щоб деякі предмети, органічні речовини (волоси, нігті) чи сміття не потрапляли назовні до недобррозумливих рук, аби не стати предметом зловорожої магії. Водночас існуюча заборона сідати на режисерський стілець (це може «накликати» біду) походить від прадавньої

символіки царського чи жрецького трону – священного місця, перебування біля якого заборонене для простих смертних [11, 379].

Актори панічно не бажають чути побажання удачі. Перед виходом на сцену прийнято говорити: «Ні пуху, ні пера! – Іди до біса». Цей старовинний звичай походить з мисливської практики, й ґрунтується він на забобонному уявленні про можливість наврочити при прямому побажанні вполювати звірів (пуху) і птахів (пера). Тому перекручене побажання невдачі й така само відповідь, що вказує на пряме посилення до антисвіту, повинні «приспати» увагу недоброзичливих духів, що заважають людині [12, 111]. Пізніше застосування цього вислову поширилося й на інші справи, в тому числі й на театральну професію. В англомовних країнах, аби не завадити фортуні актора, перед початком спектаклю йому зичать зламати ногу («Break a leg!») [3].

Багато театральних забобонів спрямовано на те, щоб прикликати вдачу. Деякі актори, готуючись до виходу на сцену, хрестяться. Інші схильні вірити у допомогу предметів-талісманів. Наприклад, доброю прикметою вважається знайти іржавий цвях в приміщенні театру: його можна носити з собою «на удачу». Така міфологізація цвяхів має давнє культурно-історичне підґрунтя; вона походить від віри в сакральні здібності ковалів, що перетворюють підземні ресурси на культурний продукт та через це мають силу і в людському, і в потойбічному світах. Тому цвях, який у християнській культурі набув додаткових асоціацій з хрестом Господнім, вважається способом захисту від пристриту, річчю, що приносить добробут й успіх [14, 54]. З цим предметом пов'язане ще одне повір'я: якщо актор зачепиться костюмом за цвях, він, аби доля не покинула його, повинен вернутися за лаштунки й знов вийти на сцену. Несприятливою прикметою вважається вдягнути одяг навиворіт: хоча в народних ігрищах таке вбрання спеціально застосовували для створення образів чортів, дідів (наприклад, в українських різдвяних обрядах [1, 250]), на професійній сцені неправильно вдягнений костюм «призводить» до перекручування тексту. Таке повір'я цілком узгоджується з народними установками, згідно з якими невпорядковане, вивернуте вбрання робить людину вразливою [6].

Ще одним передвістям акторської невдачі є падіння на сцені (якщо це не передбачено дією п'єси). Невпевнені рухи чи спотикання на ліву ногу обов'язково «призводять» до забування реплік, плутанини, фальшивої гри і т. ін. Натомість перечепитися на сцені правою ногою є добрим знаком «правдивого» втілення образу. Ці прикмети відображають описану вище символіку «правого – лівого», яка поширюється зі сфери просторових уявлень на загальні аксіологічні категорії «добраго – поганого», «сприятливого – несприятливого» тощо. Якщо ж взуття, скинуте поспіхом після спектаклю, не перевернеться догори підошвою, актора незабаром спіткає велика слава. З цією прикметою, очевидно, пов'язане осмислення просторової вертикалі як впорядкованої сакральної осі, що виключає перекручування верху та низу.

Також вважається, що скрип нового взуття на прем'єрі сприяє подальшому вдалому виконанню ролі. Символіка цього забобону, гіпотетично, походить від селянського побуту, де шкіряне взуття, порівняно з берестяним та валяним, було дорогим та вважалось ознакою добробуту. Тому, хизуючись тим, що можуть дозволити собі вартісне взуття, чоловіки між задником і підбором клали берестяну смужку, що неабияк скрипіла при ходінні [8, 43].

Театральні забобони щодо акторської вдачі стосуються й кольорів. Наприклад, вважається неприпустимим носити синій на сцені, якщо немає на тілі срібла. Як свідчать історичні розвідки, за часів Відродження синій був одним з найдорожчих барвників. Тому якщо трупа не бідувала та мала заможного покровителя, актори могли дозволити собі й блакитні костюми, й срібло. Відтоді поєднання цих двох компонентів костюму розцінюють як оберег фінансового благополуччя [3]. Жовтий колір подекуди вважається нещасливим, тому застосування його в сценічній практиці обмежене. Таке уявлення пояснюється амбівалентною семантикою жовтого: з одного боку, він пов'язаний із золотом, сонцем, вогнем, з іншого – означає сором, зраду, продажність, погані наміри (звідти походять, наприклад, вислови «жовтий дім», «жовта преса», побудовані на асоціації жовтого з божевіллям і брехнею) [13, 199-200]. Ставлення до театру як до сакральної оселі, мікроскому, що має бути збалансованим і гармонійним, накладає певні умовності на все, що пов'язане з цариною морального. Сприйняття смерті як суто негативного явища спричиняє цілий ряд забобонів щодо ролей, в яких треба зображати мерців. Вважається, що не можна просто так, без наслідків, зіграти смертельно хворого або покійника. Для нейтралізації негативного впливу потойбіччя на реальне життя актора були вигадані певні ритуали. Наприклад, якщо актору згідно зі сценічним завданням треба лягти в труну, під голову йому кладуть пляшку з горілкою, яку згодом розпивають «за здоров'я» [9].

Хоча театр давно втратив первинну патріархальність, деякі прикмети і забобони ще й досі спираються на сприйняття жіночого начала як чогось негативного. Так, актори стежать із-за лаштунків за тим, хто перший зайде до глядацького залу. Якщо спочатку зайде чоловік, це означає хорошу виставу, якщо першою з'явиться жінка, то це поганий знак.

У західноєвропейських і американських трупах є декілька забобонів, що походять від анімістичних вірувань. Розповіді про так звані театральні примари (духи тих, хто колись працював у трупі або помер у театральному приміщенні) складають цілий фольклорний пласт. Віра в них породила деякі непорушні правила. Зокрема, антрепренери навіть під час аншлагу залишають порожніми один-два вільних місця: вважається, що вшановані духи спокійно «сядуть» в партері й не заважати-

муть перебігу спектаклю. Також саме для театральних привидів вночі залишають світло на сцені – через це вони нібито не будуть відчувати себе самотніми та покинутими [3]. З анімізмом пов'язана й віра в те, що тварини не повинні зайвий раз з'являтися на сцені. Якщо ж по сцені пройде кішка, вона може «забрати» акторську вдачу.

Існує й багато театральних забобонів щодо щасливого та нещасливого репертуару. Деякі п'єси з демонічними сюжетами (зокрема «Макбет» У. Шекспіра, «Вій» М. Гоголя, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова) мають негативну репутацію, тому актори дотримуються негласних «правил» їхньої постановки. Так, «Макбет» у театральних стінах називають виключно евфемізмом «шотландська п'єса», а славнозвісну пісню відьом з цього твору заборонено цитувати та навіть згадувати. Англійські актори, виходячи з театру, в репертуарі якого є «Макбет», аби не «випустити» шекспірівську чортівню назовні, виконують цілий ритуал (обертаються тричі, плюють через ліве плече, шепочуть закляття і т. ін.) [3; 9].

Решта вірувань щодо «щасливого» чи «нещасливого» репертуару та ролей формується у акторів суто ірраціонально, через «відстеження» причинно-наслідкових зв'язків: попередня подія – вдале / невдале виконання. Постійне вигадкування нових оказіональних прикмет доводить лише те, що театральні забобони являють собою рухливий світоглядний комплекс, який продовжує змінюватися та розвиватися.

Наукова новизна. Представлена публікація є першою спробою аналітичного дослідження театральних забобонів і упереджень методами релігієзнавства.

Висновки. Отже, не зважаючи на те, що деякі забобони мають оказіальний характер (оскільки були впроваджені та легітимізовані через «встановлення» причинно-наслідкового зв'язку між фактами та подіями з досвіду театральних діячів), усі вони цілком уписуються в картину поширених в етнокультурі вірувань й упереджень. У цілому аналіз театральних забобонів свідчить про загальне ставлення до театру як до живого організму, який потребує збалансування опозиційних сил і феноменів («чистого – нечистого», «лівого – правого», «верхнього – нижнього», «чоловічого – жіночого» і т. ін.). Саме тому всі заборони спрямовані на відновлення «космічної» рівноваги в театрі, а прикмети є ознакою прихильності чи, навпаки, недоброзичливості невидимих «духів-покровителів» театального мистецтва.

Театр, з одного боку, є моделлю людської оселі, що потребує постійного оновлення, очищення, оживлення, з іншого боку – це сакральне місце, своєрідне святилище, де відбувається комунікація з представниками таємничого світу трансцендентних сил через акторів-медіаторів. Тому збереження, побутування та вигадкування нових театральних забобонів, прикмет, вірувань, ритуалів є яскравою демонстрацією прагнення театральних діячів до захисту свого творчого середовища.

#### Література

1. 100 найвідоміших образів української міфології / ред. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. К.: Орфей, 2002. 448 с.
2. Allport G. W. The Nature of Prejudice. Cambridge: Fddison-Wesley, 1966. 4 ed. 537 p.
3. Gardner A. 10 theatre superstitions (and where they come from). Performer Stuff. URL: <https://performerstuff.com/mgs/10-theatre-superstitions-and-where-they-come-from/>
4. Goldensohn B. Peter Schumann's Bread and Puppet Theater. The Iowa Review 8.2 (1977): 71-82. URL: <https://doi.org/10.17077/0021-065X.2206>
5. Vyse S. Believing in Magic: The Psychology of Superstition. Oxford University Press, 2000. 257 p.
6. Анцибор Д. Топ-10 побутових забобонів: чому, в що й навіщо ми віримо. Lustrum. URL: <http://www.lustrum.com.ua/superstitions/>
7. Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд. Тезисы докладов конференции Института славяноведения и балканистики АН СССР. М., 1985. 135 с.
8. Беловинский Л. В. История русской материальной культуры. Часть I. М.: Изд-во МГУК, 1995. 112 с.
9. Берсуцкий П. Актерские суеверия. Амнезия: лучшее из прошлого. URL: <http://amnesia.pavelbers.com/index.htm>
10. Иванов В. В. Левый и правый. Мифы народов мира. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1992. С. 43-44.
11. Народная библия: восточнославянские этимологические легенды / отв. ред. В. Я. Петрухин. М.: Индрик, 2004. 576 с.
12. Олійник І. С., М. М. Сидоренко. Українсько-російський і російсько-український фразеологічний тлумачний словник. К.: Рад. шк., 1991. 400 с.
13. Серов І. В. Хроматизм мифа. Л.: ВМКЦ «Васильевский остров», 1990. 352 с.
14. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир-Пресс, 2001. 448 с.
15. Чистюхин И. Н. Мифопоэтическая природа античного театра: Амбивалентность культа Диониса. East European Scientific journal. Warsawa. № 11. Part 4. 2016. p. 58-62.

#### References

1. Zavads'ka, V. Muzychenko Ja., Talanchuk O., & Shalak O. (Eds.). (2002). 100 the most famous images of Ukrainian mythology. Kyiv: Orfey [in Ukrainian].
2. Allport, G. W. (1966). The Nature of Prejudice. Cambridge: Fddison-Wesley [in English].
3. Gardner, A. (2016). 10 theatre superstitions (and where they come from). Performer Stuff. Retrieved from <https://performerstuff.com/mgs/10-theatre-superstitions-and-where-they-come-from/> [in English].
4. Goldensohn, Barry. (1977). Peter Schumann's Bread and Puppet Theater. The Iowa Review 8.2. Retrieved from <https://doi.org/10.17077/0021-065X.2206> [in English].
5. Vyse, S. (2000). Believing in Magic: The Psychology of Superstition. Oxford University Press. [in English].
6. Antsybor, D. (2018). Top-10 everyday superstitions. Lustrum. Retrieved from <http://www.lustrum.com.ua/superstitions/> [in Ukrainian].

7. Balto-Slavic ethnocultural and archaeological antiquities. Burial Rite. (1985). Proceedings of the Conference Title of the Institute of Slavonic and Balkan Studies of the Academy of Sciences of the USSR. Moscow. [in Russian].
8. Belovinskiy, L. V. (1995). History of Russian material culture. Vol. I. Moscow: Moscow State Art and Cultural University. [in Russian].
9. Bersutskiy, P. (2018). Acting Superstitions. Amnesia: the best of the past. Retrieved from <http://amnesia.pavelbers.com/index.htm> [in Russian].
10. Ivanov, V. V. (1992). Left and Right. Myths of the Nations of the World. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
11. Petrukhin, V. Ya. (Eds.). (2004). Folk Bible: Eastern Slavic etiological legends. Moscow: Indrik [in Russian].
12. Oliynyk, I. S., Sydorenko, M. M. (1991). Ukrainian-Russian and Russian-Ukrainian phraseological dictionary. Kyiv: Rad. shk. [in Ukrainian].
13. Serov, I. V. (1990). Chromatitits of the myth. L.: Vasil'yevskiy ostrov [in Russian].
14. Tresidder, J. (2001). Dictionary of symbols. Moscow: Fair-Press [in Russian].
15. Chistyukhin, I. N. (2016). The mythopoetic nature of the ancient theater: the ambivalence of the Dionysus cult. East European Scientific journal. Warsawa. № 11. Part 4. p. 58-62 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19.08.2019 р.*

УДК 780.616

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191731>

**Калашник Марія Павлівна**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України,  
завідувач кафедри  
музично-інструментальної підготовки вчителя  
Харківського національного педагогічного  
університету імені Г.С. Сковороди  
ORCID: 0000-0002-6432-2776  
ASD\_X@mail.ru

**Генкін Антон Олександрович**  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач кафедри «фортепіано»  
Дніпропетровської академії музики  
імені М. Глінки  
ORCID: 0000-0002-7338-3626  
ASD\_X@mail.ru

## **СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПІАНІЗМУ КІНЦЯ XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.**

**Мета дослідження** – систематизувати наявні в роботах із теорії та історії культури і мистецтва відомості стосовно феномену «піанізм» та дослідити динамічно-системні характеристики європейського піанізму кінця XVIII – першої половини XIX ст. **Методологія дослідження** побудована з опорою на концепції і теоретичні висновки у сфері мистецтвознавства та культурології. З метою розкриття феномену європейського піанізму як ієрархічного та динамічного системного явища, методологію дослідження склали наступні методи: теоретичного узагальнення, аналізу, синтезу; історичний та системний підхід. **Наукова новизна** результатів дослідження визначається тим, що узагальнено наявну в науковій літературі інформацію щодо детермінантів явища «піанізм», сформовано концепцію піанізму як феномену музично-виконавської культури, що розкривається в якості ієрархічної, динамічної, розімкненої системи та охарактеризовано головні вектори розвитку європейського піанізму кінця XVIII – першої половини XIX ст. **Висновки.** Розвиваючись протягом приблизно 60-ти років, «чистий» піанізм утримував свої позиції, приймаючи, протягом свого формування та еволюції різні форми. У найзагальнішому плані виділяються інтра-піаністична (іманентна) форма піанізму, що несе смислові «випромінювання» фортепіанно-виконавського мистецтва, та екстра-піаністична (загальноновидова і позамузична). У першій з них панує установка на досконалість і гармонійність, які індексують образ краси, а чіткість і рівність гри в моториці (переважно мануальній) сусидить з «ілюзорністю» звучання, що досягається за допомогою фактурно-педальних засобів. У перспективі з'являється захоплення октавною технікою при збереженні головної умови – чистоти і ясної артикульованості виконавської «мови». Друга форма прояву естетичного ідеалу піанізму в «епоху віртуозів», для зберігання своєї «чистоти», націлена на залучення піаністичних засобів у більш широке коло духовно-змістовних і стилістичних сфер романтичного світовідчуття: гри і лірики, які виступають різними гранями особистісного самовираження. Так «фортепіанність», що лежить в основі естетичного ідеалу «чистого» піанізму, виявляється, з одного боку, звуковою емблемою романтизму, з іншого – провідником загальномузичних (видових) ідей певного історичного часу. Співіснування в єдиній історичній площині різноспрямованих мистецьких уподобань дозволяє осмислювати «епоху віртуозів» під знаком «поліфонічності» при асинхронній актуалізації її різних тенденцій. Головною фігурою цієї епохи, якщо її розглядати зсередини, все ж таки залишався піаніст-віртуоз, який лише у другій половині XIX століття поступився місцем піаністу-інтерпретатору. Тобто, вже поряд з постаннями піаністів-віртуозів поволі зростали інші митці, творчість яких була більш пов'язана з інтерпретаційними завданнями та ширше – з осмисленням фортепіанного виконавства в аспекті його пізнавальних можливостей, здатного до донесення якнайбільш масштабного, навіть всеосяжного змісту.

**Ключові слова:** піанізм, європейський піанізм, фортепіанне виконавство, піаніст-віртуоз, піаніст-інтерпретатор.

*Калашник Марія Павлівна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки учителя Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковоро-*