

УДК 78.03+782

**Наталія Борисівна Каданцева**

ORCID ID 0000–0001–7768–4509

солистка Одеського національного театру опери і балету,  
соискатель Одеської національної  
музикальної академії імені А. В. Нежданової  
kadanitsevanatalia99@gmail.com

## ГЕРОИ ГОГОЛЯ В МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ В СПЕКТАКЛЕ «ВИЙ» ОДЕССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

*Цель* данного исследования — определить смысловые наполнения созданного по музыке В. Губаренко и редакционным преобразованиям сюжета и образного расклада повести Гоголя в соотношении с «духом времени» по Г. Гегелю, то есть в соответствии с восприятием современного слушателя-зрителя. **Методологическая основа** исследования — интонационный подход в развитие идей Б. Асафьева об «интонационном словаре эпохи» в Украине, как это имеет место в работах Е. Марковой, О. Муравской и др. Стилевой компаратив и герменевтический, культурологический методы составляют основу музыковедческого анализа балетно-оперного синтеза. **Научная новизна** работы — впервые принимается научно апробированная попытка определить специфику стилевого выхода постановки «Вия» В. Губаренко 2010-х как «фантазмагории» в формулировке постановщика Г. Ковтуна. **Выводы.** Анализ демонстрирует преобладание зрелищно-танцевальных внедрений в оперу-балет в традиционном раскладе концентрации распеваемого материала в характеристике положительного начала спектакля и танцевального в подаче демонически-фантазмагорийного комплекса действия, причем сюжетно-сценические усложнения складываются помимо музыкального тематизма как такового, создавая преобладание зрелищности, которая показательна была для оперы барокко и романтизма и которая оказалась приемлемой для современной аудитории. Постановка Г. Ковтуна симптоматична для постмодернистской тяги к зрелищности, в ней отсутствуют мистериальные ассоциации, столь показательные для нравственно-религиозного пафоса сочинений Н. В. Гоголя.

**Ключевые слова:** жанр в музыке, опера-балет, постановка оперы, мистерия, зрелищность оперы барокко.

**Kadanceva Natalia Borisovna**, soloist to National theatre of the opera and ballet in Odessa, competitor to Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova

**Heroes of Gogol in the musical-scenic embodiment in the show «Viy» of the Odessa National Theater of Opera and Ballet**

**The Purpose** given studies — reveal of the semantic filling entanglement created on music of V. Gubarenko and editorial revising plots and figurativeness to tales of Gogol correlating with «spirit of time» on G. Hegel, that is to say in accordance with perception modern listener-spectator. **The Methodological base** of the study — intonation approach in development of ideas of B. Asafiev about «Intonation dictionary of the epoch» in Ukraine, as in the case in work E. Markova, O. Muravskaja and others. Style comparativ and hermeneutic, culturology methods form base an musicology analysis of ballet-operatic syntheses. **Scientific novelty** of the work — is for the first time undertaken scientifically-approved attempt to define specifics an style leaving the production «Viy» of V. Gubarenko in 2010- th as «phantasmagorias» in wording of the director G. Kovtun.

**The Findings.** The analysis demonstrates hypertrophy of entertainment-dance introduction in opera-ballet, in traditional type of concentrations of the sung material in feature positive begin show and dance in presenting of the demonic-phantasmagoric complex of the action moreover, of a plot-scenic complications form aside from music themes as such, creating that prevalence to showings, which significant was for opera baroque and romanticism and which turned out to be acceptable for modern auditorium. Production G. Kovtuna symptomatic for постмодернистської of the pulling to showings, in she is absent the мистериальніе to associations, so significant for morally-religious pathos of the compositions of N. V. Gogol.

**Keywords:** genre in music, opera-ballet, staging the opera, mystery, showing of the opera-baroque.

**Каданцева Наталія Борисівна**, солістка Одеського національного театру опери й балету, здобувач Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Герої Гоголя в музично-сценічному втіленні у виставі «Вій» Одеського національного театру опери та балету**

**Мета** даного дослідження — виявити значеннєві наповнення створеного за музикою В. Губаренка й редакційним переглядам сюжету й образного розкладу повісті Гоголя в співвіднесенні з «духом часу» за Г. Гегелем, тобто у відповідності зі сприйняттям сучасного слухача-глядача. **Методологічна основа** дослідження — інтонаційний підхід у розвиток ідей Б. Асаф'єва про «інтонаційний словник епохи» в Україні, як це має місце в роботах О. Маркової, О. Муравської та ін. Сильовий компаратив і герменевтичний, культурологічний методи становлять основу музикознавчого аналізу балетно-оперного синтезу. **Наукова новизна** роботи — уперше здійснюється науково апробована спроба визначити специфіку

стильового виходу вистави «Вій» В. Губаренка в 2010-ті як «фантасмагорії» у формулюванні постановника Г. Ковтуна. **Висновки.** Аналіз демонструє перевагу видовищно-танцювальних впроваджень в оперу-балет у традиційному розкладі концентрації розспівуваного матеріалу в характеристиці позитивного начала вистави і танцювального в поданні демонічно-фантасмагорійного комплексу дії, причому сюжетно-сценічні ускладнення вибудовуються минаючи музичний тематизм як такий, створюючи ту перевагу видовищності, що показова була для опери бароко й романтизму і яка виявилася прийнятною для сучасної аудиторії. Постановка Г. Ковтуна симптоматична для постмодерністського тяжіння до видовищності, у ній відсутні містеріальні асоціації, такі показові для морально-релігійного пафосу творів М. В. Гоголя.

**Ключові слова:** жанр в музиці, опера-балет, постановка опери, містерія, видовищність опери бароко.

**Актуальність** заявленної теми определена востребованностью произведения, неоднократно принимаемого к постановке в театрах страны, дважды поставленного в Одесском театре оперы и балета, в 1980-е — и в прошедшие 2016–2017. Связующим звеном постановочного решения в указанном творческом коллективе является работа главного хормейстера этого театра, заслуженного деятеля искусств Украины высокоталантливого музыканта Л. М. Бутенко. Это его музыкально-организационное «слово» определило оригинальный строй озвучивания оперы-балета в 1980-е. Оригинальный — поскольку не было соблазна погружаться в «гоголевскую чертовщину», возобладали гоголевская же одухотворенность, музыкально сосредоточившаяся в звучании хоровых номеров. В состоявшейся в последние годы версии «Вия» — очевидны новые постановочные решения. Как объяснил постановщик Г. Ковтун, имевшаяся в театре версия оперы-балета была откорректирована новыми материалами:

«В конце жизни Губаренко на основе музыки оперы-балета написал хореографические сцены. Мне показалось интересным соединить оперу-балет и хореографические сцены. Спектакль наполнен мистическими смыслами, которые передаются с помощью музыки, живописи, хореографии, голоса» [7].

Данные выразительные смещения породили в фантазии постановщика еще и сюжетные преобразования, дополнившие новой порцией «фантасмагории» гоголевский гений — и в событиях, и в смысловом наполнении персонажей. Сложился коллаж методик, в котором оперное вокальное наполнение оказалось откровенно отесненным балетно-зрелищным.

**Цель** данного исследования — определить смысловые наполнения созданного по музыке В. Губаренко и редакционными преобразованиям сюжета и образного расклада повести Гоголя в соотношении с «духом времени» по Г. Гегелю [2], то есть в соответствии с восприятием современного слушателя-зрителя. **Методологическая основа** исследования — интонационный подход в развитие идей Б. Асафьева об «интонационном словаре эпохи» в Украине, как это имеет место в работах Е. Марковой, О. Муравской и др. Стилиевой компаратив и герменевтический, культурологический методы составляют основу музыковедческого анализа балетно-оперного синтеза. **Научная новизна** работы — впервые предпринимается научно апробированная попытка определить специфику стилового выхода постановки «Вия» В. Губаренко 2010-х как «фантазмагории» в формулировке постановщика Г. Ковтуна.

Как известно, исходный композиционный вариант, представленный В. Губаренко по повести Н. Гоголя, это опера-балет, в которой заложено определенное равновесие фантазмагорийности — и житийного *дьявольского искушения*, в котором герой не выстоял. Конечно, в либретто М. Черкашиной и Л. Михайлова данный христианский морализирующий принцип приглушен, сделан акцент на комической «облегченности» отношения бурсака-философа Хома Брута к церковным строгостям вероисповедания. И хотя в сюжете повести Гоголя данный поворот как бы тоже показан, однако само выделение бурсовой квалификации — философ — уготовляет к восприимчивости героя к тайне дьявольского искушения. Но это философ по специализации старшего курса бурсы, как философ-специалист — герой повести «еще не философ, только учиться». Результат — налицо.

Знаковым показано имя — Хома (очевидно понимание латинизированной версии — Фома, четко в христианской традиции ассоциированное с апостольским Фомой Неверующим), так же как фамилия-прозвище Брут (указующее на историческое лицо: друг-убийца Юлия Цезаря). По такому же принципу составлено имя и прозвище напарника Хома Брута — Тиберий Горобець, в котором очевидно нарочитое сочетание связи с греко-римскими именами, получившими в обыденной фразеологии риторическое наполнение, с «зооморфным» снижающим мотивом.

Итак, у Гоголя сам статус и имя героя — *философ Хома Брут* — обростают показательным для автора трикстерским ореолом: герой — антигерой, но с явной склонностью ко второму. Сравним с героями «Тараса Бульбы»: трикстерская (раблезианская!) амбивалентность

охватывает всю поведенческую совокупность Бульбы и его сыновей — но возобладала библейско-жертвенная аналогия к Аврааму, уготовляющего сына на алтарь Веры. И это заложено в имени: очевиден бытовой снижающий смысл, соотносимый с белорусским «бульба-картошка» и др. Но налицо и мифологические высокие показатели: буль — бык, тотемический героический знак индославянских предков, что определило, по одной из версий, название У-краина, «страна Ву-У», то есть «страна быка-вола»; санскритское «ба-па» (по С. Навивайко) — отец-хранитель [5, 27].

Житийный мотив Искушения Страхом определяет сюжетные перипетии почти всех фантазийных повестей «Вечеров на хуторе...» и, прежде всего, «Страшной мести», «Ночи накануне Ивана Купала» и в той или иной мере — всех. Композитор Губаренко явно слышал этот «нравственный зов» культуры украинцев, выстроив сцену ярмарки (I действие), в которой нарядно-праздничное гуляние заявляет *пестроту жизни*, в которой и «чертовщина» в виде жестоко-уродливых избиений, явлений бесовской красоты Панночки и др. образует колоритные вкрапления в житейский поток.

Балетные «вторжения» в оперное действие народной сцены I действия явно выстроены в русле «чертовщины», развивая апробированное классикой русской оперы от М. Глинки: свои поют, враги танцуют (см. оппозицию вокально-хоровых и балетных сцен в «Жизни за царя» и др.). В этом же духе выстраивал хоровые-балетные оппозиции и Дж. Россини в «Вильгельме Телле»: швейцарцы охарактеризованы сплошь хоровыми номерами, в том числе акапелльными, тогда как вражеский немецкий лагерь Геслера представлен балетом (см. III акт). Данный подход противоположен французской сакрализации-идеализации балета: «Фенелла, или Немая из Португи» Ф. Обера определяет пантомиму-танец в качестве выразительной сферы в характеристике главной героини, тогда как хоровые номера представляют и сочувственное ей окружение Рыбаков Португи, и административную тиранов-испанцев.

В постановке Г. Ковтуна фантазмагория-дьяволиада оказывается на первом плане, нравопочающий смысл стойкости в искушении отодвинут кардинально: кантовое пение бурсаков поставлено в сугубо комедийный контекст «освобождения от науки», выхолощен нравственно-возвышающий принцип кантового «троестрочия». Зато введен в качестве дополнительного персонажа Н. Гоголь, причем в качестве «распорядителя» характеров персонажей, что нарушает «ло-

гику имен», которая у писателя составляет вне автора, но судьбами свыше формирующуюся линию действия.

Композитор использует Глинкой заложенный *перевес* басовых партий в сольных раскладах оперной части произведения: Сотник, Дорош, Свирид, Хома — басы. С одной стороны, это создает касание звукового колорита православного *ангелогласия*, а с другой, насыщает характерностью бас-буффонной инверсии. Вообще в музыке *мало кантилены*, — и она повляется в действии оперы-балета с акцентированием того, что, по логике гоголевской подачи образов, не могло иметь места. Таковы расписанные в либретто монологи Хома, посвященные красоте Панночки: Гоголь, подлинный знаток ментальных движений души украинца, представляя влюбленных и восхищенных женской красотой героев, чрезвычайно скуп в монологическом изъяснении этих чувств. Такая подчеркиваемая целомудренность высказываний соответствовала козацко-шляхетской морали, поведенчески-фразеологический стереотип в которой [6, 73] соответствовал позициям монашеского запрета на грубые и чувственно выраженные характеристики кого бы то ни было.

Введение в либретто лексики бурсаков во славу Венере, высказываемое Хомой восхищение красотой Панночки не нарушает исторической правды быта, ибо воспитанники соответствовавшего духовного заведения получали богатую историко-культурную подготовку, в том числе в осведомленность в мифологии Античности. Однако строй национального облика *школяров* в произведении Гоголя, при всем демонстративном комиковании в бытовых описаниях, поддерживается вышеупомянутой фразеологической этикой. В либретто это нарушено, подхвачено в постановочных детализациях действия «спектакля по Гоголю и Губаренко» в Одесском национальном театре оперы и балета.

«Фантазмагорийность» гоголевской повести «Вий» зиждется на четко осознаваемом грехе искушения страхом, сюжетный мотив которого имеет богатую дохристианскую разработку, поскольку затрагивает глубинный стержень человеческой психической выстроенности на веру и подвиг, вне которых невозможно специфически человеческое культурустроительство. И существо этого последнего поддерживается для верующих Страхом Божиим, который есть оппозиция дьяволиаде и всей связанной с ней «фантазмагорийности» [8]. Эта особенность Преображения, которая составляет стержень психики, формируемой Страхом Божиим, определено П. Флоренским:

«'Надгробное рыдание творяще песнь аллилуиа'... Вот изречение, в котором можно видеть характерное самосвидетельство культа — вся-

кого культя, простирая частный случай, как пример, на иные, более широкие области... Нечеловеческая, беспросветная, непреобразенная тьма отчаяния делается человеческой, когда осветляется, когда преобразается, когда переходит в порывы Всевышнему. Непроницаемый покров тучи сердечной делается светлым. Не отменяется наша скорбь, но взбраняется... Но требуется иное: ее же, скорбь при гробе, претворить в величайшую радость духовную... претворить в хвалу Ему...» [8, 136].

Это Преображение, создаваемое верой, определяет особого рода оптимизм рассматриваемой повести — образ веры запечатлен у Гоголя, простирается на творения, создаваемые под эгидой гоголевского гения. Г. Ковтун явно игнорировал эту вероисповедальную основу гоголевской фантазмагии, когда писал соответствующие строки в объяснение своего постановочного замысла в очерке *«Гоголь — мастер фантазмагии»*:

«Приемы для передачи фантазмагии сложны, ведь они не имеют реальных обоснований, логической базы. На мой взгляд, в 'Вие' писателю удалось создать удивительный контраст мрачного сюжета и иронического отношения к героям» [7].

Неточно указание на то что приемы передачи фантазмагии «не имеют реальных оснований», — реальность их в нерушимой логике психологических стереотипов культовых человеческих действий. Хочется отметить, что несправедливо наблюдение, как это затрагивалось выше в изложении мифологических позиций веры и подвига, относительно «контраста мрачного сюжета и иронического отношения к героям». Конечно, музыка В. Губаренко дает повод к такого рода «гипериронии» в подаче персонажей: монолог восхищения красотой Панночки (цц.102–112), справедливо содержащий псалмодийные репетиции и эффекты скрытой полифонии (знак учености!) в мелодии голоса, — в целом решен в... ритме вальса.

Этот внеисторически данный индекс танцевальности создает иронический крен, который только отчасти перекрывается семантикой кантовой жанровости, угадываемой в фактуре монолога, в котором, в целом, параллельное звучание линий в высокой тесситуре накладывается на вокальную — басовую — партию Хомы. Смысл кантового «троестрочия» со свободным басом указанного фактурного решения монолога главного героя утверждается, когда на высокие «голоса» инструментов накладываются сопрано и альты сопереживающих сценическим событиям бурсаков, в других сценах представляемых и иными, теноровыми-басовыми тембрами.

В чистоте жанрового представительства кант обнаруживается — и замечательно звучит, особенно в хоровом решении дирижера-хормейстера Л. Бутенко! — в завершающей сцене I действия, в выходе Бурсаков, когда ансамбль Тиберий — Хома — Тит накладывается на мощный слой мужского хора. Однако «разудалой» текст в посмеяние бурсацкой учености — это уже на совести либреттистов и принявшего его композитора. Кантовая фактура обнаруживается и в монологе Хома II действия («Ты скажи мне, соловейко, правду») — в момент призывания суженой (см. 2 такта до и 8 после цц. 255, 261). Рондообразно выстроенный упомянутый монолог выделяется своеобразно выстроенной темой-рефреном (ц. 247, также 249, 251, измененный вид — на ц. 258): ритмическая фигура-остинато в чередовании пятидольного и четырехдольного тактов (| . | | | ) с выделенными в фактуре интервальными показателями квинты и кварты.

Мелодическая «раскачка» на квинтовом обороте в названной теме-рефрене апеллирует к риторической символике данного интервала как запечатления красоты, тогда как квартовые построения даны в виде квартаккорда ( $f-h-e^1$  на ц. 247,  $fis-h-e^1$  на ц. 251,  $es^1-as^1-b^1-es^2$  на ц. 258), внедряясь и в дьяволиаду балетно-пантомимической сцены «Полет Хома с Ведьмой» (ритмически здесь здесь проще, это типа «мефисто-вальса» на  $6/8$ ), и эти же квартаккорды звучат в виде колокольного звона рассвета, завершающего композицию. Тем самым квартовые структуры органично вписываются в риторическую символику квартовых построений как основ, то есть являя высокие абстракции художественного выражения смысла.

Постановщик-режиссер Георгий Ковтун так объяснял источник своей концепции постановки «Вия»:

«Одесскому зрителю хорошо известна первая постановка «Вия» 1984 года, потому я и решил немного взглянуть на предысторию взаимоотношений Хома и Панночки. В конце жизни Губаренко на основе музыки оперы-балета написал хореографические сцены. Мне показалось интересным соединить оперу-балет и хореографические сцены. Спектакль наполнен мистическими смыслами, которые передаются с помощью музыки, живописи, хореографии, голоса... Николай Васильевич Гоголь погружен в действие спектакля, являясь его главным действующим лицом. Он создает своих героев, которые рождаются из его сознания и, обретая свою жизнь, вступают в конфликт с самим автором» [7].



Ссылки на участие Гоголя как персонажа спектакля неточны, поскольку такого рода персонаж фигурирует в Прологе, в конце III картины и в коде спектакля, превращаясь в уродство *демонической* мистификации действия — православно Преображенческий ракурс фантазмагорических сюжетов Гоголя начисто отбрасывается. Показательно то, что в музыкальном оформлении Панночки, персонажа танцующего и совершенно не поющего, особую роль играет.. вальсовость. Вальс в украинской, как и в русской традиции отмечен чертами идеализации — «русский» вальс, поднятый на щит московским бидермайером первой половины XIX века на романсовой основе, в творчестве П. Чайковского достигает апогея в представлении нравственно совершенных проявлений души и телесной пластики. Как отмечалось выше, Губаренко предлагает чуть ли не впервые в украинской и русской музыке вальсовость в *демонизированном* ракурсе.

Таков танец-*agitato* Панночки в конце I акта (ц. 167), который оканчивается моторно-инструментализированным преломлением вальсового движения ариозо в устах восхищенного Панночкой Хомы. Это ариозо звучит дважды: в момент представления «комедии» (цц. 102–112) и в завершение сцены (цц.156–159), — тем самым обретая *тематический* смысл. И как скерцозная вариация на этот возглас души бурсака предстает вышеуказанное вальсовое соло Панночки. Этот же демонизированный вальсовый поток обнаруживается в сцене Панночки со спящим Хомой (ц.263), а чисто балетно решаемый полет Хомы с Ведьмой (цц. 279–282) демонстрирует, как отмечалось уже выше, чистоту жанровой подачи «мефисто вальса» на 6/8.

Завершающее сцену *Moderato-Doloroso* (цц.301–305), следующее за сюитой Ноктюрна-феерии летней ночи (ц.283), отмеченного вальсовостью в размере 2/2, затем вальсовым движением в собственном смысле (цц. 291–297), устанавливает приоритет «демонического вальса», но в этом случае — в вокальном преломлении партии Хомы. И этот же тип драматизированного звучания вальсового образа открывает III действие, оплакивание умершей Панночки в I и III картинах, определяет выразительность монологов Сотника в I и IV картинах III действия (цц. 352–362, 384–394). Этот же пласт скерцо-вальса обнаруживается в последний раз в музыке оперы в монологе Хомы у гроба Панночки (цц.405–410), преобразуемый в остинато «скачки» на 6/8 (отголосок вышеобозначенного мефисто вальса).

Квартет-отпевание (цц. 364–372) выстроен на риторических темах-символах — теме Креста (см. опорные точки в мелодии запева

Хомы от ц. 364 — *es-c-c'-b*) и Покаяния в последовательности *catabasis* (см. нисходящие последовательности *b-as-g-f-es*, *ces'-b-as-ges*), создавая оазис христианской нравственности в музыкальном выражении героев. Наличие контура Креста в начальном мотиве мелодии определяет признаки в последней скрытой полифонии как знака церковности и учености. Этот же фактурно-мелодический тип отмечает трио-подсказку Бубличницы — Свирида — Дороша в завершающей действие сцене (перед ц. 449)

Шаг-бег нечисти в завершающей сцене представлен остинато пульсаций четвертями, на кульминации (ц.431) сменяясь моторным эквивалентом ритмомотива славления сравним с фигурой славления или кантовым ритмом чередования половинной длительности и двух четвертей. Именно эта последняя всплывает в колокольном звоне рассвета в завершающих звучаниях оперы-балета (или балета-оперы по преобладанию танцевально-пантомимических сцен) в виде соотношения целой и двух половинных, то есть в ритмическом увеличении кантовой фигуры.

**Выводы.** Прделанный анализ свидетельствует, что в произведении представлены не столько характеры, сколько проекции в тот или иной персонаж типологий выражения. Это — кантовость, данная в фактурном преломлении параллелизмов верхних голосов со свободным басом, а также в виде архетипических мотивов кантового ритма. Эта кантовая сфера характеризует, главным образом, Хому и его окружение, знаменуя показатель христианской морали, вне которой произведение Н. Гоголя теряет стержневые сюжетные и психологически-выразительные приметы. Противоположность — танцевальные ритмы вальсовости, представленной в ипостаси мекфистовальсовых звучностей и остинатных пульсаций. Данное соотношение тематических потоков достаточно анахронистично, но зато знаково четко определяет оппозицию добро — зло в событийно-персональных переплетениях.

Анализ демонстрирует преобладание зрелищно-танцевальных внедрений в оперу-балет в традиционном раскладе концентрации распеваемого материала в характеристике положительного начала спектакля и танцевального в подаче демонически-фантазмагорийного комплекса действия, причем сюжетно-сценические осложнения складываются помимо музыкального тематизма как такового, создавая то преобладание зрелищности, которая показательна была для оперы барокко и романтизма и которая оказалась приемлемой для

современной аудитории. Постановка Г. Ковтуна симптоматична для постмодерністської тяги к зрелищності, в ней отсутствуют мистериальные ассоциации, столь показательные для нравственно-религиозного пафоса сочинений Н. В. Гоголя.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
2. Гегель Г. Лекции по истории философии... «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit. URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух\\_времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени)
3. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу. *Українське музикознавство*. Київ, 1987. Вип. 22. С. 23–30.
4. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
5. Наливайко С. Українська індо-аріка. Київ: Євшан-зілля, 2007. 640 с.
6. Новицкий Я. Народная память о запорожцах. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине 1875–1905 г. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. Рига: Спридитис, 1990. 120 с.
7. Ковтун Г. Интервью. URL : <http://opera.odessa.ua/ru/repertuar/operi/viy.html>
8. Флоренский П. Из богословского наследия. *Богословские труды*. М., 1972. XVII. С. 85–248.

### REFERENCES

1. Asafjev B. (1971) Musical form as process. Moscow: Muzyka[in Russian]
2. Hegel G. Lectures on histories of philosophy. refer to «Spirit of its time» Der Geist seines Zeit [https://ru.wikipedia.org/wiki/Duh\\_vremeni](https://ru.wikipedia.org/wiki/Duh_vremeni) [in Russian]
3. Markova O. (1987) The notion of «intonation idea» in light of the social-culturology approach. *Ukrainskemuzykoznavstvo*. Issue 22, Kyiv, p.23–30 [in Ukrainian]
4. Muravska O. (2010) Essays on histories of the foreign music culture. Issue I. Odessa: Drukarskyj dim [in Ukrainian]
5. Nalivajko S. (2007) Ukrainian prolongation of teaching about Hindu-Arians. — Kyiv: Jevshan-zillja [in Ukrainian]
6. Novickij Ja.(1990)The public memory about Zaporozhcy. The Legends and tales, collected in Ekaterinoslavshchyna 1875–1905. Repeated reproducing the publishing 1911. Riga, Spriditis [in Latvian]
7. Kovtun G. Interview (2014).(<http://opera.odessa.ua/ru/repertuar/operi/viy.html>)
8. Florenskij P., father (1972) From Theological of the heritage. *Theological works*, XVII, Moscow [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 22.03.2017*