

случае под благотворительностью понимается не спонсорство, которое достаточно хорошо укоренилось в отечественной культуре, а благотворительные акции (концерты), направленные на решение какой-либо социальной проблемы, либо же единичная частная материальная или моральная помощь со стороны «звезды». Как положительный феномен отечественного шоу-бизнеса, надо отметить тот факт, что отечественные «звезды» в случае частной благотворительности в целом не пытаются создать себе рекламу, в отличие от западных коллег.

Источники и литература:

1. Коротаева А. Алгоритм управления имиджем в российском шоу-бизнесе [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/diplomy-pr-2007-2011/korotaeva-a.html
2. Готовцев Л. И. Правда о шоу-бизнесе. – М. : Рипол Классик, 2004
3. Закона об авторском праве в СССР не было. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ribalych.ru/2011/09/07/zakona-ob-avtorskom-prave/>
4. Средства массовой информации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Сми>
5. Связи с общественностью. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Связи_с_общественностью
6. Коновалов А. В. Маленькие секреты большого шоу-бизнеса. – СПб. : Питер, 2005

Празднова О.С.

УДК 792.56

ФЕНОМЕН «РУССКОГО МЮЗИКЛА» И ЕГО ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

***Аннотация.** Целью данного исследования является выявление основных проблем развития современного «русского мюзикла». В статье кратко рассмотрена история зарождения и становления жанра мюзикла в США и России, изучены специфические особенности мюзикла, проведена параллель с другими известными театральными жанрами России, такими как оперетта и рок-опера. Также выявлены основные отличия русского мюзикла от бродвейского. Автором предложены пути разрешения существующих ныне проблем в российском мюзикле.*

***Ключевые слова:** бродвейский театр, мюзикл, русский театр.*

***Анотація.** Метою даного дослідження є виявлення основних проблем розвитку сучасного «російського мюзиклу». У статті коротко розглянуто історію зародження і становлення жанру мюзиклу в США і Росії, вивчені специфічні особливості мюзиклу, проведена паралель з іншими відомими театральними жанрами Росії, такими як оперета і рок-опера. Також виявлено основні відмінності російського мюзиклу від бродвейського, які по суті і є основними проблемами для розвитку жанру в Росії, та запропоновано шляхи їх вирішення.*

***Ключові слова:** бродвейський театр, мюзикл, російський театр.*

***Summary.** The purpose of this study is to identify the main problems of the modern "Russian musical". The article briefly reviewed the history of the genesis and formation of the musical genre in the United States and Russia, studied the specific features of the musical, drawing parallels with other famous Russian theatrical genres such as operetta and rock opera. Also identified the main differences from the Broadway musical Russian. The author suggests ways to resolve the problems currently existing in the Russian musical.*

***Keywords:** Broadway theater, musical, Russian theater.*

На сегодняшний день излюбленным жанром мировой театральной публики является мюзикл. Это неудивительно, так как такой зрелищности, красочности и энергичности, которая присуща именно этому жанру, в театральном искусстве больше не встретишь нигде.

Практика отечественной сцены последнего десятилетия наглядно демонстрирует растущий интерес российского общества к мюзиклу. Среди российских режиссеров эстрады сформировалась устойчивая тенденция повторять бродвейские постановки. Однако здесь не всегда имеется удачный опыт, так как на культурном (ментальном) уровне мюзикл не характерен для русской культуры. Кроме того, большинство режиссеров снимает кальку с американского мюзикла, не вникая в сам жанр. Конечно же, это не может не отражаться на качестве эстрадного продукта. Поэтому осознание сути мюзикла и уяснение основных его свойств и особенностей актуальны для российского театра.

Цель данного исследования – выяснить, почему же сегодня российские мюзиклы неспособны конкурировать с бродвейскими аналогами.

Для реализации цели предполагается решение следующих задач:

1. Определение понятия мюзикла и особенностей этого жанра;
2. Краткое изучение истории зарождения мюзикла в США и России;
3. Проведение сравнительной характеристики бродвейского и русского мюзиклов.

Решив непосредственно все перечисленные выше задачи, мы сможем определить основные проблемы развития жанра мюзикла в России и предложить свои пути их решения.

Прежде всего, мы должны ознакомиться с понятием мюзикла.

Мюзикл – это жанр театрального искусства, в котором переплетаются диалоги, песни, музыка, важную роль играет хореография. Это жанр, как правило, сложный в постановочном отношении и потому дорогой. Вместе с тем мюзикл является одним из наиболее прибыльных и успешных жанров театра. Это обусловлено его зрелищностью, разнообразием тем для постановки, неограниченностью в выборе средств выражения

для актеров. [4]

Мюзикл является исконно американским театральным жанром и зародился он, соответственно, в Соединенных Штатах Америки. Его рождению предшествовал целый ряд комедийных развлекательных жанров, существовавших в американской театральной культуре на протяжении нескольких столетий и соответствующих потребностям того или иного времени ее развития. Среди них театр менестрелей, водевиль, экстраваганца, бурлеск, ревю. [2] Почерпнув из этих жанров все лучшее, режиссеры начали ставить музыкальные комедии, однако они, по сути, напоминали обычные дивертисментные концерты, нередко лишённые театрализации и сюжетного хода. Это были самые обычные развлекательные представления, которые не стремились донести до зрителя какие-то общественно важные идеи.

А в 1943 году свет увидел такой спектакль, который уже нельзя было назвать музыкальной комедией, зрители восприняли его как новацию. Это была «Оклахома!» Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна. Спектакль композиционно представлял собой единое целое: в нем не было вставных дивертисментных вокальных и танцевальных номеров; сюжет, характеры героев, музыка, пение – все компоненты существовали неразрывно, подчеркивая и развивая разными средствами общую линию сценического произведения. После премьеры авторы сами предложили новый термин для обозначения жанра своего спектакля – musical (мюзикл). «Оклахома!» прошла с ошеломительным успехом и многие режиссеры заинтересовались новым жанром, стали ставить подобного рода спектакли и обозначать их уже новым термином – мюзиклы. Так «Оклахома!» положила начало новой эре сначала американского, а потом и мирового музыкального театра.

Расцвет жанра приходится на период 60-х-80-х годов XX века. Музыкальный театр США к тому времени уже представлял серьезную конкуренцию драматическому. Публика с нетерпением ждала новых постановок, которые стали создаваться на любой вкус и возраст. В мюзикле стали затрагивать социально важные вопросы и теперь этот жанр не только приносил удовольствие своими «яркими картинками», но и выполнял духовно-нравственную функцию.

Среди известных постановщиков мюзиклов в США следует выделить Джорджа Гершвина, Ричарда Роджерса, Леонарда Бернстайна, Эндрю Ллойд Уэббера, Стивена Сондхайма. Самыми популярными постановками, известными по сей день являются «Моя прекрасная леди» Фредерика Лоу, «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна, «Звуки музыки» Оскара Хаммерстайна, «Чикаго» Джона Кандера, «Призрак оперы» и «Кошки» Эндрю Ллойд Уэббера.

Вскоре мюзикл начал триумфальное шествие по всему миру, в разных странах делались попытки постановки мюзиклов.

На сегодняшний день мюзикл принято считать «визитной карточкой» театрального искусства США, зрители со всего мира приезжают на Бродвей, чтобы насладиться удивительными и ни на что не похожими постановками.

В дореволюционной России жанра мюзикла не было в принципе. В начале XX века популярностью пользовались оперетты. Оперетта (итал. *operetta*, дословно маленькая опера) – театральное представление, в котором отдельные музыкальные номера чередуются с диалогами без музыки. Принято считать, что французский и русский мюзиклы выросли именно из этого жанра.

Основателями советской оперетты считаются композиторы Н. Стрельников и И. Дунаевский. Николай Михайлович Стрельников в разработке своих оперетт следовал в основном традициям венской школы – как в музыке, так и в сюжетных линиях (для «венской оперетты» характерно трехактное строение, развернутые финалы первого и второго актов, чередование разговорных диалогов с классическим оперным вокалом). Среди его оперетт «Холопка» (1929), «Чайхана в горах» (1930). А Дунаевский Исаак Осипович, в отличие от Стрельникова, совершил революцию жанра. Взамен канонов венской школы он создал своеобразный национальный вариант американского мюзикла, ориентированный в музыке на массовую песню, а в либретто – на идеологические шаблоны того времени. Он уже пытался интуитивно приблизить оперетту к жанру мюзикла, сделать ее более интересной для зрителя. Его первые оперетты «И нашим, и вашим» (1924), «Карьера премьера» (1925) были близки к водевилю, следующая же, «Женихи» (1927), ознаменовала поворот к новой, советской опереточной стилистике: она обладала ярко выраженной сатирической и пародийной направленностью.

Использование Дунаевским в оперетте массовой песни впоследствии стало одним из важнейших выразительных средств музыкальной драматургии советской оперетты. На этих принципах построены самые известные оперетты Дунаевского – «Золотая долина» (1937), «Вольный ветер» (1947), «Белая акация» (1955).

Если сравнить жанры оперетты и мюзикла, то можно выделить следующие различия:

Жанр оперетты «разговаривает» со зрителем языком классической музыки, он более сдержан, а мюзикл в свою очередь может использовать практически все современные направления в музыке (джаз, рок-музыка, поп-музыка и др.)

Оперетту европейские классики жанрово стремились приблизить к опере. Она во многом сохранила черты выдержанной музыкальной формы с номерной структурой, ансамблями, финалами, лейтмотивами и элементами симфонического развития. Мюзикл в большей степени представляет собой театральную форму, в которой музыка является одним из средств музыкально – сценического монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т.д. Доминирует песенная форма, отсутствуют развернутые финалы актов, ансамбли редки, часто встречаются сцены солиста или нескольких солистов с хором.

Действие в оперетте статично, мюзиклу свойственна насыщенность действием. Этому подчиняется все: реплика, музыкальные номера, танцевальные па и т.д.

Оперетте свойственен дивертисментный тип балетных номеров, а в мюзикле хореографические номера

являются частью действия.

Актер оперетты сочетает в себе качества певца, актера, отчасти танцовщика. А в мюзикле есть понятие «актер «синтетического» типа», к которому предъявляются особые требования: музыкальность, чувство ритма, речевая выразительность; пластика, как средство выражения мысли, характера, мимики и т.д. [1]

В остальном жанр оперетты схож с жанром мюзикла, он легок для восприятия, в него включены разные виды искусств. Неудивительно, что его считают прародителем «русского мюзикла».

Но все-таки первые отношения с мюзиклом в России завязались совсем не через театр, а через кино в 30-е годы XX века. Кинорежиссеров заинтересовала иностранная музыка – джаз, которая на тот момент была не самой популярной, они хотели преподнести ее в своих фильмах как нечто новое. Это случилось в фильмах Г.Александрова, и особенно – в «Веселых ребятах» с участием джаз-банда Л.Утесова. Несмотря на то, что в партитуре присутствует не так уж много музыкальных номеров, на самом деле они являются полномочными участниками фильма, существующими на равных правах с актерами. Эта линия была продолжена режиссером в «Цирке», и – несколько менее органично – в «Волге-Волге», где музыкальные номера зачастую были вставными. Этот опыт Александрова практически не имеет аналогов в советском кинематографе, где развитие жанра музыкальной комедии шло преимущественно по линии оперетты (от ранних фильмов И.Пырьева до творчества классика жанра Я.Фрида).

С середины 1960-х годов, когда жанр мюзикла уже прославился по всему миру, в России стали предприниматься первые попытки постановки мюзиклов на сцене. Кроме того отечественные режиссеры иногда даже пробовали повторить бродвейские постановки. Примером того является «Вестсайдская история», поставленная в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола, однако такого успеха как в Америке она так и не добилась.

Диапазон постановок музыкальных спектаклей советской сцены колебался между социальной публицистикой типа брехтовской зонг-оперы («Трехгрошовая опера» и «Люди и страсти» в театре Ленсовета, «Добрый человек из Сезуана» на Таганке) и лирической музыкальной комедией-опереттой, сыгранной с большей или меньшей психологической убедительностью («Левша» в театре Ленсовета и даже Ханума в БДТ, «Дульсинья Тобосская» в театрах им. Маяковского и Ленсовета).

Но все же некоторым советским режиссерам удалось создать нечто очень похожее на мюзикл. Такими постановками являются спектакль «Свадьба Кречинского» (по одноименной пьесе А.В. Сухово-Кобылина) в Ленинградском театре оперетты (композитор А. Колкер, режиссер В. Воробьев), Ленкомовские спектакли М. Захарова – «Тиль» (композитор Г. Гладков), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Юнона и Авось» (композитор А.Рыбников). Все перечисленные постановки были связаны с рок-творчеством российских композиторов и это очень привлекало публику. Однако мюзиклами их так и не назвали, использовали другое определение – рок-опера.

Рок-опера – музыкально-драматическое произведение, представляющее собой синтез драматургии и рок-музыки, является одной из разновидностей жанра мюзикла. Возникла как жанр в конце 1960-х – начале 1970-х гг. в США для того, чтобы угодить фанатам рок-музыки, количество которых в стране стремительно росло, и вместе с тем расширить публику для мюзикла. В этот же период рок-музыка обрела широкую популярность во всем мире. Рок-опера в отличие от мюзикла еще более насыщена музыкой, при этом, как показывает само название, в стиле «рок», то есть с характерным ритмом, с использованием электроинструментов и пр. Наряду с симфоническим оркестром во время спектакля ее исполняет рок-ансамбль. Первая рок-опера – это «Волосы», поставленная в 1967 году. Самыми популярными на сегодняшний день рок-операми являются, пожалуй, «Иисус Христос – суперзвезда» (1970) и «Эвита» (1976) Эндрю Ллойда Уэббера. Россия в период конца XX столетия пыталась опять же слепо копировать бродвейские постановки, которые добились немалого успеха у себя на Родине, особо не вникая в суть жанра. Советские режиссеры стремились ставить мюзиклы, но в итоге освоили новый жанр – рок-оперу. В отличие от бродвейской, советская рок-опера выполняла нравственную функцию, посредством популярной на тот момент рок-музыки режиссеры стремились стать ближе к зрителю и вместе с тем затронуть самые тонкие струны человеческой души. Именно открытие рок-оперы стало первым шагом приближения России к жанру мюзикла.

А с 1999 года Россия начала выпускать мюзиклы по западным принципам. Первым был лицензионный проект польского мюзикла «Метро». Многие критики утверждают, что «первым настоящим мюзиклом в России стал «Метро». Все, что было до него – это не мюзикл». Композитором мюзикла является Януш Стокласа, режиссером – Януш Юзефович. Для русской постановки тексты писал Юрий Рыщенко. Спектакль «Метро» о молодых ребятах, которые ищут себя и свое место в жизни. Мюзикл получил заповедный статус и отвечающий всем критериям жанра. Роли исполняли молодые актеры-универсалы, которые и пели, и танцевали, и в то же время убедительно играли свои роли. Мюзикл «Метро» достиг немалой популярности у российской публики. Результаты его выхода обнадежили, и лицензионные мюзиклы начали множиться: «Нотр-Дам», «Чикаго», «42 улица», «Иствикские ведьмы».

Количество отечественных постановок конца XX- начала XXI веков также возросло. Однако в большей степени это были музыкальные комедии, рок – оперы, зонг – оперы, поп – оперы. Многие авторы определяли жанр своих постановок как мюзикл, но это вовсе не соответствовало действительности, так как они не учитывали изначально сложившиеся характеристики, которые присущи этому жанру.

Рассмотрим, в чем же заключаются основные проблемы русского мюзикла и чем он отличается от бродвейского.

Первым отличием является разное понимание цели постановки мюзикла. В настоящее время американский театр в целом ориентирован на развлечение. Публика приходит туда, чтобы отдохнуть от

повседневных проблем, зарядиться положительными эмоциями, увидеть настоящее шоу. Для этого и существуют мюзиклы. Благодаря их широкой популярности, американский театр является прибыльным, коммерческим предприятием. В то же время наши российские театры преследуют, прежде всего, просветительские цели. Они позволяют себе включать в репертуар произведения малоизвестные или не слишком популярные, но обладающие серьезными идейно-художественными достоинствами. Такие постановки часто являются очень скучными, зрители не получают от наших мюзиклов того заряда эмоций, который дают бродвейские. Притом наши режиссеры мюзиклов иногда и сами осознают, что их постановки не принесут полных сборов, по крайней мере, на первых порах, но все равно продолжают их ставить. Театр в отечественной культуре – это, прежде всего учреждение культуры, своего рода «нравственный университет».

Обратим внимание на следующее немаловажное различие. Для бродвейского мюзикла главными являются музыкальные выразительные средства. Поэтический текст вторичен. Автором мюзикла в США принято считать композитора, как, собственно, в опере, балете и других музыкально – драматических жанрах. В этом контексте признанный «король» жанра Э.Л. Уэббер считает мюзикл шоу, в котором «преобладающая роль музыки как выразительного средства сочетается с яркой и интересной драматургией». В то же время для русского мюзикла характерна равнозначность музыкальных, драматургических, поэтических и пластических выразительных средств. Поэтические выразительные средства равнозначны музыкальным, а фигура либреттиста имеет такое же первостепенное значение, как и фигура композитора. Автор либретто «Звезды и смерти Хоакина Мурьеты» П. Грушко называл мюзиклы музыкально – поэтическим театром в стихах. [1]

Третьим различием между бродвейскими и отечественными мюзиклами является универсализм актеров. Известно, что бродвейский мюзикл рассчитывает на «актеров-универсалов» или, как еще их называют, «синтетических», то есть обладающих способностью синтезировать, объединять разного рода профессиональные умения – речь, мимику, пение, пластику, танец, подчиняя их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа. Актер бродвейского мюзикла должен обладать самыми разными навыками и умениями, которые он будет проявлять на сцене. В то же время в русских мюзиклах актеры показывают обычно максимум два своих умения (к примеру, играют роль и поют), то есть не раскрываются в полной мере. Кроме того в русских мюзиклах, в отличие от бродвейских, не уделяли первостепенного значения балетной пластике актеров, их хореографическим способностям. Требовалось лишь единство ритмического рисунка музыки и стиха, особая «пластика стиха», его гибкость и легкость.

Следующим различием является то, что для бродвейского стиля проката, характерен «поточный» метод, когда каждый день игрался один и тот же мюзикл. В отечественной театральной практике актеры заняты в других спектаклях, а ставка делается на игру – импровизацию, а не на математически рассчитанное повторение сыгранного. Кроме того Бродвею свойственна определенная форма театральной практики: антреприза, когда конкретная труппа собирается на воплощение конкретного проекта. В русском театре актеров для мюзикла набирают из уже существующего состава.

Также форма антрепризы обуславливает тщательный просчет коммерческого успеха работы. Работа над спектаклем ведется методом «глубокого погружения», за счет отказа от участия в других проектах, чего опять же не скажешь о наших актерах и режиссерах. Отточенность формы, в сочетании с психологической ориентацией актеров именно на антрепризную форму работы, позволяет спектаклю в течение длительного времени избегать морального износа и добиваться однотипной зрительской реакции вне зависимости от состава публики. Кроме того, сложная разработка зрелищных эффектов, ставшая одной из примет современного мюзикла, несомненно, требует от актеров автоматизма в точном соблюдении всей партитуры спектакля. Антрепризный спектакль просто не может допустить колебаний реакции зрителей: снижение интереса к проекту равнозначно его смерти. Тем более что для американского менеджмента выпуск антрепризного спектакля – только начало. Практически каждый проект сопровождается доходом от выпуска аудио- и видеозаписей, а при большом успехе – и лицензий на постановку в других театрах. У русских мюзиклов опять же этого нет, а если и есть, то встречается крайне редко и в плохом качестве (аудио- и видеозаписи), а про лицензии можно и вообще не говорить.

И, конечно, последним различием между бродвейскими и отечественными мюзиклами является материальная сторона постановки. Бродвейские мюзиклы славятся своими удивительными декорациями, костюмами, использованием спецэффектов и новейших достижений техники на сцене. Продюсирование мюзиклов в США занятие весьма прибыльное: продюсеры осознают, что чем больше средств они вкладывают в мюзикл, тем больше они получают в итоге после его выхода. Естественно, нужно еще уметь правильно распределять эти средства, «тратить с умом». Мюзиклы являются самыми дорогими постановками в театральном искусстве США и вместе с тем самыми долгоиграющими, популярными и успешными. Между этим есть прямая связь. В то же время, русские театры выделяют на постановку мюзиклов столько же средств, сколько и на другие жанры. Постановочная группа всегда стремится к экономии на спектакле и в этом их проблема. Большинство так называемых русских мюзиклов смотрятся дешево и не дают ощущения шоу, которое подразумевает собой мюзикл. Соответственно и впечатление от таких мюзиклов не самое приятное. Даже если в мюзикле по минимуму используются декорации, нужно вложить сэкономленные средства в костюмы актеров, а если и на костюмы средств много не надо, то в рекламу, но у нас, к сожалению, так не делают.

Вот это и есть основные проблемы мюзикла в России. Сегодняшние «русские мюзиклы» на самом деле являются рок - операми, зонг - операми, музыкальными комедиями. Чтобы называть свои постановки мюзиклами нужно, прежде всего, соответствовать самому жанру. К тому же нужно брать пример с уже поставленных и добившихся успеха мюзиклов, учитывать особенности постановки, анализировать и

извлекать из них самое лучшее. На современном этапе режиссеры должны четко различать музыкально-драматургические жанры и знать их основные характеристики. Кроме того, учитывая российские культурные реалии, более адекватным было бы не слепое копирование американского продукта, а создание собственного уникального жанра современной музыкально-театральной культуры.

Источники и литература:

1. Долгушин С. Л. Лекция 3. Французский и ответственный мюзикл [Электронный ресурс] : Сайт композитора и музыковеда Сергея Долгушина. Режим доступа : http://www.dolgushin.com/downloads/students/musical_03.htm
2. Кампус Э. Ю. О мюзикле. – Л. : Музыка, 1983. – 128 с.
3. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла. – М. : Советский композитор, 1982. – 83 с.
4. Современная энциклопедия Аванта + Музыка наших дней. – М. : Аванта +, 2002. – 432 с.
5. Сазонов Е. Ю. Театр наших дней. – М. : Знание, 1988. – 96 с.

Сенченко Н.А.

УДК 821.161.2:008 (477)

ТВОРЧЕСКИЙ ВКЛАД И.Я. ФРАНКО В РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

***Аннотация.** Автор исследует творческий вклад Ивана Яковлевича Франко в развитие украинской науки и культуры. В статье обращено внимание на многоплановость и глубину открытий и исследований нашего соотечественника. Проанализировано развитие идеи о национальной литературе. Показано, что идея единства, национальной справедливости, являющаяся лейтмотивом творчества Ивана Яковлевича, пронизывает и другие сферы жизни общества. Выявлен его вклад в развитие психологии, который заключается в установлении общих закономерностей креативного процесса, его определяющих и составных частей во всей их внутренней динамике. Показано, что его философские помыслы носили сугубо рационалистический характер, причем, с опорой не только на достижения частных наук, но главное – на логику и историю научного анализа и мышления, ибо только разуму для продуктивной работы необходима добрая и свободная воля человека.*

***Ключевые слова:** Франко, культура, творчество.*

***Анотація.** Автор досліджує творчий внесок Івана Яковича Франка в розвиток української науки і культури. У статті звернено увагу на багатоплановість і глибину відкриттів і досліджень нашого співвітчизника. Проаналізовано розвиток ідеї про національну літературу. Показано, що ідея єдності, національної справедливості, що є лейтмотивом творчості Івана Яковича, пронизує і інші сфери життя суспільства. Виявлено його внесок у розвиток психології, котрий полягає у встановленні загальних закономірностей креативного процесу, його визначальних і складових частин у всій їх внутрішній динаміці. Показано, що його філософські помисли носили суто раціоналістичний характер, причому, з опорою не тільки на досягнення приватних наук, але головне – на логіку та історію наукового аналізу і мислення, бо тільки розуму для продуктивної роботи необхідна добра і вільна воля людини.*

***Ключові слова:** Франко, культура, творчість.*

***Summary.** The article indicates that the formation of the Ukrainian state is impossible without profound analysis of Ukrainian culture. Names Taras Shevchenko, Lesia Ukrainka, Ivan Franko known not only in Ukraine, but also worldwide. The study of their work often goes in the direction of literature, leaving a circle consideration the scientific contribution of individual representatives of the Ukrainian cultural elite. Namely awareness of the extent of scientific discoveries made by our great predecessors, brings a sense of pride and patriotism in the hearts of his contemporaries. The author explores the creative contribution of Ivan Franko Ukrainian development in science and culture. The article drew attention to the diversity and depth of discovery and exploration of our compatriot. Analyzes the development of the idea of a national literature. It is shown that the idea of unity, national justice, which is the leitmotif of creativity Ivan Franko penetrates other spheres of social life. Revealed his contribution to the development of psychology, buyout is to establish the general laws of the creative process, its determinants and components in all their internal dynamics. Shown that his philosophical thoughts were of a purely rationalistic character, and, relying not only on the achievements of the individual sciences, but most importantly – on the history of logic and scientific analysis and thinking, because only reason for productive work and need a good man's free will.*

***Keywords:** Free, culture, creativity.*

Постановка проблемы. Становление украинской государственности невозможно без глубочайшего анализа украинской культуры. Имена Григория Сковороды, Тараса Шевченко, Леси Украинки, Ивана Франко известны не только в Украине, но и по всему миру. Однако исследование их творчества чаще всего идет в направлении литературы, оставляя за кругом рассмотрения научный вклад отдельных представителей культурной элиты Украины. А именно осознание масштабов научных открытий, сделанных нашими великими предшественниками, воспитывает чувство гордости и патриотизма в душах современников.

Целью нашей статьи является анализ творческого вклада И. Я. Франко в развитие украинской науки.

Анализируя творческий вклад в развитие культуры, сделанный Иваном Яковлевичем Франко, необходимо отметить, что практически нет такого направления культуры и науки, которое не использует идеи нашего гениального соотечественника. Остановимся детально на анализе воплощения и продолжения идей Ивана Франко в современную культуру. Прежде всего, рассмотрим развитие его идеи о национальной литературе. Так, И. Франко введены в научный оборот такие понятия, как "национальная литература", "национальный характер", "народный пафос", "национальный колорит", исследование этнографических типов, языка дали, в той или иной мере, сильные толчки к дальнейшей их разработке и конкретизации.