

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

КАСЬЯНЕНКО МАРІЯ АНДРІЇВНА

УДК: 78.03:784.071.2(477)''19/20''

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ ЄВГЕНІЇ СЕМЕНІВНИ МІРОШНИЧЕНКО:
ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
Касьяненко М. А. _____

Науковий керівник:

Драч Ірина Степанівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2018

АНОТАЦІЯ

Касьяненко М. А. Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: джерелознавчий аспект. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2018.

Дисертацію присвячено вивченню та систематизації джерел, що стосуються життя та творчості Є.С. Мірошніченко, оцінці повноти їх збереження та визначенню їх ролі для досягнення творчого феномену співачки.

Застосування джерелознавчого методу до вивчення творчої особистості Євгенії Семенівни Мірошніченко є однією з ключових умов для розуміння тієї ролі, яку вона відіграла в становленні вітчизняної вокальної школи. Фундаментальність зазначеного методу зумовлена його можливістю звернутися до об'єктивних відомостей, «поставити запитання» до явищ і подій, пов'язаних з видатною співачкою, з'ясувати необхідні факти. Ключовою проблемою такого підходу є суперечливість деяких джерел або між собою, або з реальним станом речей, суперечливість, використана для свідомого або ненавмисного маніпулювання суспільною думкою, – замість того, щоб пояснити невідповідності даних, вибудувавши при цьому цілісне уявлення про Є. С. Мірошніченко. Важливо зазначити, що автор роботи – одна із учениць Євгенії Семенівни.

У роботі застосовано такі поняття джерелознавчої науки: «історичне джерело» (визначення сутності та функції якого трансформувалося відповідно до зміни історичної парадигми), «джерельний комплекс» як сукупність джерел, що відповідають на певне запитання та «джерельна база»

як поєднання всіх наявних джерельних комплексів, що стосуються теми дослідження.

Джерельна база щодо Євгенії Семенівни містить різні як за своїм типом, за формою існування джерела: письмові, усні, аудіо- та відеоматеріали (у роботі аналізуються фільм-опера «Лючія ді Ламмермур» (1980), дві версії арії Йолан з опери Г. Майбороди «Мілана» та аудіозапис опери В. Губаренка «Ніжність» (1974), а також за функцією та природою: свідoctва, «свічада» та моделі. Більш сприятливим для відтворення образу співачки стає друга з наведених класифікацій, оскільки, з одного боку, концентрує увагу на змісті розглянутих матеріалів, а з іншого – відповідає трьом провідним формам суспільного існування митця: біографічний контекст, результати творчої діяльності та рефлексія мистецтвознавців на дві наведені сфери. Розгляд феномену Євгенії Семенівни з цих трьох точок зору дозволяє отримати найбільш достовірне, «стереоскопічне» її зображення.

У роботі подано характеристику джерельного ресурсу, що відтворює життя та творчість видатної особистості. У кожному з зазначених типів джерел наявні свої специфічні проблеми, що вже відіграли свою роль у викривленні оцінок співачки та ускладнюють узагальнення відомостей. Упорядкованого особистого архіву співачки не існує, хоча щоденники учнів, ноти, фотографії, тощо могли б дати вичерпний погляд на Є. Мірошніченко-викладача та компенсувати відсутність виданої нею вокально-методичної праці. Велика кількість записів виступів Є. Мірошніченко зберігається без зазначення виконуваних творів, що ускладнює користування фондами ЦДКФФА України; а наявність цих матеріалів лише в архіві (частина їх не оцифрована) суттєво обмежує можливість їх включення до наукового обігу. Численні газетні публікації та спогади свідків часто або передають міфологізований образ співачки, а не її реальну особистість, або містять загальні біографічні відомості та набір компліментів на адресу співачки, що певною мірою став «шаблонним» через надзвичайно часту вживаність.

Є. Мірошниченко не була єдиною оперною прямою, біографію якої було міфологізовано – до того цей процес торкнувся і уявлень про О. Панасюк. Згадана тенденція ретранслювати особистісний міф стає характерною і для власної поведінкової стратегії (що значною мірою виявлялося в численних інтерв'ю), і для наукового досягнення життєтворчості співачки. Певні парадоксальні судження Євгенії Семенівни або вислови, скоріше за все викликані реакцією емоційно відкритої особистості на одиничну подію, не отримують свого пояснення, і лише особистий досвід автора дослідження дозволяє усвідомити неможливість розглядати зображені ситуації «як правило». Наприклад, попри слова самої Євгенії Семенівни, наведені в монографії Т. Швачко, що учениці не були присутні на уроках інших, такий пасивний метод навчання мав велике значення в педагогічному методі співачки та одним з елементів, що пов'язують її з «родовідною традицією», школою М. Е. Донець-Тессейр. Окрім того, у роботі Т. Швачко є певні розбіжності з відомостями, наявними в інших музикознавчих працях. Автор зазначає, що саме Євгенії Семенівні належить порада Віталію Губаренку написати для неї монооперу «Ніжність», хоча з інших джерел відомо, що ця пропозиція належала Едуардові Яворському. Така поверховість є дещо притаманною і для історичних оглядів українського вокального мистецтва, де зустрічається ім'я Євгенії Семенівни.

Завдяки збереженню достатньо значної кількості джерел та їх «перехресної перевірки» є можливим нейтралізувати наслідки зазначених проблем. Зразки епістолярній спадщини стає можливим об'єктивно встановити біографічні дані (за умови певного коригування змісту листів з огляду на специфічність умов їх написання) або уточнити ставлення до них. Вивчення архівних фондів спростовує тезу, що народна артистка СРСР не збирала фотографій, щонайменше, як проблему дослідження її спадщини. Лист Є. Мірошниченко до Р. Іванченко свідчить про те, що видатна співачка змогла відверто поставити під сумнів результативність занять з Е. де Ідальго, бо вони дещо суперечили настановам М. Е. Донець-Тессейр. Збірки вправ з

приватної колекції В. Семенової, першої учениці професора, дають змогу виявити певні методичні засади вокальної школи її вчителя. Цьому ж сприяють і власні спогади автора дослідження, дозволяючи встановити, що фундаментом навчання в класі викладачки стала робота над бароковими аріями – де закладались не лише базові засади вокальної техніки, а й основи емоційно-виразного співу, що вимагало особливого ставлення до цих творів.

Спогади близьких друзів і родичів стають ефективним інструментом, що дає змогу зазирнути за публічний фасад особистості та побачити людину, яка за ним знаходиться. Хрещена мати, Н. А. Бабич, розповідає багато цінних подробиць особистого життя Євгенії Семенівни, адже ця інформація була відома лише вузькому колу осіб. Окреслено «харківське коло», ті особистісні зв'язки примадонни, що вона пронесла їх крізь усе своє життя, особливо тепле ставлення до цих людей – встановлено із залученням джерелознавчого методу.

Майстерна акторська гра трагічних і ліричних ролей як у звичних умовах оперного спектаклю, так і в специфічному жанрі фільму-опери («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті) чи інноваційної моноопери на основі новітньої музичної лексики («Ніжність» В. Губаренка) спростовує думку про обмеженість та поверховість інтересів співачки. Можливість це встановити надають наявні записи згаданих творів. Деякі відмінності в прочитанні композиторського тексту моноопери свідчать про надзвичайно високу «автономність» першої її виконавиці в сценічному варіанті, про здатність до коригування твору заради більшої виразності – навіть в умовах, коли цей твір вже був відомий київським слухачам в іншому прочитанні (В. Соколик). Виконання головної ролі в опері Г. Доніцетті у формі фільму-опери стає свідомим виключної акторської майстерності Євгенії Семенівни: вона висвітлює образ Лючії, по-перше, по-різному в залежності від сюжетної ситуації, а по-друге – вражає глибиною та переконливістю, особливо в сцені божевілля героїні. Особливу чутливість артистки до умов виконання виявляє порівняльний аналіз двох виконань нею арії Йолан з опери Г. Майбороди

«Мілана»: камерного та оперного. Якщо в першому випадку підсилено концертні риси твору, то в другому – його жанровий зміст.

Досліджено «вокальний родовід» видатної співачки, встановлено його витоки в викладацькій діяльності Ф. Ламперті, а також «спорідненість» до С. Крушельницької. Виявлено сутнісні риси інтерпретації українських народних пісень обома «символами» українського вокального мистецтва, основну причину відмінностей у цій галузі діяльності, що полягає в різних типах голосів, і зроблено висновок, що для них обох українська пісенність стала ключовою опорою для національної самоідентифікації як на початку кар'єри, так і на зрілому етапі – виходячи з доступних описів концертів двох сопрано, включаючи закордонні виступи.

Для вивчення творчої біографії Євгенії Семенівни застосовано провідні досягнення української музикознавчої школи. Визначено, що з трьох виділених Н. Савицькою типів пізнього періоду життєтворчості для вокалістки характерним є поєднання консолідуючого та, лише частково, редукованого типів періоду, оскільки зменшення активності діяльності не відбулося – вона лише набула нових форм (як-то зосередження зусиль на викладацькій діяльності та боротьба за створення Київської Малої опери).

Цілокупність наявної джерельної бази завдяки її ґрунтовному опрацюванню дозволяє скласти адекватне уявлення про Є. Мірошніченко як про особу, що виявляла себе і як видатна співачка, і як майстерний викладач, і як сподвижник українського культурного життя. Висвітлити останнє видається важливішим, бо на сьогодні відбувається спроба викривити історичне минуле шляхом замовчування цієї сторони діяльності Євгенії Семенівни – єдиної, у якій її зусилля виявилися марними. Саме застосування джерелознавчого методу стає критерієм верифікації складових інформаційного поля довкола співачки – обов'язкової умови достовірного уявлення про перебіг та результати багатовекторної діяльності Є. Мірошніченко та про її вплив, що його сьогодні відчувають всі, хто пов'язаний зі світом вокального виконавства.

Ключові слова: Є. Мірошніченко, джерелознавство, джерельна база, оперна співачка, архів, «вокальний родовід», фільм-опера, моноопера, народна пісня, вокальне виконавство.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Касьяненко М. А. Барочна вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. С. Мірошніченко) // Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 266—285.
2. Касьяненко М. А. Експериментальний оперний майданчик в Україні: з історії нереалізованого проекту // Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 9. С. 333—344.
3. Касьяненко М. А. Творчість і вік співачки : пізній період життєтворчості Євгенії Семенівни Мірошніченко (за спогадами автора) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіти / Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2017. Вип. 4. С. 177—180.
4. Касьяненко М. А. Харківське коло Є. С. Мірошніченко // Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 173—190.
5. Касьяненко М. А. Італійські враження Є. С. Мірошніченко (з епістолярної спадщини великої співачки) // European Philosophical and Historical Discourse / red. kol.: Viorel Vizerianu etc. Praha, 2017. Vol. 3, Is. 4. С. 28—34.
6. Касьяненко М. А. Школа Євгенії Семенівни Мірошніченко // Музикознавчий універсум молодих : міжнар. наук. форум, Львів, 27 лют. — 2 берез. 2018 р. : тези / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. С. 57—59.

ABSTRACT

Kasyanenko M. A. Creative life of Yevhenia Semenivna Miroshnychenko: resource-studying aspect. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for the degree of Candidate of Art Studies (Doctor of Philosophy), specialty 17.00.02 “Musical Art”. – Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 2018.

The thesis is devoted to researching and systematization of various resources concerning life and creativity of Yevhenia Semenivna Miroshnychenko as well as to evaluating the integrity of their sustenance and defining their role for comprehension of the artistic phenomenon of this singer.

Application of resource-studying method for the research on such artists as Ye. S. Miroshnychenko is one of the prerequisites for apprehension of her personality and role played by her in the crystallization of Ukrainian vocal school. The principal role of stated method is defined by the opportunity provided by it: to appeal to unbiased facts, “asking questions” to certain phenomena and things, connected to the outstanding singer, thus revealing needed information. The biggest problem of such method is some resources contradicting each other or reality; this inconsistency was commonly used (both consciously and not) to manipulate the public opinion, instead of explaining the differences in data, creating thus an integral image of the singer. It is important to state that the author of given work is a former pupil of Ye. Miroshnychenko.

In the given work the following terms of resource-studying are applied: “historical resource” (whose essence and function have been transformed in accordance with changes of historical paradigm), “resource complex” as a unity of resources, answering a certain question and “resource base” as summarization of all the resource complexes present and having something to do with the subject of the research.

The resource base about Yevhenia Miroshnychenko consists of materials, differing by their type and function: oral, written, audio- and video- recordings

(this thesis takes in consideration film-opera “Lucia di Lammermoor”, 1980, two versions of Yolan’s aria from Mayboroda’s opera “Milana” and an audiorecording of V. Hubarenko’s monooopera “The Letters of Love”, 1974); evidences, reflections and models. The latter classification is more suitable for recreation of the image of the singer, because on the one hand, it draws the attention on the content of the resources regarded, and on another one – it corresponds with three main forms of any artists’ social activity: biographical context, the results of creativity and musicologists’ reflection on these two mentioned spheres. The consideration of phenomenon of Yevhenia Miroshnychenko from these three viewpoints allows to achieve as reliable as possible, “stereophonic” image of her.

In this work the resources reflecting creative life of this outstanding personality are characterized. Each of these types of relics has its own kind of problems attached to them, these problems have already taken their toll on the image of the singer, twisting it, and they continue to shackle the generalization of existing data. Arranged archive containing the documents and photos of singer doesn’t exist; although access to these resources including pupils’ journals, sheet music, photos etc. could have allowed to create an exhaustive portrait of Yevhenia Miroshnychenko as a vocal teacher and even compensate the lack of methodical work published by her. Significant number of recordings of her performances are stored without marking of works being performed, and that makes it rather inconvenient to use the funds of CSCPhPhA of Ukraine; and theses materials being accessible only through the archive (and the fact that only a part of them is digitalized) creates difficulties for including them to researchers’ usage. Numerous publications in newspapers and reminiscences of eyewitnesses often describe almost mythological image of singer instead of her real personality; or they simply contain general biographical facts and a set of compliments on her performances that have already become jaded because of over usage. Yevhenia Miroshnychenko wasn’t the only opera prima whose biography has been mythologized: before her exactly the same thing had happened to the image of O. Panasyuk. Mentioned tendency to broadcast “a personal myth” to some extent can be applied to

researchers' description of singer's creative life. Some rather paradoxical statements of Yevhenia Miroshnychenko or her sayings (probably, caused by a reaction of straightforward personality to certain singular event) don't have their explanation, and but for personal experience of the author of given work it wouldn't have been possible to regard portrayed situations not as a rule but as an exception. For instance, in spite of the words of Yevhenia Miroshnychenko, cited in the book by T. Shvachko that pupils were not present on each other's lessons, this way of passive learning was of the great significance in the pedagogical method of the professor and one of the elements connecting her to the "genealogic tradition", the school of M. E. Donets-Tesseyr as the latter used it as well. Moreover, there are several pieces of information, given in the research of T. Shvachko, contradict the facts, presented by another musicologists' works. For example, Tetiana Oleksiyivna states, that it was Yevhenia Miroshnychenko who advised Vitaliy Hubarenko to compose a monooпера for her, entitled "The Letters of Love", although from the different source we can get the information that mentioned idea was enunciated by Eduard Yavorskiy. Superficiality stated above to some extent characterizes historical outlines of Ukrainian vocal art, where one can find mentions of Yevhenia Miroshnychenko

As relatively large number of resources have survived it becomes possible to neutralize the consequences of stated problems using the "cross-verification" method. Examples of epistolary legacy allow to state biographical facts rather objectively (providing certain corrections of their content due to specific conditions of creation), or to adjust researcher's attitude towards them. Studying of archives gives the opportunity to negate thesis, that People's artist of USSR didn't use to gather her photographs – at least, as a problem of conducting a research on her heritage. A letter from Yevhenia Miroshnychenko to R. Ivanchenko is an evidence that outstanding singer was able to openly question expected outcomes and results of her studying with Elvira de Hidalgo: because it was founded on different grounds than her M. E. Donets-Tesseyr's advices. The compilations of exercises from the private collection of V. Semenova (who was the first student of

professor) allow to reveal basic methodical principles of vocal school of her teacher. Own recollections of given work's author serve exactly the same goal as they make it possible to state that the work on Baroque arias was primal and fundamental part of Yevhenia Miroshnychenko's teaching method, a basis where not only the basic principles of vocal performance were mastered, but also emotionally-expressive singing was taught, demanding very special approach to these works.

Remembrances of close friends and relatives become a very valuable instrument providing us with a glimpse beyond the public façade of the personality and allowing to see the real person behind it. The godmother of the singer, N. A. Babych, tells a lot of interesting details on Miroshnychenko's personal life, details very valuable as this information was rather restricted and available to exquisitely narrow circle of people. So-called "Kharkiv circle" is drawn, that is all the personal contacts of prima donna, that she brought through her entire life. That caused especially warm attitude towards those people, and that is stated using resource-studying method.

Mastership of acting in tragic and lyrical roles both in regular conditions of opera and in innovative genres such as film-opera or monoopera based on modern musical idiom proves wrong view on the singer as superficial. It is possible to confirm these statements using the recordings of the works mentioned. Several differences in interpretations of monoopera's musical text are the sign of great degree of "autonomy" of its first performer (in staged variant), sign of ability to slightly adjust the piece in order to make it more expressive – even given that this work had already been presented to Kyiv public in another interpretation (V. Sokolyk). Starring as a main heroine in G. Donizetti's opera in a form of film-opera is an evidence of exceptional mastership of acting of Yevhenia Miroshnychenko: she highlights the image of Lucia differently depending of the situation of the plot; her Lucia is strikingly profound and convincing, especially in the scene of madness of the protagonist. Comparative analysis of two performances (chamber and stage) of Yolan's aria from opera "Milana" by

G. Mayboroda shows that the singer takes into consideration conditions of the performance. While in the first variant the concert features of the piece are underlined, in the second one the artist stresses its genre genesis.

The “vocal genesis” of outstanding singer is studied, its roots are found in the pedagogics of F. Lamperti, relative connection with S. Krushelnytska is revealed. The most essential features of interpretations of Ukrainian folk song by both “symbols” of Ukrainian vocal art are unveiled as well as the main reason causing dissimilarities in this domain, effectuated by different types of voices. The conclusion is drawn that for both of them Ukrainian songs became a principal foundation for their national identification both at the beginning of their careers and in the years of maturity (according to the present sources of information on various concerts of two singers, including foreign).

To study the biography of Yevhenia Miroshnychenko the foremost achievements of Ukrainian musicology school are applied. It is stated that from three types of late periods of creative life, discerned by N. Savytska, the singer’s one can be described as a conjoint of consolidative and (although, only partially) reduced type of the late period, because the decrease of her activity didn’t happen: it only acquired new forms (e.g. concentrating her efforts on vocal teaching and fight for the foundation of Kyiv “Mala Opera” / “Kyiv Small Opera Theatre”).

The integrity of resource base on condition of its profound learning allows to imagine Yevhenia Miroshnychenko as a person who was simultaneously an outstanding singer, a skilful teacher and a passionate fighter for Ukrainian culture. To highlight the latter is even more important, given that today the attempt is made to pervert the history by silencing this side of singer’s activity – the only one done almost in vain. In conditions like that, it is a usage of resource-studying method that becomes a criterion for verification of constituents of informational aura surrounding the singer and an obligatory requirement of trustworthy knowledge about multi-dimensional activity of Yevhenia Miroshnychenko and its results as well as about her influence, felt today distinctly by anyone included in the domain of vocal performance.

Keywords: Yevhenia Miroshnychenko, resource-studying, resource base, opera singer, archive, “vocal genesis”, film-opera, monoopera, folk song, vocal performance.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION

1. Kasianenko M. (2017) Baroque vocal style as a performance problem (strategies of I. S. Miroshnychenko class) // Aspects of Historical Musicology: collection of scientific articles Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. Vol. 10, pp. 266—285.
2. Kasianenko M. (2017) Experimental opera platform in Ukraine: from the history of unrealized project. // Aspects of historical musicology: collection of scientific articles / Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. Vol. 9, pp. 333—344.
3. Kasianenko M. (2017) Creativity and age of the singer: the latest period of the life-creativity of Eugenia Semenovna Miroshnichenko (according to the author's memories) // Traditions and innovations in the higher architectural-artistic education / Kharkiv state academy of design and arts. Kharkiv. Vol. 4, pp. 177—180.
4. Kasianenko M. (2018) Kharkiv Circle Ye. S. Miroshnichenko // Aspects of historical musicology: collection of scientific articles / Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. Vol. 11, pp. 173—190.
5. Kasianenko M. (2017) E. S. Miroshnichenko`s Italian impressions (of epistolary Great singer) // European Philosophical and Historical Discourse / red. kol.: Viorel Vizerianu etc. Praha, 2017. Vol. 3, Is. 4. pp. 28—34.
6. Kasianenko M. (2018) School of Eugenia Semenovna Miroshnichenko // Musicology Universe Young: Intern. sciences Forum, Lviv, February 27. - March 2, 2018: Theses / Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko. Lviv. pp. 57—59.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА БІОГРАФІЯ МИТЦЯ ЯК СУКУПНІСТЬ ДЖЕРЕЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ.....	25
1.1. Специфіка понятійного апарату та методологічні детермінанти джерелознавчого дослідження	25
1.2. Життя та творчість Є.С. Мірошніченко у музикознавчому висвітленні	36
1.3. Особистий архів Є.С. Мірошніченко як база даних для історичного дослідження	43
1.4. Є.С. Мірошніченко – медіаперсона	50
Висновки до Розділу 1.	62
РОЗДІЛ 2. ЖИТТЄВІ КОНТЕКСТИ У ДЖЕРЕЛАХ-СВІДОЦТВАХ	65
2.1. Харківське коло Є.С. Мірошніченко	65
2.2. Італійські враження Є.С. Мірошніченко (з епістолярної спадщини співачки)	74
2.3. Творчість і вік співачки (до типології пізнього періоду творчого життя Є.С. Мірошніченко).....	87
Висновки до Розділу 2.	92
РОЗДІЛ 3. ЦІННІСНО-НОРМАТИВНА СИСТЕМА СПІВАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЄВГЕНІЇ МІРОШНИЧЕНКО: ДЖЕРЕЛА КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ.....	97
3.1. Вокальний родовід Є.С.Мірошніченко	97
3.2. Обробки українських народних пісень у репертуарі С.Крушельницької та Є.С. Мірошніченко (до питання формування моделей національної ідентифікації)	105
3.3. Бароковий вокальний репертуар на уроках Є.С. Мірошніченко	117

Висновки до Розділу 3	129
РОЗДІЛ 4. ВЕРШИНИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	
Є.С. МІРОШНИЧЕНКО У ДЖЕРЕЛАХ-«СВІЧАДАХ».....	134
4.1. Образ Лючії ді Ламмермур в екранному відтворенні (за фільмом-оперою О. Бійми)	134
4.2. Арія Йолан з опери «Милана» Г. Майбороди в камерній та оперно-сценічній інтерпретаціях	165
4.3. Школа ніжності (за аудіозаписом вистави моноопери В. Губаренка) ...	170
Висновки до Розділу 4.....	178
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	193
ДОДАТОК.....	207
ДОДАТОК А. ОПИС ФОНДІВ Є.С. МІРОШНИЧЕНКО В АРХІВНИХ УСТАНОВАХ	207
1. Архів національної опери України	207
2. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.....	208
3. Центральний Державний кіно-фоно-фото архів	209
ДОДАТОК Б. ВИКОНАВСЬКИЙ І ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР Є.С. МІРОШНИЧЕНКО	221
1. Список українських народних пісень з репертуару Є.С. Мірошніченко.....	221
2. Список барокових арій з педагогічного репертуару Є.С. Мірошніченко.....	222
ДОДАТОК В. ЛИСТ Є.С. МІРОШНИЧЕНКО ДО Р. ІВАНЧЕНКО	226
1. Коментар до листа.....	228
ДОДАТОК Д. ФІЛЬМОГРАФІЯ Є.С. МІРОШНИЧЕНКО.....	233
1. Список фільмів, у яких знімалася Є.С. Мірошніченко.	233
2. Список відео записів концертів та їх фрагментів.....	234
3. Список телепередач, у яких брала участь Є.С. Мірошніченко	236

4. Список записів «Солов'я» А. Аляб'єва у виконанні Є.С. Мірошніченко.....	240
5. Список записів арій і пісень у виконанні Є.С. Мірошніченко.....	241
ДОДАТОК Е. ОПИС ФОНДІВ Є.С. МІРОШНИЧЕНКО У ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЯХ.....	
1. Архів Валентини Семьонові.....	249
2. Архів Марії Касьяненко	249

ВСТУП

Актуальність теми. Євгенія Семенівна Мірошниченко (1931-2009) – видатна українська оперна співачка, Герой України, народна артистка СРСР, лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів у Тулузі (1958), володарка багатьох інших відзнак. Її лірико-колоратурне сопрано увійшло в історію вокального виконавства як один з найбільших за діапазоном і найбагатших за тембром голосів: відомо, що вона могла сягати таких нот, як a^3 , проте є відомості про вищі звуки її голосу: навіть про c^4 . Майстерність перевтілення в образи оперних героїнь свідчила про подолання співачкою умовності оперного жанру. За її участі відбулися прем'єри таких знакових для української культури творів, як «Милана» Г. Майбороди (партія Йолан), моноопера «Ніжність» В. Губаренка, повернулася на київську сцену всесвітньо відома опера Г. Доницетті «Лючія ді Ламмермур». У прочитанні оперних партій Євгенія Семенівна знаходила щось своє, вражаючи публіку і технічною досконалістю, і акторською майстерністю, для неї не було ролей, до яких вона б ставилася легковажно.

Професійна діяльність Є. Мірошниченко не обмежувалася лише оперою – вона брала участь у безлічі концертів як для широкого загалу, так і для можновладців та їх почесних закордонних гостей. У цих виступах широко пропагувалася українська музика (обробки народних пісень, солоспіви українських композиторів). Виконавська діяльність Є. Мірошниченко стала унікальною сторінкою історії українського та світового вокального мистецтва. Вона не лише виступала в республіках СРСР, а й гастролювала в Канаді, Франції, Японії, Індії, Італії, Іспанії, Швеції, Німеччині (Західна Німеччина місто Вісбаден), Югославії, Румунії, Польщі, Болгарії, Чехословачії, була запрошена на Кубу. Ці гастролі неодмінно мали величезний успіх, а саму співачку рецензенти називали однією з кращих сопрано світу.

Євгенія Семенівна, продовжуючи традиції М. Е. Донець-Тессейр, виховала плеяду талановитих співаків, які своєю творчістю уславляють українське мистецтво і в нашій країні, і за її межами. Почавши роботу в Київській консерваторії в 1980 році, вона виховала сімдесят учнів, для багатьох з яких стала не лише педагогом, а й справжнім другом та опорою в мистецькому житті. Навчання у Євгенії Семенівни стало вирішальним у професійному становленні й автора цього дослідження.

Наприкінці життя виконавиця докладала неймовірних зусиль задля створення в Києві Малого оперного театру. Ця ініціатива була зумовлена не власними амбіціями Євгенії Семенівни, а її турботою про долю співаків, що випускаються з консерваторій, бо опера є «організаційним центром справжнього професіоналізму» [В. Конен] і має вирішальне значення для майбутньої долі мистецького життя України.

Цілком закономірно, що протягом усього творчого шляху Євгенія Семенівна привертала до себе увагу засобів масової інформації. Цьому сприяли її харизма та емоційна відкритість, численна «армія» шанувальників, а також майстерно створений публічний образ. Є. Мірошниченко стала символом України не тільки в оперному мистецтві другої половини ХХ століття, але й у суспільному житті (показово, що її підтримував журнал «Радянська жінка»). Але ті, хто знали «українського соловейка» особисто, впевнені, що її творча індивідуальність далека від загального стереотипу оперної примадонни (до того ж, колоратурного сопрано) із притаманними йому штучністю, самозакоханістю, завищеною самооцінкою та вузьким колом інтересів. Євгенія Семенівна була природною у будь-яких проявах, людиною чесною, освіченою, і певною мірою жертвовою, яка дбала не лише про власний комфорт, але й про гідний внесок у загальнолюдську мистецьку скарбницю.

Утім значний масив інформації про цю видатну особистість, попри наявні спроби узагальнення (наприклад, монографія Т. Швачко [174]), ще й досі потребує описання та аналізу із відповідним джерелознавчим

опрацювання. Пошуки та комплексне вивчення різноманітних джерел, концептуалізація на їх основі біографічних матеріалів про Євгенію Мірошніченко зміцнюють позиції музикознавця-історика в конкуренції з масмедійним дискурсом та позиціями численних мемуаристів, у свідомості яких «історія не відмінна від спотворених слідів її пам'яті» (М. Ямпольський) [190]. Інформативні можливості досліджуваних джерел дають змогу відтворити життя і творчість великої співачки, формуючи тим самим **актуальність** дослідження музично-театрального процесу в Україні загалом і для відтворення феномена Є. Мірошніченко як учасника цього процесу.

Актуальність обраного у дослідженні джерелознавчого аспекту полягає також у тому, що неупереджений аналіз архівних документів з метою визначення ступеню повноти й вірогідності закладеної в них інформації для дослідження різних аспектів творчої біографії співачки сприятиме збільшенню змістової віддачі цього виду джерел, зробить їх більш доступними для вивчення і включення в орбіту наукового обігу, підвищить пізнавальні можливості дослідника. Вивчення джерелознавчих матеріалів є найбільш ефективним способом розвінчання упереджених уявлень, висвітлює факти в об'єктивному вигляді, без нашарувань і викривлень. Їх залучення дозволяє побороти зникнення, а інколи й втрату артефактів, відкриває у перспективі можливість створення для вільного доступу електронного архіву Є. Мірошніченко.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та відповідає комплексній темі «Сучасні проблеми історичного музикознавства» (протокол № 4 від 09.11.2016). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015).

Мета дослідження – схарактеризувати джерельний ресурс, що відтворює життя та творчість Є. Мірошніченко. Для досягнення мети в роботі поставлені такі **дослідницькі завдання**:

- визначити ступінь наукової розробки особистого архіву співачки та тенденції використання в дослідженнях його різних аспектів та напрямків, присвячених історії музичного мистецтва України другої половини XX століття — початку XXI століть;

- визначити основні локації, у яких представлено матеріали, що репрезентують життя та творчість співачки; схарактеризувати стан їх вивчення, систематизації та доступності;

- описати найбільш важливі фонодокументи, у яких зафіксовано виконавський досвід співачки, проблеми їх вивчення та використання;

- відстежити на матеріалах рецензій і нарисів класифікаційні особливості типологізації образу співачки в засобах масової інформації;

- виявити евристичним шляхом якомога ширше коло типів документів і систематизувати їх; зокрема ввести в науковий обіг матеріали, що висвітлюють педагогічну та концертну діяльність Є. Мірошніченко;

- виявити та розкрити інформаційний потенціал архівних джерел для реконструкції життєвого шляху співачки, етапів її творчого зростання.

Об’єкт дослідження – творча біографія Євгенії Мірошніченко.

Предмет дослідження – джерельний комплекс, що відтворює життя та творчість Євгенії Мірошніченко.

Матеріал дослідження – фонди архівів Національної опери України імені М. В. Лисенка, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтв України, Центрального державного кінофотофоноархіву України, спогади сучасників про Є. Мірошніченко, аудіо- та відеозаписи виступів Є. Мірошніченко, у тому числі фільм-опера «Лючія ді Ламмермур» (1980) і аудіозапис вистави «Ніжність» (1974), архівні документи та інтерв’ю, проведені автором дослідження.

Методи дослідження за ступенем їх універсальності становлять три ієрархічно підпорядковані групи. *Перша* – базова – містить загальнонаукові підходи, насамперед, логічний та історичний із притаманними ним аналізом, синтезом та систематизацією, що здійснюються як при вивченні окремих джерел, так і їх сукупності. *Друга група* – інтердисциплінарні методи, зокрема історико-ситуативний, що поєднує описовий та порівняльно-історичний методи з метою диференціювання унікального та загального в окремих випадках; ретроспективний метод, що передбачає вивчення «слідів минулого» для наукової реконструкції історичних явищ; хронологічний метод, якій дає можливість послідовно розглядати явища та події у часі, жанрово-стильовий та герменевтичні підходи, необхідні при вивченні явищ музичного виконавства. *Третя група* – специфічно джерелознавчі методи, у тому числі евристичного виявлення історичних джерел; розкриття фактологічного (інформаційного) потенціалу, їх систематизація та атрибуція, формування джерельних комплексів.

Теоретична база дослідження складається з наукових праць такої тематики:

– *дослідження та публікації, що містять інформацію про постать Є. Мірошніченко* (В. Антонюк, Н. Бабіч, Л. Дмитрієв, Б. Руденко, Е. Федорук, О. Чепалов, Т. Швачко);

– *музична педагогіка та вокальна майстерність* (М. Агікян, О. Алексєєв, В. Антонюк, В. Багадуров, Л. Баренбойм, І. Вартанян, П. Віардо, І. Вілінська, В. Вотріна, М. Гарсія, П. Голубєв, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, М. Донець-Тессейр, Д. Євтушенко, О. Зданович, Г. Зейдлер, І. Корадетті, В. Кантарович, І. Колодуб, О. Комісаров, Я. Кушка, Дж. Лауро-Вольпі, С. Лемешев, Т. Мадішева, К. Маслій, А. Менабені, М. Микиша, М. Михайлов, В. Морозов, І. Назаренко, О. Падалка, О. Стахевич, Л. Тетрацціні, М. Фейгін, Ю. Юцевич, О. Яковлєв);

– *виконавські та композиторські персоналії та школи* (К. Алексєєва, В. Антонюк, В. Бегма, О. Берегова, Б. Гмиря, Б. Гнидь, Н. Говорухіна,

О. Грошева, М. Губаренко-Черкашина, М. Давидов, І. Драч, Е. Конопльова, Ю. Кресак, Л. Кучер, С. Леопольд, Л. Мазепа, М. Овсяніков, В. Рожок, М. Телішевський, В. Тольба, Є. Цодоков, Л. Цуркан, Г. Швидків, І. Юзюк);

– *публіцистичні матеріали загального характеру та мемуари* (М. Артинов, А. Архангельський, М. Бриткова, Г. Вишневська, А. Гаврілов, В. Геращенко, Д. Гордон, М. Кагарлицький, В. Коваль, Л. Костенко, О. Лань, С. Левандовський, В. Липчанська, М. Монако, Є. Парійський, О. Попович, О. Чепалов, Ю. Шпагіна, N. Kryzhanivska, статті у часописах «Українська Правда», «Wiesbadener Tagblatt» та інші);

– *роботи з культурології, психології творчості та загальної психології* (В. Панасюк, Л. Ніколаєва, Р. Павелків, Н. Савицька, Б. Теплов, М. Ямпольський,);

– *джерелознавство* (Е. Бернгейм, М. Блок, М. Варшавчик, М. Копиця, О. Медушевська, С. Шмідт).

Наукова новизна отриманих результатів обумовлена дослідженням маловивченого матеріалу, завдяки чому у вітчизняному музикознавстві *вперше*:

1. здійснено огляд та систематизацію джерельної бази для наукового дослідження життя та творчості Є. С. Мірошніченко як великої співачки – володарки унікального голосу, як вокального педагога та суспільного діяча;

2. схарактеризовано локації збереження наявних документів, у тому числі тих, що фіксують її мистецтво;

3. введено в науковий обіг матеріали, що висвітлюють педагогічну та концертну діяльність Є. Мірошніченко; схарактеризовано стратегії її вокального класу;

4. визначено специфіку медійної репрезентації особистісного та творчого феномену співачки;

уточнене і розширене:

1) фактологічне поле вивчення життя та творчості Є.С. Мірошніченко;

2) розуміння специфіки відтворення Є.С. Мірошніченко оперного та камерного репертуару, зокрема обробок українських народних пісень, а також партій в операх Г. Доницетті та В. Губаренка.

Практичне значення отриманих результатів визначається можливістю використання матеріалів і висновків дослідження в подальших наукових розвідках як біографічного спрямування, так і загально історичної проблематики, пов'язаної із музичним минулим України та її внеском у світову культуру. Також фактологічна інформація стане корисною при викладанні та засвоєнні навчальних курсів «Історія вокального виконавства», «Історія української культури», «Оперна драматургія», «Оперний клас», «Музична інтерпретація», «Архівно-бібліографічна практика».

Апробація результатів дослідження. Основні положення і висновки дисертації викладено та обговорено в доповідях на наукових конференціях: «Барокові шифри світового мистецтва» (Харків, 2015); «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (Київ, 2015); Міжнародна наукова конференція пам'яті Катерини Берденникової «Ювілейні та пам'ятні дати 2016 року» (Київ, 2016); «Микола Лисенко та світовий оперний театр» (Київ, 2017); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2017); «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Харків, 2017); «Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва» (Харків, 2017); конференція пам'яті Н.В. Савицької «Життєтворчість невіддільна хроносу» (Львів, 2017); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2017); «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 2017); «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2018); «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2018).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 4 статті у фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 стаття у закордонному періодичному виданні, що входить до міжнародних наукових баз, а також тези доповідей на міжнародних наукових конференціях.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел (сторінок — 13; найменувань — 194) і Додатків (сторінок — 43). Загальний обсяг дослідження становить 249 сторінок; з них основного тексту – 178 сторінок.

РОЗДІЛ I

ТВОРЧА БІОГРАФІЯ МИТЦЯ ЯК СУКУПНІСТЬ ДЖЕРЕЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ

Одним із головних компонентів сучасного музикознавства є історичне джерелознавство – наука, що з роками набуває все більшої популярності серед науковців та є озволяє виявляти білі плями, пов’язані із зникненням, а інколи й знищенням артефактів, архівів, слідів існування об’єкта дослідження. Історичне джерелознавство – це спеціальна галузь наукових історичних знань, яка вивчає походження історичних джерел, теорію і методику їх використання в історичних дослідженнях, склад, структуру та функціонування джерельної бази історичної науки [79, с. 11].

1.1. Специфіка понятійного апарату та методологічні детермінанти джерелознавчого дослідження

Проблема вивчення життя та творчості митця – одна з головних у мистецтвознавстві. Науковці різних галузей гуманітаристики активно працюють над тим, щоб знайти ефективні підходи, як вказує Михайло Ямпольський, «напрацювати мову», за допомогою якої фіксується і життєва поведінка, і творча свідомість, а з іншого боку, – відповісти на питання, що відбувається із творчістю, «коли вона повертається у життя», тобто починає впливати на публіку, читачів, слухачів, «задавати моделі їхньої поведінки». «Яким би не було грубим це формулювання про літературу і життя, – пише далі М. Ямпольський, – воно мені уявляється працюючим, хоч тут перед нами, зрозуміло, тільки вхід у якусь систему тонелів. А далі потрібний цілий набір концептуальних підходів, щоб специфікувати, якщо завгодно, описання тієї чи іншої культурної ситуації» [190].

Специфікувати творчу біографію митця, тобто створити репрезентативний наратив – історично і культурно обґрунтовану

інтерпретацію його життя і творчості, надзвичайно складно, не залежно від того, який час віддаляє історика від об'єкта його дослідження. Розглядаючи смисл і стратегії відтворення історії художньої культури, у тому числі і недавньої, дослідник не тільки наштовхується на «білі плями», але й нерідко відчуває себе захопленим потоком фактів, часом суперечливих свідочств, безліччю різного кшталту матеріалів, і, дійсно, стає загубленим у заплутаному лабіринті («системі тонелів»), окремі ходи якого можуть завести у глухий кут, бути непрохідними, вести в хибному напрямку. Єдиним дороговказом у таких випадках стає джерельна оснащеність науковця, високий рівень усвідомлення реальності тих «слідів минулого», які мають справжню пізнавальну цінність і які, власне, і варто досліджувати.

Як міждисциплінарна наукова дисципліна джерелознавство являє в сучасному науковому дискурсі, за визначенням О. Медушевської, «емпіричну гуманітарну науку, об'єктом якої є інтелектуальні продукти, створені у процесі цілеспрямованої людської діяльності, а предметом – конкретна змістовна значущість їх інформаційного ресурсу як джерела для вивчення людини, суспільства і світу загалом» [115]. Найбільш обґрунтовану структуру джерелознавства розробив український дослідник М. Варшавчик. У структурі історичного джерелознавства він виділяє три аспекти:

- логічний («включає чотири основні компоненти наукової дисципліни, а саме: теорію, методологію, методику і практику джерелознавства»);
- предметний («передбачає виокремлення в ньому джерелознавства окремих історичних наук, окремих регіонів, окремих історичних епох, сфер суспільного життя, чи окремих груп джерел»);
- функціональний («відображає основні стадії роботи з джерелами. Структурно вони визначаються у чотирьох послідовних етапах: пошук і виявлення джерел, відбір джерел та їхня класифікація, джерелознавча критика, введення джерел до наукового обігу») [24].

Теорія самого історичного джерела розкриває його природу, сутність, походження, стосунки із реальністю, його хронотоп, особливості інформації,

що міститься у ньому, функцію у наукових розвідках. Щодо визначення поняття «історичне джерело», то воно досить умовне, як будь-яке визначення, але є важливою підставою більш точного і повного пізнання історії. Поява терміну «джерело» є перекладом німецького слова «die Quelle», яке почало вживатися в історичних працях XVIII століття.

На початку XIX століття цей термін застосовується у вітчизняній науці, згодом широко укорінюється в університетських курсах. На той час поняття «історичне джерело» трактувалося з точки зору позитивізму, у якому джерела розглядалися як «речі», які містять «готові» або «напівготові» факти, які необхідно збирати та вивчати. У цей період історичне джерело усвідомлювалося як «пам'ятник минулого», «матеріал, з якого наша наука черпає пізнання» [17].

Французькі вчені Ш. В. Ланглуа і Ш. Сеньобос замість німецького терміна «джерело» ввели поняття «документ» (від фр. «document», що походить від латинського «documentum» — зразок, свідоцтво, доказ). Історики називали документами «сліди, залишені думками й діями людей, які колись жили» [103]. Документ, за їх переконанням, «єдине джерело історичного пізнання», без документів історичне пізнання неможливе. «Немає документів – немає історії».

Така позиція сприяла широкому введенню в науковий обіг різноманітних джерел, що призвело до нової якості історичних текстів та загальної документалізації історичного дискурсу. Проте залишилося нез'ясованим співвідношення «об'єктивного» і «суб'єктивного» у селекції історичних джерел. Й досі широко побутує думка, що «об'єктивність» – неодмінний атрибут будь-якої інформації, а значить і історичного джерела, а «суб'єктивність» – якість негативна, оскільки відбиває погляди й уявлення окремої особи – автора або дослідника історичного джерела. Утім історичне джерело є носієм різнопланової інформації, де органічно поєднуються обидві якості. Уміння розрізняти їх, встановлювати взаємодії між ними є однією з важливих складових процесу вивчення та використання джерел. Об'єктивно-

суб'єктивна природа історичного джерела є важливою не лише для джерелознавства, але й для історичної науки загалом.

Одним із фундаторів збирання та наукового осмислення історичних джерел на ниві української історії був видатний історик, етнограф, знавець старовини М. Максимович. Він став ініціатором створення в Києві Археографічної комісії для збирання і вивчення старожитностей, їх збереження від нищення. Праці М. Максимовича з історії Києва, українського козацтва, Хмельниччини та інші, побудовано на великому джерельному матеріалі, завдяки чому вони не втратили свого значення й сьогодні.

Помітним внеском у дослідження теоретичних і методичних засад пошуку й опрацювання джерел стали дослідження М. Костомарова, П. Куліша, діяльність таких істориків, як В. Антонович, Д. Багалій, М. Владимирський-Буданов, М. Грушевський, М. Іванишев, В. Іконников, О. Лазаревський, Д. Яворницький, та ін. Значний вплив на національне забарвлення витоків українського джерелознавства справила творчість Тараса Шевченка, який особисто брав участь у збиранні пам'яток матеріальної та духовної культури українського народу як співробітник Київської археографічної комісії. У складі історичних шкіл Києва, Харкова, Львова, Одеси, Чернігова сформувалися групи вчених, які плідно досліджували джерела з вітчизняної історії, заклали тим самим фундамент національної джерелознавчої традиції. Найбільш помітною, зокрема, була київська історична школа, представлена В. Антоновичем, М. Іванишевим, О. Лазаревським, В. Іконниковим, І. Каманіним та іншими дослідниками. Вона увійшла в історію як школа документалістики.

Особливої уваги заслуговує джерелознавча діяльність В. Антоновича – засновника згаданої української історичної школи документалістики. В. Антонович уперше в Україні розробив і прочитав студентам у 1879 році джерелознавчий курс з української історії. Він обґрунтував оригінальну класифікацію джерел, згідно з якою джерела поділено на три групи:

літописи, юридичні документи, записки мандрівників і сучасників. Історик чимало зробив для створення Київського центрального архіву давніх актів, виявлення нових джерел та їх публікації. У праці «Моя сповідь» В. Антонович [4] наголошував, що будь-які судження історика не можуть бути голослівними, а мають доводитись науково і добросовісно, базуватись на документах, вірогідних фактах, історичних джерелах [Див.: ДОДАТОК А].

Зразком подвижницької праці у царині джерелознавства, пошуку, збирання, дослідження і публікації джерел є діяльність учня В. Антоновича, найвидатнішого українського історика М. Грушевського, творця першої документальної історії українського народу – багатотомних «Джерел до історії України-Руси» [48], яка відповідала вимогам тогочасної європейської методології, була підсумком розвитку попередньої української історіографії в її джерелах і розвідках і стояла на одному рівні з аналогічними історіями інших народів. М. Грушевський дав блискучий приклад наукового використання творів античних авторів, давньоукраїнських літописців, зарубіжних істориків, хронік, найрізноманітніших архівних документів для створення історії українського народу. Публікації джерел, здійснені М. Грушевським, не втратили значення і в сучасних умовах. Варто також зазначити, що М. Грушевський широко залучав фольклорний матеріал, документи про розвиток письменства, друкарства, літератури. На таких унікальних джерелах побудована його п'ятитомна «Історія української літератури». Учений підготував цілу плеяду талановитих учнів, які добре прислужилися українському джерелознавству. Це, зокрема, С. Томашівський, І. Крип'якевич, М. Кордуба та ін. Пошук, збирання, колекціонування, вивчення історичних старожитностей, у тому числі археологічних та архівних пам'яток, сприяли розвитку історичних знань, піднесенню історичної свідомості.

Музичне джерелознавство в Україні розвивалося переважно на ґрунті медієвістики. Авторитетні дослідження Н. О. Герасимової-Персидської,

Л. П. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. П. Ясиновського та їх численних учнів утворили розгалужений джерелознавчий науковий дискурс. Масштабні публікації Р. М. Скорульської, яка упорядкувала та відкоментувала листи М. Лисенка, є безпрецедентною працею українського джерелознавця [109]. На основі архівних документів та за її участі побачила світ антологія біографічних джерел «Микола Лисенко. Дні і роки» [147]. Широке коло джерелознавчих питань висвітлюється у працях К. І. Шамаєвої. Нею зокрема освоєний значний масив джерел, що стосуються витоків професійної музичної освіти в Україні [172].

Особливого методологічного значення набула у сфері українського музичного джерелознавства монографія М. Д. Копиці «Епістологія», присвячена вивченню листування представників української музичної культури першої половини ХХ століття. Їй же належить укладання та коментар листування Б. Лятошинського з Р. М. Глієром, яке вийшло друком [93].

У дослідженнях українських джерелознавців формується уявлення про історичне джерело як «предмет культури, реалізований продукт людської діяльності, який на цій підставі може бути осмислений та інтерпретований іншими людьми» [24]. Саме це визначення і обрано як базове для понятійної структури цієї роботи.

Наукове опрацювання будь-яких джерел пов'язано із з'ясуванням не тільки відкритої («прямої», «актуалізованої») інформації, яка міститься в них, але й передбачає пошуки та усвідомлення закритих («латентних», «прихованих», «потенційних») прошарків змісту. «Відкрита інформація дає змогу дослідникові відразу з'ясувати, з чим саме він працює – це форма і зміст джерела. Щодо писемних джерел відкритою є інформація, що стосується мови та виду джерела, способу його створення, призначення тощо» [24]. Також актуалізовану інформацію подають атрибутовані фономатеріали, іконографічні джерела (малюнки, картини, фотографії, кінострічки тощо). «Закрита інформація може відображати усвідомлені

наміри, концепцію автора, його ідеологічну або політичну орієнтацію, а також його неусвідомлені уявлення, психологічний стан. Виявлення цієї інформації – не тільки важлива умова перевірки й оцінки відкритої інформації джерела, а й засіб встановлення її вірогідності. Вона має самостійне наукове значення для з'ясування мотивів створення джерела» [24].

Сучасний науковий дискурс культивує уявлення про історію як множинність. Життя і творчість великої людини в історії є множинністю уявлень про неї, множинність тих «відбитків», які залишилися в культурній пам'яті людства. Розглядаючи смисл і стратегії звернення до недавньої історії, Михайло Ямпольський пропонує розглядати цю множинність з позицій *меморіальних* (тобто концентруючих пам'ять про людину, її долю, і спадщину) і власне *історичних*. У першому випадку історія не відрізняється від спотворених пам'яттю спогадів. «Стратегія пам'яті – “утримання теперішнього” (якщо скористатися висловом Гуссерля). Усе стає минулим, яке неможна змінити і яке можна тільки згадувати. Пам'ять – інструмент актуалізації історії. Але діє вона в цій актуалізації як принципово антиісторична сила» [190]. Ця настанова спрямована на канонізацію образу минулого, підведення його під тотальність.

Історичні позиції вибудовуються на ґрунті переконаності, що множинність не тоталізується, і кожне із її станів абсолютно унікальне. Тому М. Ямпольський пропонує «мислити історію як унікальну констеляцію» — сузір'я фактів, спогадів, свідочств, документів, пам'яток тощо. Дослідник впевнений, що «нашу найближчу історію потрібно вивчати методами палеонтології. Якось М. Фуко зауважив, що історія зберігає пам'ятки минулого, щоб перетворити їх на документи, які б були здатні примусити говорити ці пам'ятки» [190]. Коли ми починаємо вивчати будь-який документ, то розуміємо його тільки тому, що спрямовуємо на нього певні очікування смислу, які задаються відповідними емпіричними полями. Кожне

з цих полів унікальне: «Унікальність ця є такою високою, що іноді не витримує тривалості у декілька днів, а не тільки років» [190].

З таких базових положень виходять принципи сучасного наукового дослідження джерел. *Принцип конкретно-історичного підходу* вимагає враховувати «емпіричні поля», у яких виявляються джерела, їх конкретно-історичні функції, специфіка спонукальних мотивів їх створення. Як стверджує Марк Варшавчик, «дотримання принципу історизму дає можливість відповісти на класичну тріаду: коли і як виникло джерело; які етапи свого розвитку воно пройшло і яких змін зазнало; чим стало це джерело сьогодні» [24]. *Принцип констеляції* висуває завдання не відокремлювати розрізнені джерела, а усвідомлювати їх сукупність – «джерельні комплекси», які забезпечують отримання не фрагментарних даних, а узгодження у структурі цілісного знання. З принципом констеляції тісно пов'язаний *принцип цілісності джерела* або групи джерел чи джерельних комплексів. Він застерігає дослідника від упередженого ставлення до джерел, від будь-якої однобічності та апіорності в оцінці джерела, у передачі його змісту, уникнення неточностей. *Принцип репрезентативності* джерел потребує залучення до наукового розгляду всієї інформації, виходячи з поставленого завдання. Не можна апіорно віддавати перевагу тому чи іншому джерелу, замовчувати ті з них, які не вкладаються у досліджуваний «фрейм», обраний науковцем, або перекручувати їх зміст. *Принцип «джерелознавчої критики»* потребує від дослідника виявлення ступеню вірогідності інформації, яка міститься у джерелах, встановлення їх істинного змісту, що дозволить отримати у наслідок усебічної перевірки достовірні факти.

Факт (від лат. *factum* – зроблене) як історична категорія має два значення. Одне вказує на те, що відбулося, було здійсненим, друге – на достовірність свідцтва про здійснене. У науковому сенсі історія відрізняється від інших форм розповіді про минуле (міфів, легенд, вигадок) лише тим, що вона базується на фактах. Факти надають історії об'єктивності

та формують доказову базу. Поняття достовірного факту, починаючи з ХІХ століття, стає фундаментом історичної науки. Для дослідників тих часів факти «свідчили самі за себе», крізь факти відбувалося «самоговорення історії». Проте у ХХ столітті це поняття піддається проблематизації. На думку італійського філософа Бенедетто Кроче, факти не існують у готовому вигляді, вони формулюються дослідниками згідно з поставленими завданнями. Факт не існує поза свідомості дослідника, і не є відправним пунктом складання історичного нарративу. Факт є наслідком історичної праці [97]. У такому аспекті зрозуміло, що факт не може існувати поза його інтерпретації.

Історичні факти у перспективі герменевтики, яка орієнтована на розуміння, потребує усвідомлення тих світоглядних горизонтів, у яких необхідно здійснити процедуру розуміння і верифікації, тобто досягнути рух між «реальність» і дослідною «проекцією», яка завжди буде виявляти невідповідність наявній реальності. Завдяки усвідомленню такої «невідповідності» і відбувається самовиявлення «факту». Тобто для сучасного історика факт – завжди є певний інтелектуальний конструкт, наслідок узагальнення, здійсненого на підставі селекції «важливого», «суттєвого», «значущого» і вміщеного у відповідний контекст. Конструювання фактів відбувається за допомогою тих методів та процедур, які використовує історик, щоб здійснити відбір джерел та їх систематизацію при утворенні джерельних комплексів або сукупності джерельних комплексів.

Факти життя та творчості митця викладаються у біографічних дослідженнях. Саме поняття «біографія» має широке смислове наповнення і може розглядатися як мистецтво створення життєопису. Як напрям наукового дослідження біографія передбачає відтворення індивідуального шляху особистості на підставі впорядкованих джерел.

Життя і творчість митця – не є лінійними і не вкладаються у просту хронологію подій і фактів, а охоплюють культурний простір, у якому

художня індивідуальність відстоює себе, реалізує свій мистецький потенціал. Біографія – це засіб організації та інтерпретації життєвих подій і творчого доробку митця. У ній репрезентуються механізми творчості, реконструюється мотивація професійної діяльності, виявляється логіка кар'єрного зростання, висвітлюється сприйняття творчого доробку оточуючими, суспільством в цілому на різних історичних етапах.

Найбільш давній з усіх видів історієписання – біографічний жанр – зазнав чимало метаморфоз. Існує значний масив наукових досліджень, де міститься широкий спектр рецепції цього жанру, здійснюється його типологія. Найбільш загальний розподіл біографічних текстів пропонує Л. Репіна, яка розділяє біографію «зовнішню» (коли через особистість митця простежується історія мистецтва, або окремого мистецького відгалуження, напрям, різновид, який він репрезентує) і біографію «внутрішню» (зосереджену на ментально-культурному світі митця, мистецької реалізації його таланту) [144]. Відповідно до заявленого ракурсу відбувається і відбір джерел для реконструкції певного життєвого сценарію та конкретного середовища, епохи. Творча біографія може висвітлюватися в аспекті соціокультурних звершень героя біографічного опису або крізь історію інституцій, ідеологічних настанов, до яких він мав відношення. Також постать митця може вписуватися у структуру успадкування мистецьких цінностей та канонів, традицій певних мистецьких шкіл, повно охоплювати сферу його творчої діяльності у різних проявах (виконавство, педагогіка, суспільна діяльність).

Існують різні схеми-моделі інтелектуальної біографії. Дж. Леві розрізняє *модальну біографію* (що являє собою зразок, паттерн поведінки, типової для окремої соціальної групи), *контекстуальну* (що сприймається в контексті певної епохи), *біографію-казус* (що фіксує девіантну поведінку як крайній вияв норми, життєвий ексклюзив); *герменевтичну біографію* (що є історією ідей, поглядів, думки) [105].

Д. Вокер пропонує іншу типологію: *біографія особистості*; *професійна біографія* (позиція в академічному колі, стосунки всередині корпоративного співтовариства); *ситуаційна біографія* (розгляд умов життя, політичного, культурного стану суспільства); *бібліографічна біографія* (аналіз праць, джерел, понятійного апарату, міждисциплінарних зв'язків тощо) [130].

Найбільш поширеном є «двочленний» варіант викладу творчої біографії – життя митця та його творчість. Зрозуміло, у такому ракурсі передбачається певна схематизація викладу, що дозволяє, насамперед, структурувати джерельну базу.

Джерела творчої біографії митця, як і джерела будь-якої історії кількісно незлічені. Для їх залучення до наукового дискурсу необхідно на першому етапі здійснити відкриття та збір документів-джерел, утворити проблемні зони для їх впорядкування. Джерелознавство пропонує різні принципи класифікації джерел. Але будь-яка типологія при цьому має принципово відкритий характер, тобто може бути в кожному конкретному випадку доповнена новим класом документів. Як правило, виявляються такі критерії типологізації історичних джерел:

1. *за способом кодування та відтворення інформації* (речові, словесні (усні та писемні), зображувальні, звукові (фономатеріали), поведінкові, конвенціональні);
2. *за змістом* (матеріали соціально-економічні, політичні, правові, релігійні, мистецькі, наукові тощо);
3. *за походженням* (особові, колективні, за фондоутворювачем тощо);
4. *за хронологічною або географічною ознакою* (історичні епохи, регіони, країни);
5. *за формою* (літописи, картини, кінофільми, архітектурні споруди, ужиткові речі, листування, щоденники тощо);

6. *за способом аналізу культурного матеріалу* (надійні авторитетні джерела, опубліковані, загально відомі події, визнані науковою спільнотою факти, первинні, вторинні джерела тощо);

Епістемологічний поворот в історичній науці ХХ століття, коли позитивізм «історії-оповіді» змінюється на релятивізм «історії-проблеми», дозволяє використати інший варіант типології історичних джерел. Оскільки «документ» говорить не сам собою, а відповідає на запитання, що йому ставить дослідник, то варто і об'єднувати джерела колом спільних запитань, у такий спосіб утворюючи джерельний комплекс. Одне й те ж саме джерело може входити до різних джерельних комплексів, відповідаючи на різні запитання і виконуючи різне функціональне навантаження в історичній реконструкції минулого. Сукупність різних джерельних комплексів у дослідженні створюють його джерельну базу (термін С. Шмідта).

У цьому дисертаційному дослідженні пропонується узагальнений підхід до джерел *за критерієм фіксації тієї чи іншої події*. При врахуванні існуючих типологізацій історичні джерела, які залучаються до вивчення життя та творчості митця, розподіляються на три групи:

1. *джерела-свідомства* (ті, що підтверджують і вказують на подію);
2. *джерела-«свічада»* (ті, що безпосередньо відтворюють акт діяльності);
3. *джерела-моделі* (ті, що відтворюють концепційні настанови діяльності та регулюють її результати).

1.2. Життя та творчість Є. Мірошніченко у музикознавчому висвітленні

Сьогодні про Є. Мірошніченко написано лише одну монографію – «Євгенія Мірошніченко» Тетяни Олексіївни Швачко (2011 р.)¹[174]. Ця книга не претендує ані на вичерпність інформації, ані на об'єктивність її викладу, ані на створення оригінальної концепції – тобто на неодмінні риси

¹ Дві роботи М. Зоценка **не розглядаються, бо вони** не охоплюють і половини життєвого шляху Є. Мірошніченко, були написані в 1963 та 1971 роках – коли співацькі було відповідно 32 та 40 років.

наукового монографічного дослідження. Наприкінці книги цьому дається пояснення: описуючи свою останню зустріч з Є. Мірошніченко за два дні до її смерті, Т. Швачко зазначає: «Мова йшла й про монографію, яку вже багато років ми хотіли з нею написати, але невідкладні справи завжди заважали зустрітися і розпочати роботу» [174, с. 259]. Тобто, плани створити фундаментальну працю унеможливила смерть співачки, і музикознавець була вимушена виходити з наявного матеріалу. Це зумовило дещо особливий жанр книги, який, на нашу думку, було б доцільно визначити як «діалог-ремінісценція». Діалогізм у текст роботи вносять надзвичайно розгорнуті цитати (обсягом до 3,5 сторінок) з висловлювань самої співачки, що переважно являють собою розшифровки інтерв'ю; хоча наводяться цитати й інших осіб. І хоча це створює ефект висловлювання «від першої особи», такий метод містить щонайменше дві потенційні «загрози». Перша полягає в тому, що вкрай рідко оповідь людей про своє життя буває об'єктивною – неодмінно виникають чи то перебільшення, чи, навпаки, применшення своїх досягнень. Другу ж незручність в оперуванні значними цитатами становить можливе порушення цілісності загального викладу матеріалу, враження «ходіння по колу» – наприклад, вислів А. Мокренка про імпровізаційну обдарованість Є. Мірошніченко та про значення імпровізаційності для оперного виконавця наводиться двічі [174, с. 83, с. 113].

Не менш суттєвими для цієї публікації є риси ремінісценції. Вони зумовлені тим, що автор дослідження, Т. Швачко, була особисто знайома зі співачкою, і згадує окремі епізоди спілкування з нею – наприклад, як вона на прем'єрі «Травіати» з Марією Стеф'юк у головній ролі «сиділа поруч із Євгенією Мірошніченко у директорській ложі й мала можливість спостерігати, як співачка реагувала на виконання Марією своєї улюбленої партії» [174, с. 87]. І починаючи з державного іспиту співачки (виконання ролі Віолетти), Т. Швачко стає безпосереднім свідком становлення творчої особистості Є. Мірошніченко. Саме тому її спогади й роздуми, виражені від першої особи, «я» автора, мають неоціненну значущість і є не відхиленням

від норм написання наукової роботи, а навпаки, – зумовлюють унікальність роботи. Але відомості, наведені в цій книзі, не є позбавлені протиріччя. Так, позицію автора щодо стажування Є. Мірошніченко в оперному театрі «Ла Скала» не можна назвати цілком узгодженою зі словами самої співачки.

Т. Швачко підкреслює значущість цього епізоду в біографії вокалістки: «...Євгенія Мірошніченко підвищувала свою вокальну майстерність у педагога цієї всесвітньо відомої співачки [Марії Каллас] – професора Ельвіри де Ідальго – у 1960 році, коли вперше вокалісти з Радянського Союзу поїхали на стажування до Італії у театр «Ла Скала» [174, с. 6]. Але більш детально описуючи цей період, автор акцентує на тому, що співачка вже все уміла: «У листах до Марії Донець-Тессейр з Італії вона [Є. Мірошніченко] писала, що їй немає чому тут учитися, вона все знає, бо вивчала прийоми “bel canto” з Марією Едуардівною в Київській консерваторії» [174, с. 53]. Хоча це протиріччя можна пояснити і наведеною вище необ’єктивністю, притаманною висловлюванням видатних людей про себе самих, – необ’єктивністю породженою або бажанням подякувати своєму педагогові за набуті під її керівництвом навички, або готовністю відстоювати професійність українського вокального виконавства, його рівноцінність з італійським. На користь останнього припущення говорить й фраза Т. Швачко, поміщена після наведеної цитати: «До всього слід ставитися критично, бо інколи траплялося, що з Італії приїздили вокалісти і співали гірше, аніж до стажування» [174, с. 53].

Але значно більш дискусійною видається думка автора розглянутого дослідження про майже повну відсутність архівних матеріалів співачки: «На жаль, Євгенія Мірошніченко не залишила записів щодо власної методики викладання співу...» [174, с. 237], «Шкода, що вона не вела щоденників, не збирала архів, роздавала всім редакціям свої фотографії, вважаючи, як вона говорила, що це нікому не потрібно»... [174, с. 259]. Твердження про брак наявних фотографій видатної вокалістки частково спростовує сама книга, на кожній лівій сторінці якої вміщено фотографії, більшість з яких належить

саме Є. Мірошніченко (найдавніша датована роком народження співачки, 1931, остання, скоріше за все, належить вже до 2000-х років).

Зазначену відсутність методичних записів і щоденників Євгенії Семенівни спростовує власний досвід автора цього дослідження. Маючи змогу особисто навчатися у видатної співачки, автор спостерігала за перебігом уроків. Для кожної з учениць Є. Мірошніченко заводила щоденник, до якого після кожного уроку заносила відомості про те, що саме «не виходить» у її вихованця, і на наступному уроці педагог вже чітко усвідомлювала, що потрібно порадити та за допомогою яких вправ можна усунути ті чи інші вокальні недоліки (найчастіше в пошуках вправ Євгенія Семенівна зверталася до збірника М. Е. Донець-Тессейр). Ця інформація збігається зі спогадами Оксани Терещенко, солістки Національної опери України про своє навчання в класі видатного педагога. Ці щоденники учнів можна вважати достатнім матеріалом, щоб на його підставі скласти думку про методику викладання Є. Мірошніченко. На жаль, на сьогодні включити згадані учнівські щоденники до наукового обігу не видається можливим, адже місце їх зберігання невідоме.

Встановити деякі риси методу навчання, що його практикувала Євгенія Семенівна, частково заважає оперування її висловлюваннями в книзі Т. Швачко. Так, наводиться спогад Є. Мірошніченко: «Усі студентки на заняттях із вокалу мали сидіти і слухати одна одну. Сьогодні ж прийдуть – і чекають уроку. Я своїм дівчатам кажу: “...Відспівали – і слухайте інших”. А вони відспівали – і пішли» [174, с. 29]. Можливо, висловлюючись так, Євгенія Семенівна була засмучена поведінкою однієї конкретної учениці (бо була за натурою досить імпульсивною, про що сама неодноразово казала), адже переважна більшість уроків проходила саме у присутності інших учнів – за тією ж системою, що була застосована М. Е. Донець-Тессейр, а до того – багатьма музичними педагогами, аж до Ф. Ліста. Підставу стверджувати це автору дослідження дозволяє власний досвід навчання в класі Є. Мірошніченко: уроки відбувалися у присутності інших учнів, і

почувши певний недолік, Євгенія Семенівна по черзі запитувала «аудиторію» від наймолодших до найдосвідченіших, що вони чують і що потрібно порадити.

Окрім того, у роботі Т. Швачко є певні розбіжностями з відомостями, наявними в інших музикознавчих працях. Так, автор зазначає, що саме Євгенія Семенівна «...жартома запропонувала українському авторові Віталію Губаренку написати для неї монооперу. Ідея захопила композитора. Вони почали шукати літературну основу для лібрето і знайшли новелу Анрі Барбюса “Ніжність”» [174, с. 171]. Проте в монографії І. Драч «Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності» знаходимо твердження, що сюжет був запропонований Едуардом Яворським [62, с. 122], і Є. Мірошніченко згадується лише як перша виконавиця цього твору.

Підсумовуючи вищесказане, можна дійти висновку, що монографія Т. Швачко «Євгенія Мірошніченко» має надзвичайно важливе значення для висвітлення постаті видатної співачки, бо базується на її власних висловлюваннях та на спогадах автора. І хоча деякі фрази Євгенії Семенівни можуть увести читача в оману, все ж за умови критичного ставлення до них можливо скласти достовірне уявлення і про героїню книги, і про події, пов’язані з нею.

Щодо другої групи джерел, яку визначено нами як окремі статті, то можна констатувати дещо двозначність ситуації, що склалася. У періодичних виданнях про Є. Мірошніченко можна знайти чимало матеріалів, але як правило, вони є неспеціалізованими. Навіть Т. Швачко посилається наприкінці своєї книги на статті з журналу «Музика»: на кілька власних (у тому числі на некролог «Легенда української опери») і на матеріал Е. Федорук «Солов’їна пісня», опублікований з нагоди присудження видатній співачці Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка. Про власне наукові статті, що стосувалися б постаті або творчості української примадонни (окрім праць автора цього дослідження) на сьогодні невідомо.

Масштаб обдарованості Є. Мірошніченко, значущість її мистецтва для розвитку української музики призводять до того, що її ім'я з'являється в роботах, не присвячених безпосередньо їй, в умовній третій групі джерел. До таких належить, поміж інших, і брошура Л. Дмитрієва «В класі професора М. Е. Донець-Тессейр», з підзаголовком «Про виховання легких жіночих голосів». У брошурі знаходимо таке: «Проте вона [М. Е. Донець-Тессейр] проти того, щоб учениці просто копіювали чийсь манеру, хай би її найкращих вихованців, наприклад Мірошніченко, або її власну» [54, с. 23]. Те, що саме Євгенія Семенівна визначається не лише як найкраща учениця професора, але як та, чия манера виконавства мала істотний вплив на інших вихованців, є додатковим свідченням непересічності її таланту.

У роботі «Оперний театр Радянської України» Ю. Станішевський називає Є. Мірошніченко однією з перших співаків, що «... прославили українську оперну культуру на багатьох сценах світу» [151, с. 179] та першою в ряду тих, чию роботу під час гастролей у Москві високо оцінила столична критика [151, с. 193]. Більш того, коли автор пише, що опера В. Губаренка «Ніжність» була знята в результаті напружених стосунків театру та композитора, ремарка про те, що головну роль у ній виконувала саме Є. Мірошніченко, немов би наголошує на тому, яку художню цінність було втрачено [151, с. 212]. Окрім того, у переліку трьох опер, що було знято («Загибель ескадри», «Мамаї» та «Листи кохання») лише в останній зазначається виконавиця головної ролі.

У підручнику В. Антонюк «Вокальна педагогіка (сольний спів)» виклад підрозділу 2.3.4 «Педагогічні здобутки видатних українських співаків 2-ї пол. XX ст.» (хоча у Змісті його назву подано як «Творчо-педагогічні здобутки ...») починається з наведення досить розгорнутої інформації про Є. Мірошніченко [5]. Умовно цей нарис можна поділити на три частини, що стосуються відповідно виконавської, педагогічної та громадської діяльності видатної співачки. Так, у першій частині, окрім загальних біографічних відомостей, регалій і переліку оперних партій вміщено також і деякі факти,

що свідчать про екстраординарну обдарованість вокалістки та шалену любов до неї з боку публіки: «На спектаклі за її участю було неможливо потрапити, на її бенефіси Київська міська влада була вимушена виставляти міліцейські кордони» [5, с. 100].

Друга частина, суттєво менша за розмірами, є своєрідною інтермедією, бо починаючись з базових відомостей про викладацьку діяльність Євгенії Семенівни та переліку її учнів, автор підхоплює болісний роздум видатної співачки про долю випускників, яким нема де співати. І в заключній, третій частині наводиться історія боротьби Є. Мірошніченко за створення Малої опери – з історичним екскурсом в долю приміщення, у якому мала б реалізуватись ідея Євгенії Семенівни. Порушуючи дещо енциклопедичну манеру викладу, наприкінці нарису про видатну вокалістку автор висловлює свої сподівання на реалізацію цього амбіційного проекту, наголошуючи на тому благочинному впливі на українську культуру, що від нього очікується. Проте попри всі позитивні риси узагальнення життя та творчості Є. Мірошніченко, не можна не відзначити, що за обсягом воно менше, ніж нарис про Миколу Кондратовича Кондратюка принаймні вдвічі.

Виклад основних відомостей з біографії співачки міститься в книзі Н. А. Бабич «Мой адрес – Советский Союз» [9]. За своєю сутністю це – мемуари, їх автором є близька подруга Є Мірошніченко. Розділ 26 книги має таку назву: «ПЕВИЦА-ЗАГАДКА. Воспоминания крёстной матери о Евгении Мирошниченко» [9]. Окрім загальновідомих фактів, тут можна знайти багато інформації, яка могла бути лише у людини, надзвичайно близької до видатної співачки (за свідченням автора, вона стала хрещеною мати Є. Мірошніченко в 1991 році, тобто коли їй було 60 років). Наприклад, Наталя Андріївна детально описує родинні стосунки співачки, торкаючись і трагічних сторінок, а саме смерті доньки.

Включено статті про Є. Мірошніченко і до енциклопедій. Але в Радянській музичній енциклопедії матеріал подано надзвичайно стисло (до

того ж, цей том вийшов в 1976 році). Автором статті в Українській музичній енциклопедії є Т. Швачко [178].

1.3. Особистий архів Євгенії Мірошниченко як база даних для історичного дослідження

У наш вік сучасних технологій знайти будь-яку інформацію можливо, не виходячи з дому, і така доступність здається вичерпною. Сьогодні маємо відкритий доступ до надзвичайно великих електронних архівів таких митців, як В. А. Моцарт, І. С. Бах, К. М. фон Вебер, що, до того ж, постійно поповнюються. Наприклад, у відкритому доступі в мережі Інтернет є близько 700 листів Моцарта та його родини, а також «Книга друзів» Франца Ксав'єра Моцарта, сина геніального композитора [193] (документи подано у вигляді фотокопій та розшифрованого тексту). Архів К. М. фон Вебера представлено ще більш вичерпно – можна вільно ознайомитися з 2392 його листами, 250 письмовими матеріалами, 5700 записами в щоденнику, 110 матеріалами з підрозділу «документи», відомостями про створення окремих творів тощо [192]. До того ж, користувачі можуть фільтрувати результати пошукових запитів за датою документа, адресатом листа та іншими параметрами. Проект Bach Digital надає доступ до автографів творів Й. С. Баха та членів його родини [191].

На жаль, подібних проектів, що надавали б доступ до архівних матеріалів українських митців, не існує. Одним з архівів, що намагається йти цим шляхом, є Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, архівні описи справ якого доступні через Інтернет (хоча їх подано у вигляді відсканованих документів, отже, можливості електронного пошуку немає). Власне як «електронний архів» доступна лише експозиція щодо мистецтва кобзарства [163]. Про інші архіви, що надають відкритий доступ

до своїх фондів, пов'язаних з діячами музичного мистецтва², невідомо. Загалом надання он-лайн доступу до фондів архіві сьогодні в Україні є скоріше виключенням із загального правила.

Про незадовільний стан архівної справи свідчить не лише відсутність Інтернет-доступу до матеріалів. Значним «симптомом» є надзвичайно мала кількість матеріалів Є. Мірошніченко та інших українських музикантів порівняно з європейськими (різницю між 2392 листами Вебера та 3 доступними листами Є. Мірошніченко можна пояснити не відходом практики листування в минуле, а станом збереження цієї безцінної спадщини). Інша причина недостатньої кількості джерел про Є. Мірошніченко – небажання ділитися ними тих, кому вони належать – через це значна кількість матеріалів не може бути включеною до наукового обігу.

З огляду на вищесказане, найбільшу складність становить описати останню групу джерел, архівну. Як уже було зазначено, суб'єктивним є зауваження Т. Швачко щодо відсутності архіву Є. Мірошніченко як такого. Особистий архів Євгенії Семенівни мав непросту долю, як і сама співачка, адже багато років, під сумнів ставилося навіть саме його існування. Проте більшість учениць професора, від першої до останньої, свідчить про значну кількість рідкісних документів і матеріалів, що зберігалися у квартирі Є. Мірошніченко. Відома постать, популярність якої розцвіла в радянські часи, Євгенія Семенівна завжди вміла ховати свої таємниці – як це і належало робити зірці. Загальновідома історія її життя, яка повністю висвітлена в монографії Т. Швачко, насправді була гарно вивченим сценарієм, кожного разу в усіх інтерв'ю досконало зіграним талановитою акторкою. Не секрет, що душа співачки була відкритою та доброю до всіх, та зрідка вона все ж знімала маску, відкриваючи свої сумні очі, безсила стримувати біль і відчай у собі. У такі хвилини вона завжди просила нікому

² Архіви деяких видатних **персоналій** є **доступними** для перегляду, наприклад академіка В. І. Вернадського

не розповідати про її слабкість, і вже за мить «маска» була знову на місці. Проте матеріали, що накопичилися в київській квартирі співачки, дозволяють певною мірою зазирнути за публічний фасад особистості Євгенії Семенівни.

За свідченнями автора цього дослідження, архів Є. Мірошніченко складався із чотирьох частин: ноти, фотографії, документи, учбові щоденники. Ноти зберігалися у високій дерев'яній шафі з величезними папками, де вокальні твори було упорядковано за видом, жанром і національною школою; в алфавітному порядку було зазначено композиторів. Усі ноти були роздруковані, чимало їх були написані особисто самою співачкою, на кожних були її прізвище, ініціали та автограф. Репертуар завжди обирався на кухні, учні майже ніколи не користувалися нотами консерваторської бібліотеки – настільки великим був цей архів.

Фотографій у співачки було чимало, багато з них у рамках стояли на білому роялі в центрі зали – фотографії батьків, дітей та учениць (останні таким чином немов включалися до складу сім'ї, що красномовно вказує на ставлення співачки до свого класу). Так само було багато фотоальбомів, портретів та афіш.

Євгенія Семенівна дуже любила читати та мала багато книг; читаючи, вона завжди робила помітки, з яких також можна відтворити багато цікавого з її особистості та професійних поглядів. Наприклад, вона відмічала певні позиції, з якими була згодна або незгодна.

Щоденників, які Є. Мірошніченко вела із методичною регулярністю, було багато. У них вона записувала деталі уроку кожної учениці, а їх у день було не менше двадцяти шести. Великий досвід давав змогу професору пророчити творчу долю кожній учениці, і ці передбачення, на жаль, рідко були невірними. Зазвичай найталановитіші нехтували своїми можливостями, а менш обдаровані, навпаки, виривалися вперед. Це, звісно ж, засмучувало співачку, бо вона щиро опікувалася долею своїх випускників, зазвичай не пориваючи контакту з ними після завершення їх навчання. За допомогою щоденників Євгенія Семенівна будувала стратегію розвитку учениці,

підбирала розпівки, вивчала психо-фізику та обирала репертуар. Тому у своїй сукупності ці щоденники могли б дати вичерпне уявлення про неї як про викладача та про засади її педагогічного методу.

Після смерті співачки її особиста нотна бібліотека довго не могла знайти собі притулку. Зі слів родичів, учнів і колег, цей рідкісний доробок пропонували прийняти Київській національній музичній академії, де навчалась і працювала Мірошниченко, проте в Академії відмовилися розмістити архів. Під час розмови із бібліотекарями Академії останні пояснили таке рішення браком місця та коштів, подальшої долі нотного архіву вони не знали. Авторіві цього дослідження вдалося дізнатися, що архів знаходився у Київському університеті імені Бориса Грінченка, але його перебування там було нетривалим. Учениця Є. Мірошниченко Римма Шаповалова забрала його до себе; однак, зв'язатись із нею, на жаль, не вдалося. Родичі співачки наголошують на тому, що всі документи та щоденники також знаходяться у неї.

Багато інформації про Є. Мірошниченко можна почерпнути з матеріалів, що зберігаються у випускників її класу. Приватна колекція Валентини Семенової, першої учениці Євгенії Семенівни, хоча й невелика за розмірами порівняно з музейними та архівними, але все ж містить цінні документи.

По-перше, це ноти, що належали Є. Мірошниченко та її викладачу М. Е. Донець-Тессейр. Так, в особистій колекції Валентини Семенової зберігаються ноти таких творів, як «Ave, Maria» Й. Баха – Ш. Гуно, «Аллілуйя» В. А. Моцарта та «Panis Angelicus» С. Франка – усі з надписом «Є. Мірошниченко», що свідчить про належність цих нот видатній співачці. Окрім того, там же знаходиться і другий том романсів П. Булахова, укладений російською мовою до реформи граматики 1917 р., що вказує на давність цього видання. Цей том підписаний «М. Донець-Тессейр» – Марія Едуардівна, ймовіріше за все, передала його Є. Мірошниченко, яка, у свою чергу, не стала писати свого імені натомість свого викладача.

Але значно більше відомостей про Євгенію Семенівну як про викладача можна отримати, детально вивчивши збірку розпівок і вправ, що знаходиться у Валентини Семенової. Оскільки це перша учениця Є. Мірошниченко, ці вправи було взято з різних збірок – і більшість з них мають вказівки на першоджерела. Так, перші десять вправ переписані зі збірника Трояновської «100 вокальних вправ», але варто зазначити, що їх оригінальний порядок змінено. Євгенія Семенівна, вірогідніше за все, розташувала їх у порядку зростання складності, адже кожен викладач має свої уявлення щодо того, що є складнішим, а що – простішим. Хоча деякі відхилення від цієї лінії очевидні: вправа №5, що містить три звуки у межах терції, абсолютно ніяким чином не могла бути розцінена складнішою за №36, з арпеджіо в обсязі децими та ундецими. Абстрагуючись від проблеми розташування вправ, все ж варто зазначити, що в своїй цілокупності вони охоплюють всі види вокальної техніки: від зміни голосних на одній звуковисотності через виконання гам і гамоподібних пасажів, що багаті на різноманітні вигини і через те потребують активної уваги та концентрації і аж до виконання арпеджіо та відрізків з прихованим двоголоссям (вправа 28). Окрім того, охоплено всі види штрихів, а основною складністю деяких вправ є контрастне зіставлення способів артикуляції.

Наступні дві сторінки містять вправи Поліни Віардо-Гарсія. На відміну від попередніх, їх не пронумеровано. Їх загальними рисами є принцип додавання нових ланок, що закономірно стає елементом ускладнення кожної вправи – з кожним повтором охоплюється все більший діапазон, а охоплювати і подихом, і свідомістю мелодичну лінію стає дедалі важчим. Ритмічна будова цих вправ є складнішою, аніж попередніх, адже вони чергують дуолі, тріолі та квартолі, використовують пунктирний ритм – що певною мірою робить їх складнішими, пояснюючи таке розташування після написаних Трояновською. Хоча вправи Віардо використовують виключно поступовий рух, на відміну від фактурного розмаїття попередніх.

На жаль, вправи, записані на наступних 12 сторінках, не містять вказівок про те, де їх було взято. За нумерацією, що часом переривається і знову починається з «1», типом викладу, наявністю або відсутністю та зовнішнім виглядом (почерк та чим їх записано), можна виокремити приблизно 8 блоків вправ і припустити, що їх було запозичено з різних збірок. Вони всі відрізняються за рівнем складності та типом техніки, що відпрацьовується: окрім розвитку рухливості голосу, увагу приділено також і вправам на інтонування (як хроматики, так і діатоніки). Одна з вправ містить досить розгорнуту методичну рекомендацію щодо її вивчення – настанову слідкувати саме за чистотою виконання, а не ставити за мету досягнення якомога швидкого темпу. Серед інших складностей цих вправ можна відзначити співставлення гамоподібного руху та арпеджіо, несподівані вигини лінії, що потребують переборення мелодичної інерції, стрибки на дециму та навіть на квінтдециму а також вказівки на гармонічний супровід фортепіано, що стає своєрідним засобом перевірки звуковисотної точності.

Досить цікавим видається включення до цього збірника вокальних вправ одного з найвідоміших прикладів фортепіанної навчальної літератури. У черговому блоці під номером «3» записано дещо редукований варіант вправи №2 з «Піаніста-Віртуоза» Ш. Ганона. Спрощення зумовлене зміною специфіки виконавства та стосується пропуску вигину в мелодії – елементу, необхідного для відпрацювання трелеподібного руху піаніста та не надто важливого для цього варіанту вправи. Хоча відомості про те, чи була Євгенія Семенівна першою, хто пристосував вправи Ш. Ганона для виховання вокалістів, відсутні.

Існує й інший варіант компіляції вправ, зроблений Ольгою Безсмертною, ученицею Євгенії Семенівни під її безпосереднім керівництвом. Усього в збірнику 27 вправ, усі вони викладені у супроводі фортепіано. За наявними відомостями, Ольга Безсмертна вирізала ці вправи з іншої друкованої збірки, наклеїла їх на аркуші паперу, а потім учениці класу Є. Мірошниченко зробили собі фотокопії цієї компіляції. Розташування

вправ підпорядковано такому принципу: спочатку вміщено більш прості технічні вправи, далі – більш складні, а №№ 21–27 або мають риси художнього твору, або взято зі зразків музичної літератури (у т.ч. Р. Вагнера). Основним завданням останніх є розвиток крайніх регістрів виконавця, а не віртуозність пасажів. Кожному блоку вправ на один вид техніки (наприклад, «Сглаживание регистров») передують методичні роз'яснення щодо їх виконання, і ці тексти в двох випадках надруковано, а перед блоком «Движение вверх» — написаний від руки. Походження деяких з цих вправ дозволяє прояснити співставлення двох розглянутих збірок. Так, вправи, що розміщено під №№ 6, 11 та 13, дублюються в збірнику з архіву Валентини Семенової – там їх джерелом вказана збірка Трояновської «100 вокальних вправ» (де вони записані під №№ 28, 36 та 35); та, що має № 8, в іншій збірці не має номеру, та поміщена між вправами Трояновської № 28 та № 5; а вправа № 12 також, знаходиться в збірнику Валентини Семенової [с. 5], але встановити її походження не видається можливим. Складність перестановок цих двох збірок свідчить про виключно велику увагу, що її приділяла Є. Мірошніченко порядку, в якому ці вправи слід виконувати. Особистий досвід автора роботи також свідчить про те, що для Євгенії Семенівни робота над інструктивним матеріалом була не менш значущою, аніж над художніми творами — бо кожного уроку видатна викладачка особисто «розспівувала» своїх учнів, і тривалість цієї частини заняття могла сягати одну або півтори години. Це дозволяло Є. Мірошніченко вибудовувати міцний вокально-технологічний фундамент, що ставав базою для виконання художніх творів високого рівня складності і давав змогу зосередити увагу саме на інтерпретації музики, на її образному змісті — а не намагатися перебороти технічні складнощі. Безумовно, це є, з одного боку, продовженням традицій М. Е. Донець-Тессейр, а з іншого — відображенням власної технічної досконалості Є. Мірошніченко, бажання передати свою майстерність учням.

Окремі матеріали та документи особистого архіву Є. Мірошніченко можна знайти також в Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтва України [Див.: Додаток А]. Там зберігаються два листа видатної співачки. Також значну цінність становлять її виступи в пресі, перелік яких подано в монографії Т. Швачко.

1.4. Євгенія Мірошніченко — медіаперсона

В пресі ім'я Є. Мірошніченко почало з'являтися з перших її кроків на виконавському шляху, і навіть після смерті видатної співачки газети розміщують інформацію про неї, наприклад, анонсує концерти з нагоди її роковин — наприклад, 80-річчя з дня народження в 2011 році [167]. Перелік подібного роду публікацій видається майже нескінченним — бо за своє життя видатна співачка відвідала чимало міст, взявши участь в безлічі концертів — а про виступи артистів такого рівня, як вона, не написати в місцевих газетах не могли. Досить цікавими є ті з них, в яких не повідомляються загальновідомі факти про співачку, а наводяться спогади «від першої особи» — тих, хто особисто знав її чи був на її ж концерті і ділиться враженнями з кореспондентом.

Присутність Євгенії Мірошніченко у центрі культурного простору України другої половини ХХ століття залишила значну кількість «відбитків» у засобах масової інформації. Численні рецензії, інтерв'ю, нариси, передачі на радіо та телебаченні супроводжували її виступи, формуючи уявлення про співачку як оперну зірку, культову фігуру, що була і продовжує бути об'єктом поклоніння, шанування, захоплення. Навколо київської оперної примадонни у засобах масової інформації формувалася своя «міфологія», яка існує й донині. На сторінках газет і журналів, на радіо і телебаченні унікальний талант співачки, її сценічне та приватне життя, врешті решт, її «пряма мова» ставали об'єктом міфологізації.

Як наукова проблема міфологізація творчої особистості неодноразово розглядалася у дослідженнях різного спрямування. Так, семантичні функції міфу оперного виконавця в текстах інших знакових систем (наприклад, у літературі, поезії, кінематографі) визначив Валерій Панасюк [137,138]. Дослідник слушно зазначав, що «те чи інше явище культури, будучи унікальним, неповторним, виключним, але й водночас масовим, публічним, доступним, піддається процесу міфологізації... Таким об'єктом обробки “міфічної свідомості”, наприклад, у ХІХ столітті стала оперна примадонна» [138, с. 10]. У якості найбільш сталих наводяться «міф Поліни Віардо» і «міф Аделіни Патті». Прикладом персонального міфу оперної примадонни, що виник на українському ґрунті, став «міф Оксани Петрусенко». На думку дослідника, її міфові «притаманні всі риси фольклорної оповіді (константні сюжетні елементи: втеча, втрата попереднього імені й набуття нового, віщий сон, подолання перешкод тощо; специфічна “фольклорна” побудова тексту)» [138, с. 13]. Не останньою чергою сприяв активізації міфосвідомості факт ранньої передчасної смерті співачки, поширення «чуток» про її отруєння. Валерій Панасюк наголошує, що «процес міфологізації Оксани Петрусенко, оперної примадонни, для культури ХХ століття — явище виняткове», адже «у ХХ столітті оперна примадонна втрачає статус об'єкту, що піддається міфологізації» [138, с. 13]. Причина вбачається у зміні позиції оперного жанру у структурі культури: «підвищення опери у статусі “культурних цінностей” приводить до втрати “права” на міфологізацію зірки» [138, С. 13], “права”, яке належить “низовим” формам художньої свідомості.

Втім оперний світ ХХ століття попри елітарність та високий культурний статус все ж таки не був позбавлений часткового переродження у масову культуру, що супроводжувалося виникненням нових персональних міфів. Найбільш відомим з них став «міф Марії Каллас». Його специфіку виразно окреслює Петр Вайль: «Когда возникает миф об артисте? Ведь даже очень талантливые, гениальные артисты и культурные фигуры не оставляют после себя мифа. Для того, чтобы он возник, нужна какая-то разность

потенциалов, должен быть разрыв в восприятии. В случае Марии Каллас он, безусловно, был. Это разрыв между человеком и артистом, еще даже точнее — между женщиной и певицей. Она сама как-то сказала: “Я бы хотела быть Марией, но существует Каллас, которая требует, чтобы я несла себя с ее достоинством”. Какая здесь степень отстранения! А эта степень, действительно, была» [113].

Саме така «різниця потенціалів», «розрив у сприйнятті» спостерігається й у випадку Євгенії Мірошніченко.

Євгенія Семенівна мала всі складові для побудови у медіапросторі власного міфу: масштаб особистості, широка популярність, привабливість, чарівна фотогенічність. Можна говорити про її голос, її акторські здібності, про власний репертуар, оперні партії з якого (Розіна, Віолета, Лючія, Марфа) символічно ідентифікувалися із співачкою, надавали характерних акцентів її біографії, незмінно цікавої для публіки. Її приватне життя було відкритим і обговорювалося у досить широких колах, вона за зразком своїх великих попередниць перетворювала своє життя на театр. Те, що нині стало звичним на екранах, тоді було досить сміливим і нетиповим. Вона виступала у прямому ефірному діалозі і на питання про особисте життя відверто зізналася: «у нас воно невідривне від творчості. Ми — її заручники. На вівтар мистецтва віддаємо все: приватне життя, власне щастя, любов» [67]. Примадонна дарує себе мистецтву, культурі, всім загалом, викликає захоплення, але навколишній ажіотаж, оплески та овації сприймаються як належне. І це їй було властиво з перших кроків на сценічному кону: «Мирошніченко, исполнявшая партию Венеры в опере Николая Лысенко “Энеида”», — писали у 1959 році рецензенти, — была похожа на настоящую богиню» [13]. «Коли слухаєш спів Євгенії Семенівни, — пише один з рецензентів, — мимоволі згадуєш слова Петра Чайковського з його статті про виступ Аделіни Патті в московському Большому театрі: “У чарівливій красі голосу та в солов’їній чистоті її трелей, неповторній легкості колоратур є щось надлюдське. Так, саме надлюдське...”» [180].

Свій «надлюдський» зірковий статус Євгенія Мірошніченко підтверджує відповідною поведінковою стратегією. Зірка — персону, що має високу значимість у публічному комунікативному просторі (медіапросторі). Зірка знаходиться у центрі сценічного видовища, оперного простору. Зірка, як міфологізована істота, сприймається як еротизований об'єкт, що викликає відповідні еротичні бажання. «Еротичний потенціал спектаклю, що фокусується зіркою, нею ж проектується у зал для глядачів і приводить його в екстатичний стан», — зауважує В. Панасюк [138, с. 11]. Будь-який вихід на оперну або концертну сцену Євгенії Мірошніченко супроводжувався оваціями і шаленими оплесками.

Оскільки зірка є жаданою, але не жадає, то вона як міфологічне божество не може належати комусь одному конкретно, мислитись як чиясь дружина. Саме такий образ співачки культивує преса. Євгенія Мірошніченко — визнана красуня, чоловіки падали до її ніг. Вона тричі виходила заміж. «Первый раз Женя вышла замуж в 27 лет за своего поклонника Евгения Графова. Он был военный, учился в Киевском летном высшем училище. Красавец-мужчина, но жизнь у них так и не сложилась. Второй муж – врач Григорий Школьный. От него у Жени родилось два сына — Игорь и Олег. Но что-то тоже не заладилось. Григорий страшно ревновал Женю к театру. А третьим супругом стал режиссер Владимир Бегма. Он умер на год раньше Евгении Семеновны. День в день. От первых двух мужей Женя сама уходила, а вот третий... нашел себе другую женщину. Но самой большой любовью Женечки был румынский певец Николае Херля. Это была взаимная любовь. Жаль, вместе им не суждено было остаться. Их разделяла граница, семейные проблемы. Женя очень страдала и помнила о Николае всю свою жизнь» [13].

Підтвердженням відповідності Євгенії Мірошніченко певному еталону жіночої чарівності були атрибути тогочасного «гламуру»: лише натуральне хутро, не діаманти, а якісна біжутерія (у стилі Г. Шанель), сама їздила по Києву на білій волзі, що на той час було великою рідкістю (як «Волга» так і

жінка за кермом) та обожнювала духи «Едем». Євгенія Семенівна любила змінювати зовнішність, носила перуки, не виходила із дому без макіяжу. У такий спосіб їй вдавалося постійно бути у центрі уваги не тільки оперної публіки, але й більш широкої аудиторії.

Надзвичайність оперної примадонни у пресі підтверджувалася чутками: «Говорят, от Евгении Семеновны был без ума даже кубинский лидер Фидель Кастро!» [13].

Зіркова недосяжність парадоксальним чином співіснувала у її поведінці із природною безпосередністю і демократизмом. Вона до останніх днів була «Женею», «Женечкою», веселою і товариською, «людиною-святком», людиною широкої душі. Це не була лише маска, яку вдягають на публіці. Вдягаючи маску, людина бере на себе якусь одну домінуючу у власному характері якість.

Однією з улюблених «масок» медійної знаменитості (справжньої «celebrity») була маска «звабливої хуліганки»... [189]

В національній культурі своєї доби Євгенія Мірошніченко перейняла від Оксани Петрусенко роль «українського соловейка». Як і Оксана Петрусенко, Євгенія Мірошніченко попри всі запрошення до Москви та Петербургу все ж таки лишилася в Україні.

Євгенію Мірошніченко часто порівнювали із «легендарною Марією Каллас». Як стверджують журналісти, «когда Майнхат Шеррер (любовник Марии Каллас, оперной звезды из Греции) услышал пение Мирошниченко, воскликнул: “Она поет лучше Каллас!”» [13]. Проте співачки як зовнішньо так і темброво були дуже різними. Не дарма у співаків існує теорія визначення типу голосу за допомогою фізичних особливостей. Таким чином, високі жінки з довгою шиєю обов’язково мали мецо-сопрано, а чоловіки низького зросту були тенорами. Євгенія Семенівна від природи була худенькою, мала коротку шию, невеликі риси обличчя та достатньо високі вилиці, що не характерно слов’янському типу, проте дуже вигідно співаку. Профіль Марії Каллас нагадує скульптуру елліністичної епохи «Венера

Мілоська», відмінними рисами якої була лінія носа, що переходила прямо в лоб та важке підборіддя. Звичайно грецька співачка мала достатньо довгу шию.

Окрім фізичної різниці, у співачок також були різні типи голосу, Мірошніченко — колоратурне сопрано, Каллас — лірико-драматичне. Проте відмінність голосу не завжди означає відмінність у репертуарі. Дві різні співачки зустрілися у таких партіях, як Віолетта «Травіата» Верді, Лючія «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті та Джильда «Ріголетто» Верді. Усі ці героїні у виконанні Каллас та Мірошніченко були абсолютно різними. Потужний, одночасно широкий і гострий тембр Марії Каллас лився по мелодійній лінії гарячою лавою. Не можливо порівняти голос співачки із благородним металом, не чути в ньому ні золота ні срібла. Для голосу з такою окрасою подібні визначення були б принизливими, адже коли Каллас співає, у середині кожного слухача зароджується дорогоцінний палаючий камінь і залишається тліти до наступної зустрічі із потойбічним тембром. Готичний психо-фізичний стан співачки віддзеркалювався у красках голосу. Слухати Каллас, як жити у середньовіччі, серед величних замків, але пліч о пліч із брудними жебраками та розбійниками.

Голос Є. Мірошніченко, вводить нас у зовсім інший світ. Цей голос залишається блаженним навіть коли героїня опери Г. Доніцетті Лючія убиває свого чоловіка. Тендітність, покірливість здаються основними рисами характеру голосу співачки — є оманною, що покривають силу рівну самій матерії, її красі. Так створено природою, що спів благородного солов'я нас вражає та звеличує, а ревіння лева страшить та покоряє.

Маска і роль — основні компоненти іміджу. Імідж — не реальна людина, а уявлення про неї, «бачення її як з боку презентованого суб'єкта, так і з боку її адресної аудиторії» [38]. У випадку Євгенії Мірошніченко базовою структурою іміджу було її репрезентація як «самородка» — «співачки від Бога» [180].

У кожній легенді, у кожному міфі біографія — головний будівельний матеріал. Варто підкреслити, що персональний міф як форма позараціонального відтворення та інтерпретації особи у колективній свідомості, яку репрезентують засоби масової інформації, вибудовується за моделлю, яку визначив Дж. Кембелл у книзі «Тисячеликий герой» (1949) [102]: вихід ініціація – повернення.

На «виході» співачку очікували: важке дитинство, втрата батька під час війни. Потім співачка знайшла далеко від батьківщини поховання і кожного року намагалася приїхати та уклонитися його праху [102].

Етап «ініціації» — роки навчання, жорстокі звичаї спілкування у післявоєнній Україні. Неодноразово згадуваний факт «співу для Сталіна» подавався як вхід до сакрального простору влади.

Перехід від звичайного світу до незвичайного сповнений випробувань. Мірошниченко перетинає межі відомого, звичайного світу потрапивши на стажування до Італії, де навчалася у вчительки Марії Каллас. Таким чином вона потрапляє у коло вибраних та проявляє надзвичайний талант, якості обґрунтованості поведінки, свідомості вибору.

Врешті решт «міфологія співачки» повертається до початкової проблеми «ініціації», але вже на новому рівні — рівні творчих нащадків, і знаходить її вирішення у проекті «Мала опера».

Євгенія Семенівна після завершення сольної кар'єри самовіддано розпочала музично-громадську діяльність. Її важко було назвати ідеалістом-мрійником, навпроти — вона була людиною-практиком. Саме через цю якість у 2004 році Київська міська рада утворила комунальний заклад «Театрально-видовищний заклад культури “Київська мала опера”».

Велика кількість талановитих учнів, які, через відсутність сценічних площадок, не мали змогу реалізувати себе в Україні спонукала її до створення проекту «Мала опера». Вона мала б забезпечити робочими місцями випускників консерваторії та визначати себе як незалежний малий оперний театр. Цю тему висвітлювали у багатьох виданнях при житті Євгенії

Семенівни, між тим, виникає потреба детального розгляду мотивів, цінностей та можливих результатів цього проекту з наукової точки зору.

Українське оперне мистецтво — важливий чинник формування іміджу нашої країни як самобутньої музичної держави. Співаки, диригенти, режисери, концертмейстери, хор та оркестр складають живий організм — оперний спектакль. Синтетичний жанр об'єднує усі спеціалізації вищих музичних учбових закладів, забезпечуючи випускників робочими місцями.

Головну роль у підготовці оперного співака відіграє вихід на сцену у спектаклі. Усі інші предмети готують вокаліста саме до логічного завершення — підготовка партії та виступ. «Вільний жест, виразна міміка, вміння невимушено триматися (без зайвої розбещеності), пластичність і ритмічність рухів, особливо пов'язаних із музикою, вимагають величезної попередньої осмисленої роботи. ... Як же добитися сценічної майстерності? - Навчанням, наглядом за грою видатних артистів та практичним здійсненням на сцені придбаних у навчальній обстановці знань» [129, с. 427], — вислів І. К. Назаренка із книги «Мистецтво співу».

Саме для цього існує практика оперних студій при музичних академіях, діяльність яких спрямовано на виховання професійного актора-співака. Утім їхні ресурси видаються обмеженими, через те, що в Україні існує лише чотири оперні студії. Менш того, лише одна з них має своє приміщення — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, інші ж або винаймають приміщення (як в Харкові) і мають не більше десятка вистав на рік, або вимушені ставити уривки із опер на малій сцені. Відсутність свого оркестру, хору, обмежена кількість виходів на сцену у спектаклях, відсутність фінансування на сценічне оформлення — усе це ускладнює процес підготовки оперного співака. Студенти-вокалісти, навіть ті, які готували з концертмейстерами партії та мали репетиції з диригентом, не потрапляють на свій спектакль та залишаються без оперної кваліфікації. Викладачі змушені робити вибір між достойними виконавцями та навмання обирають «перспективнішого».

Інший формат підготовки оперних співаків пропонують поширені у світі стажерські курси при театрі. Так, наприклад, театр Бастіль у Парижі пропонує молодим музикантам навчання на два роки, стипендію та досвід поряд з кваліфікованими метрами. Причому сплачує стипендію у розмірі восьмисот євро на місяць, що не є достатньо сумою для проживання у Франції.

Окрім цього, такі самі курси існують при оперних театрах Мілану, Москви, Нью-Йорку тощо. Про останній говорять, що рівень підготовки та життя там найкращий для молодого співака і це все про що можна мріяти, та є і ще де що, щоб потрапити на стажування крім красивого голосу, володінням іноземною мовою та невеличкою сумою хоча б на дорогу, потрібно мати сценічний *досвід*, чим, знову ж таки, може похвалитися далеко не кожний український вокаліст. Видатний український оперний співак Б. Гмиря (1903-1969) знав і цінував можливість здобуття досвіду в стінах рідної консерваторії: «Велике значення для формування Гмирі як співака мала його робота в оперній студії, що відкрилася при Харківській державній консерваторії у 1939 році» [45, с. 43]

Не зважаючи на скрутне фінансове становище оперних студій України, вмикаючи телебачення, все частіше ми бачимо українських співаків на світових сценах. Останні роки знаменують поворотний в історії опери як жанру етап. Вона знову стає цікавою пересічному глядачу. Так, збільшується кількість оперних фестивалів, є онлайн-покази вистав з провідних оперних театрів світу, з'явилася плеяда молодих успішних оперних співаків, які демонструють не тільки висококласний вокал, але й віртуозну сценічну гру.

Відповідно, Євгенія Семенівна Мірошніченко прагнула долучити до цих тенденцій і молодих вітчизняних співаків. Маючи понад сотню випускників Євгенія Семенівна будучи патріотом свого народу понад усе бажала, щоб її учні співали на сценах України. Саме тому вона прагнула відкрити камерний оперний театр «Мала опера», через який вела боротьбу із чиновниками Києва.

Лук'янівський народний будинок, який знаходиться у Києві за адресою вул. Дегтярівська, 5, вважається пам'яткою архітектури. Заснований у 1897 році Південно-західним відділом товариства тверезості, створеним 1896 з ініціативи викладачів Київського університету св. Володимира (до 1902 розташовувався в іншому приміщенні). Протягом багатьох років товариство очолював Сікорський Іван Олексійович (1842-1919) — психіатр, психолог, педагог, професор, завідувач кафедри психіатрії університету (1903-18). Будинок перебував у віданні Київського міського комітету піклування про народну тверезість, канцелярія якого містилася у цьому помешканні. При народному будинку діяли дешева їдальня, нічліжний притулок для приїжджих, заїжджий двір, безкоштовні бібліотека-читальня і амбулаторія, книжковий склад з музеєм підручників, театр з власною бібліотекою, сінематограф, безкоштовні вечірні класи для дорослих — жіночі рукодільні й загальноосвітні; влаштовувались науково-популярні читання, виставки підручників і наочних посібників для нижчих і середніх навчальних закладів тощо.

Відразу після відкриття благодійного закладу товариство тверезості організувало при ньому чайну, яка стала своєрідним культурно-просвітницьким центром і музеєм одночасно. 1917 будинок було передано Українському робітничому клубу, в якому виступали актори «Молодого театру», учні Музично-драматичної школи М. Лисенка, об'єднані М. Старицьким у «Гурток українських акторів». 1919 організовано самодіяльний робітничий театр, де починали творчу діяльність актори Л. Гаккебуш і П. Коваленко. З 1920-х рр. будинок належав профспілці трамвайного парку, через що отримав назву Клубу трамвайників. Під час Великої Вітчизняної війни тут містився госпіталь. Тепер — Будинок культури Київського трамвайно-тролейбусного управління [6].

«Я проїхала півсвіту, — розповідає Євгенія Мірошниченко, — побувала майже в усіх столицях найбільших європейських країн... І чудово

усвідомлюю: у них – окрім великого Національного оперного театру, завжди є й Мала опера. Вони особливо цінують цей камерний жанр» [174, с. 241].

Наразі тлумачного визначення терміну «Малий оперний театр» не існує, проте є визначення терміну «Оперний театр» — це театральна будівля, призначена для виконання оперних постанов, що складається зі сцени, оркестрової ями, зали для глядачів та приміщень для переодягання та зберігання декорацій.

У будівлі на Лук'янівці, немає самого головного — оркестрової ями, без якої зала автоматично окреслюється як камерна. Окрім цього, будівля потребувала капітального ремонту, і тому, відтоді як вона у 2004 році розпочала своє офіційне життя як «Київська мала опера», а у 2005 була передана колективу закладу її офіційним станом був — ремонт.

Ось, що розповідає про це Є. Мірошниченко у інтерв'ю Т. Швачко: «Уже чотири роки (розмова відбувалася у 2006-му. – Т.Ш.) я “б’юся” за створення Малої опери. Київська міська рада надала для нового молодіжного колективу цікавий архітектурний об’єкт — Будинок культури трамвайників на Лук'янівці. Розроблено три варіанти проектів реконструкції цього приміщення на театральне із урахуванням оперної специфіки. Багато обдарованих молодих солістів, артистів хору та оркестру бажають взяти участь у конкурсі, щоб працювати в новому перспективному театрі й співати опери Люлли, Генделя, Моцарта, класичні та сучасні твори. Вже є репертуар, художнє керівництво колективу, директор... Проте, на жаль, справа реконструкції приміщення та його фінансування досі не зрушилася з місця» [174, с. 421 – 425].

Протягом 2006-2008 років, із міського бюджету було виділено 1 млн. 313,6 тисяч гривень для ремонтних робіт будинку, в якому розмістилася адміністрація театру. Проте у 2009 році головне управління культури і мистецтв Київської адміністрації відзначило неможливість реконструкції будівлі по вулиці Дегтярівській, 5-А в столиці під Київську малу оперу, в зв’язку з тим, що компанія «Будхол», яка в квітні 2004 року одержала в

оренду на 10 років земельну ділянку по вулиці 5-7, 7-А для будівництва об'єктів житлового і громадського призначення, не погоджує межі земельної ділянки, необхідні для реконструкції депо під оперу, тим самим не даючи можливість оформлення земельної ділянки адміністрацією Київської малої опери [86].

У 2014 році десятого листопада у вечірніх новинах телеканалу 1+1 знову підняли питання нездійсненого проекту. Назва випуску: «Київську малу опер реставрують під невідомо що», у ньому розповідається заплутана історія проекту та роз'яснюють причини такого розвитку подій. Річ у тому, що не маючи офіційного документального підґрунтя будівлю закрили на реконструкцію у зв'язку з «аварійним» станом. Нажаль, запекла боротьба забудовників за Київську землю переростає в кроваву, минаючи непростий етап приватизування пам'ятки архітектури вони вдаються до підпалу, так наприклад Гостинний Двір, будинок художника О. Мурашка та Дохідний Масток на Подолі.

Довгий час Є. Мірошніченко вела нерівний бій із корумпованою Київською адміністрацією.

З інтерв'ю Євгенії Семенівни Д. Гордону, — «Болить серце за своїх вихованців — два роки вони вчаться на підготовчих курсах, п'ять років — у музичній академії. Тобто сім років держава платить їм стипендію, викладачам — заробітну плату, а потім випускники не можуть знайти собі застосування. Кошти, витрачені на цих дітей, ідуть на вітер, роботою їх держава не забезпечує...» [174, с. 243]. У 2009 році Є. Мірошніченко померла від серцевого нападу, перед цим отримавши листа про неможливість реконструкції будівлі. Дійсно, «ми помираємо не від хвороб, а від образ»!

Будинок культури трамвайників на Лук'янівці, об'єкт який мав стати «Малою оперою» піддавався все більших нападків з боку забудовників та претендентів на землі Києва. Зараз там знаходиться арт-площадка для бізнесу, вистав, фотосесій та інш., яка чи випадково чи ні називається «Мала опера». Комерційна установа не має нічого спільно з задумом

Є. Мірошніченко. Вільний від пост-радянських упереджень простір для сучасних, класичних та експериментальних опер, для талановитих та відданих співаків, режисерів, диригентів, костюмерів, художників, хору та оркестру.

Прошло вже багато років, але ситуація лише погіршилася. Студенти-вокалісти уже на третіх курсах покидають навчання та їдуть шукати за кордон, шукати можливості. Театральні площадки такого типу та повноцінні оперні студії по всій Україні мали б регулюючу роль, спонукали б до скорішого культурно-мистецького розвитку та давали повноцінну освіту і стимул для подальшого росту.

Дослідити вплив такої структури як оперна студія, стажерські курси та малі оперні театри можливо лише за допомогою аналізу та досвіду. Паралельно з Є. Мірошніченко та зараз спостерігається багато спроб створення незалежних експериментальних оперних театрів на території України, а саме «Опера на благо» місто Одеса та «Мала опера» місто Дніпро. Відповідно їхній розвиток, появи нових проектів, результативність потребуватиме подальшого вивчення та систематизування.

Висновки до Розділу 1.

Творча біографія схожа на «систему тонелів» (М. Ямпольський), в яких легко загубитися. Надійним дороговказом у процесі досягнення «біографічного світу» митця є певним чином опрацьована та упорядкована джерельна база. Поняття «історичне джерело» («документ», «матеріал») трактується у даному дослідженні згідно із сучасними поглядами історичного джерелознавства, як «предмет культури, реалізований продукт людської діяльності, який на цій підставі може бути осмислений та інтерпретований іншими людьми» [24].

Наукове дослідження джерел спирається на сукупність методологічних детермінант, що базуються на принципі *конкретно-історичного підходу* до інформації, принципі *констеляції джерел*, що збараються у певні

«джерельні комплекси», принцип *цілісності джерельної бази*, принцип її *репрезентативності* та принцип *«джерельної критики»*.

Джерела не «свідчать самі по собі», а дають відповіді на ті питання, які ставить до них дослідник, що збирає факти для життєопису митця. Для сучасного історика фактом стає певний інтелектуальний конструкт, що є наслідком узагальнення та селекції «важливого», «суттєвого», «значимого», вміщеного у відповідний контекст. Конструювання фактів відбувається за допомогою тих методів та процедур, які використовує історик, щоб здійснити відбір джерел та їх систематизацію при утворенні джерельних комплексів або сукупності джерельних комплексів.

Узагальнений підхід до історичних джерел за *критерієм фіксації тієї чи іншої події*, дозволяє при врахуванні існуючих типологізацій джерел розглядати матеріали до вивчення життя та творчості митця за трьома позиціями: *джерела-свідчення* (ті, що підтверджують та вказують на подію), *джерела-«свічада»* (ті, що безпосередньо відтворюють акт діяльності), *джерела-моделі* (ті, що відтворюють концепційні настанови діяльності та регулюють її результати).

Музикознавче висвітлення творчості Євгенії Семенівни Мірошніченко має певний мемуарний акцент і вимагає напрацювання науково оснащеної джерельної бази. Переважна більшість публікацій про особистість Є. Мірошніченко за жанром є просвітницькими і містять лише базові відомості та компліменти на адресу співачки, не розкриваючи специфіку її творчого феномену. У масмедійному просторі функціонує особливий образ співачки, який останніми роками збагатився висвітленням її боротьби за створення Малої опери.

Видатна співачка мала значний за обсягом архів, що складався з бібліотеки, в тому числі нотної, фотографій, документів, навчальних щоденників. За наявними відомостями, цей архів нині зберігається у однієї з учениць Євгенії Семенівни, випускниці Національної музичної академії України 2002 року Римми Шаповалової. Матеріали та документи

Є. Мірошніченко також зберігаються в Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтва України (6 фотографій, документація років навчання, два листа видатної співачки до З. Д. Заграничного та Р. П. Іванченко, сценарій фільму «Розповідь про актрису» та документація, пов'язана з присудженням Євгенії Семенівні Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка), в Центральному державному кінофотофоноархіві України ім. Г. С. Пшеничного (32 фотографії Євгенії Семенівни - крайні дати з 1970-х до 1998 р. та 49 аудіо- та відеозаписів, датованих від 1956 по 1992 років. Проте не всі ці джерела містять повну супровідну інформацію — частина з них описана як «Є. Мірошніченко співає», і неможливо ані без прослуховування встановити виконуваний твір, ані визначити місце зйомки).

Архів Національної опери України зберігає велику кількість рецензій-вирізків з газет, списки нагород та репертуарних творів Є. Мірошніченко, вітальний лист А. Мокренка, некрологи тощо, афіші, інтерв'ю співачки для періодичних видань тощо. Також значну цінність становлять відкриті листи співачки та її виступи в пресі, перелік яких подано в монографії Т. Швачко. Окрім того, Є. Мірошніченко давала багато відеоінтерв'ю, частина з яких доступна в мережі Інтернет.

Навколо життя видатної творчої особистості завжди накопичується безліч матеріалів, у яких одні й ті ж самі події тлумачаться по-різному, набувають різного сенсу та значення. Не прагнучи до створення цілісного життєопису Євгенії Семенівни Мірошніченко, «хроніки життєвих подій, фактів та періодів» (це справа майбутнього!), дане наукове дослідження пропонує лише зразки опрацювання різного типу джерел для простеження окремих сюжетів «біографічного світу» співачки.

РОЗДІЛ 2

ЖИТТЄВІ КОНТЕКСТИ У ДЖЕРЕЛАХ- СВІДОЦТВАХ

2.1 Харківське коло Є. Мірошніченко

Суспільне оточення, у якому народжується людина має рушійний вплив на становлення її особистості. Духовні та інтелектуальні надбання передаються крізь попередній досвід старшого покоління. З віком соціальний вплив на людину змінюється, таким чином, мікросоціум (сім'я, друзі, педагоги, близьке оточення людини) набувають характеру макросоціуму (країна з її суспільними та економічними особливостями, менталітетом і цінностями; регіон, місто чи село, де проживає людина тощо). Як приклад цього, можна розглядати родинне коло, внутрішній і зовнішній прояв якого є віддзеркаленням ментальності країни та міста де він проживає [136].

Концепція місцевості-ідентифікації – термін, який ввів Гарольд Прошанскі³, та означає структуру самоідентифікації особистості, що складається з її уявлення про навколишній фізичний світ. Американські психологи, вивчаючи екологічну психологію, стверджують, що навколишнє середовище (місто, природа, люди) мають визначальний вплив на становлення особистості. Винятковий вплив справляє місцевість на емоційну сферу людського організму. Світогляд і світосприйняття зароджуються від середовища, кола оточення. Відчуття, ідеї та уявлення формуються через спогади сховані в потаємних куточках нашої пам'яті. Люди, ототожнюючи себе із середовищем зростання, піднімають самооцінку та відчують комфорт [133].

Отже, можна сказати, що суспільство створює нас, а ми – суспільство. Феномен творчої успішної особистості полягає у вигідно побудованій мережі знайомих і друзів. Чи вона виникає самотійно, чи є результатом клопіткої праці, одне зрозуміло – явище створення зв'язків – це осередок успішної цивілізації.

³ Екологічний психолог і директор Міського університету Нью-Йорка.

Особливо в наш час психологією спілкування активно вивчається розквіт доби менеджерів і малого бізнесу. Так, першими авторами стали Дейл Карнегі та Роберт Кіосакі, які все своє життя присвятили цій темі, і в сьогодні однією з послідовників, відомих психологів стала Кейт Феррацци з книгою «Ніколи не їжте наодинці та інші секрети успіху завдяки широкому колу знайомств». Узагальнюючи інформацію, можна зробити висновок, що успішність людини залежить від інтелектуального та фінансового рівня оточення разом із сприятливою місцевістю.

Усі ці твердження підлягають частому спростуванню у мистецтві. Виявляється, що творча особистість, у супереч середовищу, знаходиться у постійному самотньому пошуку найбільш сприятливого кола спілкування. Одночасно творча людина стає втіленням протистояння суспільству та намагається від нього відокремитися. Прикладом такого творчого явища може бути життя Євгенії Семенівни.

Але спочатку зупинимось більш детально на біографічних даних відомої співачки. Євгенія Семенівна Мірошніченко⁴ народилася теплим літом 1931 року у селі Графському (Перше Радянське) Вовчанського району Харківської області в родині водія та працівниці Сільпо [9]. Повоєнне голодне дитинство, смерть батька залишили слід у характері маленької майбутньої співачки. У 1943 році мати відправила її разом із старшою сестрою Людмилою на навчання у Спеціальне жіноче ремісниче училище радіосправи до Харкова. Можливо навчання там допомогло їм з раннього віку навчитися життю. У більшості людей того часу життя було тернисте, з багатьма випробуваннями, не оминула така доля і Мірошніченко. «Контингент – найрізноманітніший. До училища потрапляли дівчата і шістнадцяти, і вісімнадцяти років із кримінальним минулим, яких “відловлювали” на всіляких “малинах”, збирали по вокзалах безпритульних. У їхніх чоботах знаходили фінки (ножі), сигарети...» [174, с. 15]. Зрозуміло,

⁴ Нагадаємо, що вона Народна артистка України, Герой України, лауреат премії Т. Г. Шевченка, оперна співачка та педагог.

що серед понівечених доль та озлоблених сердець мало місце й таке неприємне явище як дідівщина. У кімнаті проживало по 9-10 дівчат, крім цього панував воєнний режим навчання: «були поділені на загони, роти, взводи, у кожного підрозділу – свій командир» [174, с. 15]. Такий життєвий лад рано чи пізно призводив до перевиховання, але старша сестра Жені – Людмила (скорочено Люся), не витримавши такого ставлення після семи місяців навчання, втекла. Із особистої розмови із Людкою Мірошниченко, яка нині живе у Харкові стало відомо, що з годом вона вивчилася у Вовчанську на медсестру та працювала за професією. Діти та онуки її сестри Люсі живуть у Харкові та працюють на заводі імені Малишева, який так любила навідувати із концертами Євгенія Семенівна, «як правило, вона сама вела ці імпровізовані зустрічі, розповідала про особливості співочих голосів, про виконувані твори» [168] – ділився враженнями колишній працівник заводу.

Харків повоєнної пори – це сорок шість науково-дослідницьких інститутів. Тому багато видатних вчених і педагогів спрямовували свої сили на виховання молодих «кадрів» задля розвитку науки, культури тощо. Невпинно набирав слави, створений у 1925 році на базі оперного театру, Державний академічний театр опери і балету імені М. Лисенка, плекавши молоді таланти, такі як, наприклад, Борис Гмиря⁵.

Саме в цей час доля звела дванадцятирічну Євгенію Мірошниченко з видатним Харківським композитором та педагогом Зиновієм Заграничним⁶. Серед важкого навчання в училищі Женя тоді вже знайшла заняття собі для душі – танцювальний гурток та плекала мрію стати балериною, але досвідчений педагог Зиновій Заграничний зумів заохотити дівчинку до

⁵ Борис Романович Гмиря (1903 – 1969) – видатний український оперний і камерний співак (бас). Народний артист СРСР (1951), лауреат Сталінської премії (1952). У 1939 році з відзнакою закінчив Харківську консерваторію. Навчався вокалу у відомого педагога Павла Голубєва, учня славнозвісного Федеріко Бугамеллі.

⁶ Зиновій Давидович Заграничний (1900 — 1966) – хоровий диригент, композитор, педагог. Засл. арт. УРСР. 1942–65 – художній керівник самодіяльності трудових резервів у Харкові, з хором якої брав участь у Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Москві (1957). За сумісництвом від 1929 викладав у Харківському музично-драматичному інституті (згодом ХНУМ ім. І. П. Котляревського): від 1949 – завідувач кафедри хорового диригування, водночас 1936–41 – керівник оперної студії та 1939–62 – хору Університету.

занять співом. Таким чином Євгенія Семенівна стала хористкою П'ятого ремісничого училища. Це був початок «вокального» життя, а в майбутньому, через дванадцять років у своєму листі до свого близького педагога, будучи студенткою Київської консерваторії, Євгенія Мірошніченко відверто писала: «...если бы не Вы, то кто знает была бы я здесь? Наверняка работала бы сейчас на одном из заводов и никто бы и не задумался что у меня есть талант? А ведь столько Вы со мной возились! Я только вспоминаю, капризам моим не было конца и все Вы терпели, только лишь теперь я начинаю понимать какой заботой я была окружена, как со мной нянчились, а я этого не хотела понимать» [120, с. 1]. З того часу розпочалися численні виступи та концерти, які в майбутньому будуть основною складовою життя Євгенії Мірошніченко.

У 1948 році, окрім післявоєнних голоду та бідності, родину Мірошніченків наздогнало іще одне горе, Сусанну Єгорівну (мати співачки) звинуватили у розтраті та засудили на десять років тюрми. На щастя, через вісім місяців справу переглянули та невинну жінку відпустили. Євгенія Семенівна, із вродженою загостреністю почуттів самопожертви та відповідальності, через відсутність матері забрала молодшу сестру Зою до себе в училище. На той час сестра була ще надто маленькою і за віком не могла бути прийнята на навчання, але Женья все ж таки досягла свого [9]. Їх старша сестра Людмила на той час вже була заміжня та проживала в Харкові, дівчата згодом почали часто їздили до неї в гості [82]. Можливо, *харківське коло* почало складатися вже тоді. Родина Мірошніченків була напрочуд дружньою та талановитою. Батько, за словами Людмили Мірошніченко, умів грати «на усіх інструментах», мати мала красивий і сильний голос, а маленька Зоя – не аби який талант до співу, проте кар'єра співачки її не вабила.

Окрім родини, Євгенія Семенівна плекала вірну любов до друзів, талановитих митців, які тягнулися до неї, а вона до них. Умовно назвемо коло друзів *харківським колом* Є. Мірошніченко. До нього увійшли:

композитори Володимир Золотухін⁷ та Микола Стецюн⁸, хормейстер Наталія Бабіч⁹, оперні співаки Костянтин Шаша¹⁰, Валентина Арканова¹¹ та багато інших. Композитори Віталій Губаренко¹² та оперний співак Василь Третяк¹³, познайомилися з Женею тоді, коли разом співали у хорі Зиновія Давидовича Заграничного. Потаємна мрія композитора (стати оперним співаком) і дала змогу та натхнення до написання ним напрочуд чуттєвих вокальних творів. «Я не знав вагань у виборі свого музичного шляху. Тоді у Харкові існував композиторський відділ у музичному училищі, куди я витримав екзамени в сімнадцятирічному віці. Правда, якийсь час була мрія займатися вокалом. Я співав у хорі, дружив із багатьма вокалістами і трошки їм заздирив. Але мої бажання щодо вокальної освіти не знайшли підтримки у відомого в Україні вокального педагога Тамари Веске, що тоді була директором музичного училища. Вона вважала за краще для мене зосередити увагу на заняттях композицією» [62, с. 195].

Мине трохи більше двох десятиріч від дня знайомства двох видатних митців і 29 листопада 1972 року Євгенія Мірошниченко заспіває прем'єру моноопери Віталія Губаренка «Ніжність». У газетах писали про безкрайній талант співачки: «у виконанні Мірошниченко це була сама любов, безмежна у своїй ніжності, вічно юна і вічно прекрасна» [174, с. 173]. Безумовним проявом долі стало й те, що в Національній опері України Кохану із опери «Ніжність» заспівала Оксана Терещенко – учениця Євгенії Семенівни [61, с. 186].

⁷ Володимир Максович Золотухін (1936 – 2010) – український композитор. Народний артист України (1996). Лауреат премії ім. І. Слатіна (1995), ім. Б. Лятошинського (1997). Професор (1989). Член Національної спілки композиторів України. Закінчив Харківську консерваторію (1963, клас Д.Клебанова).

⁸ Микола Григорович Стецюн (1942) – сучасний український композитор, музично-громадський діяч, член Національної спілки композиторів України. Заслужений діяч мистецтв України.

⁹ Наталія Андріївна Бабіч (1938) – радянський та український хормейстер, педагог, музично-громадський діяч. Заслужений діяч мистецтв України.

¹⁰ Костянтин Григорович Шаша (1929) – оперний співак, Народний артист України, професор.

¹¹ Валентина Федорівна Арканова (1934 – 2013) – радянська та українська оперна співачка (колоратурне сопрано), педагог. Народна артистка України.

¹² Віталій Сергійович Губаренко (1934–2000) – відомий український композитор, член Спілки композиторів зробив значний внесок у розвиток оперного мистецтва України ХХ століття.

¹³ Василь Яковлевич Третяк (1926 – 1989) – український радянський співак (драматичний тенор), Народний артист СРСР (з 1980 року).

Окрім хору трудових резервів Василя Третяка та Євгенію Мірошніченко пов'язувала сільна робота у Київському оперному театрі та в Національній музичній академії України. Саме Михайло Дідик¹⁴ 25 травня 1994 року співав партію Альфреда в дуєті із Євгенією Семенівною в образі Віолетти (опера Дж. Верді «Травіата») [174, с. 87]. Для нього ця опера стала дебютом, а для неї – величним завершенням кар'єри. Саме тоді Євгенія Семенівна стала для молодого співака наставником і другом.

Костянтин Шаша, якому часто доводилося виступати з Євгенією Семенівною у Харківському оперному театрі говорив про неї так: «...в усіх партіях італійського репертуару залишалась тим “українським соловейком”, з символічним образом якого ми і пов'язуємо насамперед її неповторну особистість» [168].

Першого вчителя з вокалу Євгенії Семенівни Єлизавету Наумовну Герман пам'ятає Г. І. Гансбург, який, згадуючи свої дитячі роки, розповідає цікаві факти з її життя. «У моей бабушки (пианистки) была старшая подруга Лиза Герман (певица, лирическое или лирико-колоратурное сопрано). Они дружили еще с довоенного периода и бабушка время от времени помогала ей в качестве концертмейстера. Имя я крепко запомнил, потому что она его комментировала так: “В отличие от Лизы из «Пиковой дамы», я вышла замуж за своего Германа, взяла его фамилию и стала Лизой Герман”». Приблизно в 1962-65 роках Григорію Ізрайловичу Є. Герман з гордістю розповідала «о своей бывшей ученице Е. Мирошніченко, которая теперь в Киеве выросла в очень хорошую певицу с отличной колоратурной техникой и становится всё более знаменитой. При этом она рассказывала всякие подробности об общении с этой девочкой в ремесленном училище, где царил дух «рабочей среды», далекой от культуры, и надо было не только давать вокальную технику, но и прививать общекультурные навыки».

Відчуття «малої батьківщини» формується у Євгенії Мірошніченко на початку навчання у Києві. Крізь все життя кометою летіла за нею туга за

¹⁴ Учень Василя Яковича Третяка.

Харковом, повертаючи її у знайоме *середовище зростання*. Рефлексія народжувала нові знайомства, які вона ж і зберігала якомога довше. Це явище було незмінним і з віком лише загострювалося. Рідне місто та його представники були у найвищому рангу відносин, для них двері завжди були відчинені. З легкістю відчиняли двері в клас Марії Едуардівни¹⁵, де працювала Євгенія Семенівна, представники Харківської композиторської школи. Співачка з радістю вивчала їх твори, нерідко давала вокально-технічні підказки, щодо мелодійної лінії. Романси «Вишиванка» Миколи Стецюна та «Бахчисарай» Володимира Золотухіна були її улюбленими, тому почути їх можна було часто, у виконанні талановитих учениць на екзаменах у Києві і на концертах класу в Харкові.

Валентина Арканова – солістка Харківського оперного театру, колоратурне сопрано, дуже довго вважалась конкуренткою Є. Мірошніченко. Проте їх дружба, яка зародилася у студентські роки, лише зміцнювалася, а відчуття суперництва допомагало у творчому зростанні. Ось як розповідала про цю дружбу Валентина Федорівна: «Нельзя сказать, что она была безоблачной – мы обе очень экспансивные и не лезли, когда надо, за словом в карман. Но это вырастало, скорее, в творческое соперничество: мне всегда хотелось понять секреты Жененого вокала и петь еще лучше» [167]. Євгенія Семенівна завжди з увагою ставилася до всіх людей, дуже переймалася несправедливістю та намагалася її подолати. Прикладом цього є розповідь Валентини Арканової: «Ее пониманию и заботе можно было удивиться. Как-то я жила в Киеве больше месяца, будучи председателем экзаменационной комиссии в консерватории. Но поселили меня не в гостинице, а в плохо оборудованной квартире на Оболони, фактически в общежитии. Я слова не успела сказать, как посыльный от Жени привез мне все, что только можно было пожелать – от магнитофона и кастрюлек до туалетной бумаги. Для нее

¹⁵ Марія Едуардівна Донець-Тесейр (1889 – 1974) – оперна співачка (колоратурне сопрано) і педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР, Народна артистка УРСР (1965). Автор методики виховання колоратурного сопрано, вчитель Євгенії Семенівни Мірошніченко.

это было в порядке вещей, никакой особой благодарности она и не ждала. У нее было большое и горячее сердце» [167].

Одним із найсильніших рефлексійних знайомств Мірошніченко стала зустріч з Наталею Бабіч. Їх познайомив Зиновій Давидович у 1964 році під час репетиції концерту на сцені Палацу культури. Ввечері того ж дня Наталя Андріївна сиділа у гримерній кімнаті Жені та спостерігала за гримуванням і перевтіленням харків'янки у Травіату. Доказом безпосередності характеру Євгенії Семенівни є й той факт, що 22 жовтня 1991 року Наталя Андріївна стала її хресною матір'ю, що безперечно закріпило їх відносини на все життя [9].

Магнетизм Євгенії Семенівни був колосальної сили, безпосередність у житті та на сцені – найважливіша риса характеру митця, яку доволі складно не загубити. Тому, багато людей самі тягнулися у близьке коло, одночасно відкритого та таємничого генія. Дружбу із *харківським колом* співачка плекала та примножувала все життя, не зважаючи на гастролі та нечасті зустрічі.

Змінюючи середовище під себе та сміливо привертаючи увагу близького серцю спілкування, Євгенія Семенівна, будучи не музикантом, стає солісткою хору трудових резервів і здобуває дружбу талановитих митців. Проте, що ж надає їй сил деформувати колективну свідомість суспільства і свою? Звідки в неї ця тендітна, проте сталева віра у себе? Шукаючи відповідь, слід звернути увагу на середовище зростання, про яке пише І. С. Драч: «...речь идет не о “духе Харькова” и не о параметрах его духовного бытия, без которого онтологическая глубина города не может быть понята, скорее – это попытка задержаться на поверхности, ухватить мимолетное ощущение *харьковского* как некоего вибрирующего поля отношения к миру, к бытию, к человеку, к себе самому, то есть очертить пунктиром, охарактеризовать ауру города, которая высвобождается в момент обнаружения сущности и при ближайшем пристальном рассмотрении рассеивается» [59, с. 20]. Так само і з феноменом творчої особистості

Мірошниченко – на відстані вона здається такою зрозумілою, близькою, але з наближенням ускладняється до абсолютного, безкінечного, невловимого.

Євгенія Семенівна регулярно поверталася до Харкова з гастроллями. На початку кар'єри це були виступи в спектаклях у Харківському оперному театрі, потім сольні концерти, згодом вона привозила своїх учнів з концертами та спектаклями. Спогади солістки Харківського театру опери та балету Т. Павлюк¹⁶: «Євгенія Семенівна – мій педагог співу в класі Київської консерваторії, улюблений вчитель у мистецтві і в житті. У неї, у свою чергу, була теж чудова вчителька – колишня солістка Харківської опери М. Донець-Тессейр. Тож “секрети” співу мені дістались у спадщину від покоління фундаторів нашого мистецтва. Євгенія Семенівна підбирає учнів у свій клас сама, і для мене було великим щастям потрапити в число її одинадцяти обранців. Хочу сказати, що бути ученицею Мірошниченко дуже важко. Проте уроки співу тривали й на виставах за її участі. Через деякий час я дебютувала у її улюбленій ролі Віолетти в опері “Травіата” Верді на сцені Харківського оперного. Може, це сентиментально, але свою доньку я назвала Євгенією – на честь улюбленого педагога» [168].

Тема Харківських гастролей Мірошниченко мало-по-малу відкривається ширше та доповнюється в наш час. Архівних даних не залишилося ні в філармонії, ні в оперному театрі, ні в архіві радіо у Харкові. Але завдяки дослідженням Олександра Чепалова¹⁷ вдалося знайти декілька дат: 29 березня 1974 року – партія Лючії ді Ламермур в однойменній опері Г. Доніцетті; 31 березня 1974 року – партія Віолетти в опері «Травіата» Дж. Верді; 2 квітня 1974 року – партія Джільди в опері «Ріголетто» Дж. Верді у Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка [169]; 14 червня 1991 року – концерт у супроводі Державного оркестру народних інструментів УРСР [168].

¹⁶ Т. Павлюк – солістка Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка

¹⁷ Олександр Іванович Чепалов (1945) – радянський та український театрознавець, дансолог, театральний критик, педагог, драматург, фотохудожник. Доктор мистецтвознавства (2008). Професор (2010).

Таким чином, середовище, яке створилося у Харкові, функціонувало як осередок *творчого зростання*, і як проєкція *відчуття “малої батьківщини”*. Такий розподіл доцільно розглянути і з хронологічної точки зору.

Творче зростання – це роки від народження до від’їзду на київське навчання, сформувало кістяк *харківського кола*, який складається із матері та сестер, Зиновія Заграничного, Василя Третьяка, Костянтина Шаша, Віталія Губаренка.

Відчуття «малої батьківщини» – це роки навчання у Києві, що втілено в творчому спілкуванні з Віталієм Губаренком, Володимиром Золотухіним, Миколою Стецюном, Наталією Бабіч та Валентиною Аркановою.

Із цих типів було сформовано *харківське коло*, яке зробило із особистості Мірошніченко народну улюбленицю, неперевершену співачку, талановитого педагога та сильну духом людину. Роль *харківського середовища* у цих метаморфозах – головна, вирішальна.

2.2 Італійські враження Є. Мірошніченко (з епістолярної спадщини співачки)

Перше узагальнення бібліографічних матеріалів було здійснено Тетяною Швачко в науково-популярній монографії «Євгенія Мірошніченко» [174], де переважно зафіксовано безпосереднє спілкування авторки з Євгенією Семенівною. Але на жаль, до цієї книги не потрапило жодного листа Є. Мірошніченко [174, с. 272-276]. Тому листи стають особливо цікавими та корисними як джерела для дослідження життєтворчості співачки. Таким є лист від 30 травня 1961 року, що зберігається у Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтва України [121].

У 1961 році Євгенія Семенівна Мірошніченко потрапляє на стажування у Центр удосконалення оперних артистів при театрі «Ла Скала». Згідно з договором між Міністерством культури СРСР та Італії, кожного

року група молодих співаків радянського союзу мала змогу їздити до “колиски” оперного мистецтва, в обмін на стажування італійських артистів балету в Большому театрі. Головною метою стажування було вивчення італійської мови, оперних партій італійських композиторів та, звичайно, заняття задля вдосконалення сольного співу з видатними педагогами Італії.

Учні проходили прослуховування, їх слухали директор театру, викладачі та диригенти, після чого робили висновки та визначали напрямки подальшого розвитку. Директором театру з 1945 року був Антоніо Гірінгеллі, який неабияк турбувався першою групою радянських співаків. Він дбав про надання кожному стажеру концертмейстера для вивчення партій і вокальних педагогів для відшліфовування якостей голосу. Але італійські педагоги не були відомими та не мали за плечима десятків геніальних учнів, тому директор поспішив повідомити: «Ми не можемо гарантувати жодного педагога в Італії, який би вам безумовно не зашкодив, а приніс безсумнівний успіх» [55, с. 63]. Радянські керівники його заспокоїли та попросили надати лише таких педагогів, які мали хоча б декілька гарно навчених, відомих співаків. Таким чином, викладачами були: сольний спів – Еудженіо Барра (сценічний псевдонім Дженнаро Караччо) у чоловіків, та Ельвіра де Ідальго – у жінок (її заняття не були вдалим порівняно з заняттями Барра, тому згодом жінки перейшли в його клас); з досконалого вивчення партій – Енріко Пьяцца і Ренато Пасторіно. Важливо те, що на уроки до маестро приходити треба тільки з вивченим нотним і словесним текстом, італійські співаки всю підготовчу роботу виконують лише самостійно. Це й не дивно, в Італії майже в кожному містечку є оперний театр, тому її культура асоціюється із академічним вокалом і школами співу. У республіках Радянського Союзу, незважаючи на те, що музика і спів були в пошані, отримати професійні навички було можливо лише у великих містах. У післявоєнні часи студентами консерваторії були дорослі, самодостатні таланти, проте абсолютно не обізнані в музичній грамоті. Вони навчалися, паралельно

виконуючи складні твори. Головним для радянського співака було співати, а не вивчати тонкості музичної мови. Але звичайно це стосується не кожного.

Стажери навчалися шість днів на тиждень, крім суботи. Розпорядок дня був таким: з 10 до 13 години – заняття із сольного співу або вивчення партій, з 13 до 15 – обід, після 15 вивчення партій; три рази на тиждень з 17 години – уроки італійської мови для учнів першого року навчання (деякі радянські співаки навчалися два роки); о 21 годині стажери відвідували спектаклі театру «Ла Скала», для них була виділена директорська ложа. Заняття із сольного співу проходили 30–40 хвилин у звичайному вокальному класі з дзеркалом, роялем і стінами оббитими матерією, на них були присутні всі або декілька учнів.

Досвід стажування між країнами існував близько десяти років. Для кожного, хто потрапив у центр, це був несказаний досвід і можливість почути абсолютно нові голоси та ознайомитися з новими техніками співу.

Сам факт поїздки радянської людини за кордон був нонсенсом у ті часи. Це була перша група Сізіфів, яка тягнула камінь відповідальності і страху на гори Італії. Звичайно їх супроводжували так звані «перекладачі-наглядачі», які постійно були поруч. Підтвердженням цього є рядки з книги Андрія Гаврилова «Чайник, Фіра і Андрій»: «Перед від'їздом мене запросили в Госконцерт і познайомили з перекладачкою Тетяною, яка повинна була летіти зі мною. Ця молода, висока і струнка жінка була якось непомітно негарна. Темне її волосся стояло неприємним колом на голові. В рисах обличчя було щось різке, профілем перекладачка походила на хижого птаха. Зі мною Тетяна була привітна. Посміхалася часто, але теж якось недобре. Я відразу збагнув, що з Тетяною треба тримати язик за зубами, що вона – одна з щупальців (з вухом-присоскою) величезного спрута, у полоні якого всі ми жили» [37, с. 54] [Переклад Касьяненко М. А.]. Відомий піаніст описував початок своєї поїздки на Зальцбургський фестиваль у 1974 році. «Ніч я провів з Тетяною і Віленом. Ми втекли від прихильниць і агентів, побродили містом, зайшли в кабаре зі стриптизом, пили шампанське (пригощав Вілен-

Владлен). А вранці полетіли в Москву. На прощання Таня раптом сказала: “А Вілен-то наш ЗВІДТИ!” Я подивився на неї недовірливо. Вона зрозуміла мій погляд і запитала кокетливо: “А ти мабуть подумав, що я теж ЗВІДТИ?” — “Я і зараз так думаю”, – відповів я. Таня розсміялася і сказала: “Ах ти негідник!” Ми розійшлися і більше ніколи нікуди разом не їздили. Думаю, якби я тоді в Зальцбурзі втік, Владлен б мене знайшов і пристрелив (або в Зальцаху втопив). А Тетяна йому б допомагала» [37, с. 57-58].

На фестиваль Андрій Володимирович потрапив, замінюючи Святослава Ріхтера, який, раптово захворів. Щодо виїздів Святослава Теофіловича за кордон вичерпно висловила Галина Вишневська: «Святослав Ріхтер! Його ім'я давно вже було легендою, весь світ чекав його виступів, але його ще багато років не випускали з Радянського Союзу з тієї причини, що його мати після війни опинилася в Західній Німеччині. І в той час, коли вже багато радянських артистів виїжджали на гастролі за кордон, Ріхтер був замкнений у клітці і бився в ній, як прикутий ланцюгом. А саме йому, цьому піаністу-гіганту, потрібен був творчий розворот на світовій сцені – він без цього задихався. І тільки в 1961 році, коли йому було вже 48 років, він вперше виїхав за кордон, в Америку, і то за спеціальним дозволом Хрущова, який взяв на себе особисту відповідальність за його повернення в країну. Але всі роки, які він прожив у закабаленні, звичайно, залишили в його душі незгладимий слід. Те, що він тепер часто скасовує свої концерти, це не примхи і, я впевнена, не хвороби. Тому що, якщо артист хоче грати, він і напівмертвим вийде на сцену – це я знаю по собі і по Славі. Просто йому давно підрізали крила, і його вже не тягне світовий простір» [30, с. 496].

Це були спогади двох великих музикантів різного покоління, але схожість у їх несвободі життя в рідній країні приголомшує. Усі ці роки, наших діячів мистецтва, талант яких не міг обмежуватися однією країною, супроводжували лекції та перевірки перед від'їздом за кордон, — «...треба було пройти штук п'ять “виїзних” комісій... Вони перевіряли мене на лояльність до радянської влади, на ідеологічну чистоту і моральну стійкість»

[55, с. 53]. Після приїзду за кордон і навіть при поверненні додому перевірки не закінчувалися: «Наступного ранку, як тільки ми прокинулися, повели нас в радянську місію на промивку мізків – видно, вважали, що в Москві нам їх недостатньо для Америки прочистили. Прочитали цілу лекцію про клятих капіталістів, попередили, що на кожному кроці нас чекає провокація, а тому оркестрантам ходити тільки по чотири людини і не дивитися на те, що у вітринах всього повно: все це показуха, рядові американці нічого цього купити не можуть, і взагалі тут люди з голоду помирають» [30, с. 332]. Під перевірку потрапляло все – листи, люди, речі. Найменша підозра, і ти міг стати зрадником, шпигуном. І боятися потрібно було не лише за себе, але й за родину яка залишилася вдома.

Наймолодшим представником Радянського Союзу була двадцятисемирічна Тамара Андріївна Мілашкіна. Як і інші представники групи, співачка знаходилась на піку кар'єри – 4 травня 1958 року вона дебютувала у партії Татяни в опері Петра Чайковського «Євгеній Онегін», разом з нею партію Ленського виконував Сергій Лемешев, який був зачарований молодою співачкою. У своїй книзі «Шлях до мистецтва» Сергій Якович пише: «Молода співачка має красивий за тембром голос, вільний, теплий, багатий на фарби, а головне, вміє ним користуватися, завжди торкаючи природною виразністю свого співу» [106, с. 214]. Саме цій пречудовій виконавиці пощастило виступити на сцені театру «Ла Скала» ще в період стажування в опері, що не входила в репертуар російських театрів того часу – «Битва при Леньяно» Джузеппе Верді, у партії Лінди.

Джанандреа Гавадзені, видатний італійський диригент, здивований майстерністю радянської співачки сказав їй: «Тамаро, ваш голос має дивовижно точне місце звуковидобування!» [47, с. 83-97]. Необхідно зазначити, що Мілашкіна за рік навчання вивчила п'ять партій італійською мовою, а саме Аїда («Аїда» Джузеппе Верді), Леонора («Трубадур» Джузеппе Верді), частково – Тоска («Тоска» Джакомо Пуччіні) і Аліса («Фальстаф» Джузеппе Верді). Зачаровані голосом співачки дирекція театру

«Ла Скала» запросили її заспівати три спектаклі «Трубадур» наступного року, але радянська влада на гастролі її не відпустила: «Тамара не надто сумувала, коли у зв'язку з зайнятістю в театрі її не відпустили на гастролі в Мілан» [47, с. 83-97]. Та, на мій погляд, думка про небажання Мілашкіної повертатися у Мілан – це велике запитання. Невже так просто можна відмовитися від можливості співати зі світилами оперної сцени та від спілкування з самою Марією Каллас, яка слухала її у спектаклях і висловлювала свою прихильність до співу радянської співачки? Звичайно, не всі мали можливість висловлювати свої щирі переживання, на відміну від темпераментної Г. Вишневної: «Ла Скала» виїжджає на гастролі, як правило, з одним складом співаків, і коли в якийсь день захворіла Кабайванска – спектакль виявився під загрозою заміни. Домінго запропонував запросити мене, і італійці звернулися в нашу дирекцію.

– Але це, на жаль, неможливо. Галини Павлівни немає в Москві.

– Як ні? – заволав Домінго. – Я з нею говорив по телефону, я завтра у неї вдома обідаю.

– Ах, справді? Ну, це не має значення, вона не співає Тоску по-італійськи.

– Співає! – не вгамовувався *gran tenore*. – Я з нею минулого року у Відні співав.

Через годину їм сказали, що дзвонили мені додому і що я від участі в «Тосці» відмовилася. Все це розповів мені Домінго, сидячи за столом в моїй московській квартирі.

– Невже вони вам не подзвонили і не запитали вашої згоди?

– Звичайно, ні. Адже я живу в Радянському Союзі.

Так, ми так живемо, і який-небудь партійний кретин може розпоряджатися всім нашим творчим життям» [37, с. 494 – 495].

Найменша кількість інформації є стосовно стажерів Алли Георгіївни Соленкової (лірико-колоратурне сопрано 1928 року народження, солістка Большого театру з 1956 року), Олександра Філіпповича Ведерникова (бас,

1927 року народження, соліст Большого театру з 1958 року) та Нодара Давидовича Андгеладзе (грузинський тенор 1927 року народження, з 1956 соліст Грузинського театру опери і балету).

Тридцятичотирьохрічний мецо-сопрано Ларисі Олександрівні Нікітіній, як і своїй співвітчизниці Мілашкіній, на стажуванні вдалося вивчити п'ять партій, серед яких: три опери Джузеппе Верді – Амнеріс («Аїда»), Еболі («Дон Карлос»), Азучена («Трубадур») і одна Гаetano Доніцетті Леонора («Фаворитка»), а також партія мецо-сопрано у Реквіємі Джезеппе Верді. Ця співачка була не тільки видатною солісткою Большого театру, але й вихователкою значної кількості учнів, які стали лауреатами багатьох міжнародних конкурсів. Цікаво і те, що педагогічну діяльність у Московській консерваторії вона розпочала паралельно зі вступом до Большого театру в 1955 році, що є винятковим випадком у біографії артистів.

Непересічним був талант Миколая Миколайовича Тимченко, який народився у місті Чистяково Донецької області. І хоча життя його було наповнене випробуваннями, він зумів досягти найвищих висот: «12 грудня 1927 року у Пелагеї Йосипівни Тимченко, яка щойно втратила чоловіка, народилася четверта дитина, на честь батька його назвали Миколою. Незабаром, рятуючись від нових господарів життя, сім'я переїхала до Новочеркаська. Але уникнути заслання до Сибіру вдалося лише старшій з дітей Варварі, яка вийшла заміж за комуніста, і маленькому Колі, якому старший брат допоміг вистрибнути з вікна теплушки. Варвара взяла брата в свою сім'ю, яка жила в Новочеркаську» [134]. З 1955 року видатний тенор стає солістом Большого театру.

Євгенії Семенівні Мірошніченко під час стажування було тридцять років. З 1957 року вона солістка Київського театру опери і балету імені Тараса Шевченка. У центрі співачка готувала партію Лючії із опери «Лючія ді Ламмермур» Гаetano Доніцетті. Її вчителем, як і в усіх жінок напочатку, була Ельвіра де Ідальго, яка виховала одну з найвидатніших співачок ХХ століття – Марію Каллас. У книзі Тетяни Швачко «Євгенія Мірошніченко»

темі стажування у театрі «Ла Скала» приділено небагато уваги, а саме – імена та кількість співаків групи, коротке біографічні відомості про Ельвіру де Ідальго та їх стосунки між вчителем та ученицею: «Привітно зустріла Євгенію Семенівну знаменита іспанська оперна співачка...», «Сеньйора Ельвіра була в захваті від роботи з ученицею...», про переписку з Донець-Тессейр: «У листах до Марії Донець-Тессейр з Італії вона писала, що їй немає чому тут учитися, вона все знає, вивчала прийоми “*bel canto*” з Марією Едуардівною у Київській консерваторії. Детально описуючи вокальний урок, Женья наголошувала, що відмовилася від пропозиції “укріпити і посилити звучання по всьому діапазону”. Вона не хотіла наслідувати деяких співачок, які вихваляються тим, що сьогодні виконують партію драматичного сопрано, а завтра — колоратурного. Адже це розхитує голос, зменшує легкість, прозорість колоратури. До всього слід ставитися критично, бо інколи траплялося, що з Італії приїздили вокалісти й співали гірше, ніж до стажування» [174]. Звичайно, Євгенія Семенівна не могла знати, під час написання листа, як будуть співати вокалісти після першої поїздки, але не зважаючи на це, такий скепсис щодо всього іноземного був притаманний для тогочасної Радянської України, та й навіть якби твоя думка була інакшою, висловити її, а особливо у листі з-за закордону, означало самому наразитися на санкції та переслідування влади. Про проведений співачкою у Мілані рік, далеко від дому, у своїй монографії Тетяна Швачко згадує доволі стисло, не надаючи інформації, яка б мала цінність для нашого дослідження. На жаль, немає згадки про знайомства та спілкування з видатними особистостями, зокрема, диригентами, які формували і змінювали музичний світогляд молодих співаків у «Ла Скала», про особливості навчання Є. С. Мірошніченко, професійні та психологічні труднощі, «зашореність» особистої думки, із якими зіштовхувалися виконавці Радянського Союзу. Виникає запитання, що взагалі могли дозволити собі радянські співаки за межами своєї країни і чи могли вони бути відвертими у будь-яких спогадах навіть після розпаду тоталітарної держави?

Певну інформацію знайдено нами в неопублікованому листі Євгенії Семенівни, що загубився серед документів центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України. Лист було написано 30 травня 1961 року у Мілані, коли Мірошніченко знаходилась на початку свого стажування у театрі «Ла Скала» [Див.: Додаток В].

Лист адресовано письменниці Раїсі Петрівні Іванченко. На той час Раїса Петрівна працювала в редакції іншомовлення «Українського радіо»¹⁸. Наразі невідомо, які саме стосунки були між двома жінками, але цитата: «...дозволю собі думати, що ти мені хороший друг...» [121], підтверджує близькість між ними. Також звертання такого роду дозволяє припустити, що Євгенія Семенівна була достатньо стриманою у висловлюванні своїх поглядів.

Уже на початку занять із Де Ідальго в думки Мірошніченко прокрадалися сумніви, щодо пристосування її вокальної школи до голосу співачки: «Я співачка, яких багато є і я не думаю, що стану співати краще ніж співала. Можливо будуть деякі результати, але зараз про це говорити дуже важко» [121]. Звичайно, Євгенія Семенівна мала право на сумніви. Вона мала феноменальний голос. Зазвичай голос оперного співака повинен мати діапазон у дві октави, але в нашого «українського соловейка» їх було три. Вона вільно брала ноту ля третьої октави, це був природний дар. Ще з дитинства вона полюбляла хизуватися цим своїм вмінням. Саме самотність її голосу, визначає перед майбутніми вчителями неабияку відповідальність та індивідуальний підхід.

Про свого нового вчителя Євгенія Семенівна пише небагато, лише те, що вона була хорошою в свій час співачкою, і, навіть, співала у Києві (документальні дані про виступ у столиці України знайти не вдалося). У книзі Джакомо Лауро-Вольпі Мірошніченко, у притаманній їй відвертій

¹⁸ «Українське радіо» - найстаріша та найбільша українська радіомовна компанія. УР (разом з UA: Перший) представляє Україну у Європейській мовній спілці (EBU). Мова: українська (внутрішнє мовлення), англійська, німецька, румунська (закордонне мовлення). Вперше в ефірі – 16 листопада 1924 року.

манері, дуже однозначно висловилося щодо вокальних здібностей вчителя: «...цілком земний, сповнений несамовитості голос...» [104].

Емоційність Євгенії Семенівни можна відчутти в рядках збереженого листа. Вона була дуже щаслива отримати звістку з рідної України, адже «листи для мене тут все, це і настрій, і стимул для роботи і навіть для апетиту» [121]. Проживала вона у невеличкому готелі «Hotel citi», що вирізнявся єдиною в Мілані паркетною підлогою. Додамо, що цей готель був відкритий у 1950 році та працює понині. Його можна знайти за новою назвою «Best Western City»¹⁹ у мережі Інтернет. Трьохзірковий, оновлений у 1997 році він досі вирізняється паркетною підлогою у окремих номерах і вигідним знаходженням – недалеко від кафедрального собору та театрів.

Саме в цьому листі Мірошніченко вперше зізналася в потаємній мрії: «Вчу оперу Доніцетті Лючія ді Ламмермур, вчу і в голові у мене зародилася смілива думка просити Віктора Петровича поставити її у нас. Три дії, неймовірно красива музика, приголомшливі партії...» [121]. Віктор Петрович Гонтар був директором Київського театру опери і балету з 1954 року, близьким до М. Хрущова (він був його зятем). Родинні стосунки дозволили йому домогтися перших закордонних театральних гастролей. «До Гонтаря театр за кордон не виїжджав: Союзом їздили, а ось за кордон поїхали вперше при ньому – в Югославію. Там усі квитки розподілялися через каси, навіть для вищих осіб. Жартували, мовляв, невідомо, дістануть президенту Югославії Тіто квиток чи ні! .. Потім була Болгарія, і почалася епоха гастролей – ми об'їздили всю Європу, неодноразово бували в ФРН, у Франції. З Японії наш балет уперше привіз «Тойоти» – близько 15 машин. Тоді ж ми вперше почули слово «неповерненець». У 60-х першим не повернувся з поїздки один робочий сцени, він залишився в ФРН. Проста, скромна людина, його звали Коля. Потім він і сім'ю перевіз. Йому було років 36. Але галасу знімати тоді не стали» [7]. Саме на його «правління» припав

¹⁹ <https://www.booking.com/hotel/it/bestwesternhotelcitymilano.ru.html>

розквіт Київського оперного театру, який очолювали такі диригенти-корифеї як Веніамін Тольба²⁰ та Стефан Турчак.

Веніамін Савелійович був земляком нашої Євгенії Семенівни, і так само як і вона, він потрапив до Кисва, де він був з 1946 року головним диригентом оперної студії консерваторії. Саме там, у 1956 році, він уперше зустрів Мірошніченко. У цей період вона працювала над партією Цариці ночі з опери «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта. Результатом плідної співпраці видатних уродженців Харкова стала прем'єра опери «Милана» Георгія Майбороди, яка відбулася 1 листопада 1957 року. Із спогадів Євгенії Мірошніченко про Тольбу: «Впевнена – особисто мені дуже пощастило. Йому я зобов'язана головними в своєму житті уроками жертвовного служіння мистецтву, які абсолютно логічно привели мене до успіхів у вокалі та високого становища в театрі» [25, с. 266 – 267].

У 1967 році головним диригентом Державного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка призначається Стефан Турчак²¹, який стає «вінценосним маестро» оперного мистецтва для таких виконавців як: Марія Литвиненко-Вольгемут²², Зоя Гайдай²³, Борис Гмиря²⁴, Єлизавета Чавдар²⁵, Іван Паторминський²⁶, Дмитро Гнатюк²⁷, Анатолій Солов'яненко²⁸, Белла Руденко²⁹, Юрій Гуляєв³⁰ та Євгенія Мірошніченко.

²⁰ Тольба Веніамін Савелійович (1909 – 1984) – український диригент і педагог. Народний артист УРСР.

²¹ Турчак Стефан Васильович (1938 – 1988) – видатний український диригент, Народний артист СРСР, заслужений діяч мистецтв, лауреат Шевченківської премії.

²² Литвиненко-Вольгемут Марія Іванівна (1892 – 1966) – українська оперна співачка (лірико-драматичне сопрано), педагог, народна артистка УРСР, народна артистка СРСР.

²³ Гайдай Зоя Михайлівна (1902 – 1965) – радянська співачка (сопрано), народна артистка УРСР, народна артистка СРСР.

²⁴ Гмиря Борис Іванович (1903 – 1969) – видатний український оперний і камерний співак (бас), Народний артист СРСР.

²⁵ Чавдар Єлизавета Іванівна (1925 – 1989) – українська радянська оперна співачка, народна артистка СРСР. Професор та завідувач кафедри сольного співу Київської консерваторії.

²⁶ Паторминський Іван Сергійович (1896 – 1960) – український оперний співак (бас), педагог, народний артист СРСР.

²⁷ Гнатюк Дмитро Михайлович (1925 – 2016) – видатний український оперний співак (баритон), режисер, педагог. Народний артист України, Народний артист СРСР, Герой України.

²⁸ Солов'яненко Анатолій Борисович (1932 – 1999) – Герой України, всесвітньо відомий український співак (лірико-драматичний тенор) та громадський діяч.

²⁹ Руденко Бела Андріївна (1933) – українська оперна співачка (лірико-колоратурне сопрано), Заслужена артистка України, Народна артистка СРСР.

³⁰ Гуляєв Юрій Олександрович (1930 – 1986) – український оперний співак (ліричний баритон), композитор. Народний артист УРСР.

Цілком закономірно, що завдяки розквіту оперного театру в зазначений період, дирекція театру позитивно розглянула ідею Євгенії Семенівни, і в 1963 році відбулася прем'єра опери «Лючія ді Ламермур» Гаetano Доніцетті.

Під час написання листа, співачка ще не встигла познайомитися з містом та людьми Італії, була зайнята роботою. За умовами стажування було обов'язковим відвідування театру «Ла Скала». Виконувати це було справжнім задоволенням для радянських артистів. У листі Мірошниченко виділяє такі вистави, як опера Каміля Сен-Санса «Самсон і Даліла» з Маріо дель Монако³¹ та Джульєттою Сімонато³². Під час спектаклю легендарному тенору було 45 років: «Мій контракт з театром “Метрополітен-Опера” в Нью-Йорку закінчився в 1959 році. Восени того ж року, заспівавши “Андре Шеньє”, “Аїду” і “Отелло” в театрі “Уор Меморіал-Опера-хаус” міста Сан-Франциско, я повернувся в Мілан. Мій старий друг Вотто, як і раніше, активно працював, диригував на відкритті сезону в театрі “Ла Скала” оперою “Отелло”, де я брав участь разом з Різанек і Тіто Гоббі. Навесні я зустрівся з Джульєттою Сімонато в “Самсон і Далила” під керівництвом Гавадзені» [51, с. 170 – 171]. Джанандреа Гавадзені³³ – один з найкращих диригентів ХХ століття, багатогранний і неповторний. Для Джульєтти Сімонато, це був один з заключних спектаклів у її кар'єрі. Зафіксовано розмову неповторної співачки, за плечима якої великий досвід із відомим дослідником у галузі вокального мистецтва Леонідом Дмитрієвим:

«– Сколько оперных партий Вы спели за Вашу карьеру?

– Семьдесят! Среди них, конечно, партии разных характеров. Я больше люблю роли страстные, романтические. Но приходилось петь и веселые, лирические, комические» [56, с. 62].

У 1965 році партією Даліли вона завершує роботу в театрі «Ла Скала», а в 1966 закінчує свій сценічний шлях.

³¹ Маріо дель Монако (1915 – 1982) – італійський оперний співак (драматичний тенор), якого називають одним із найбільших оперних співаків ХХ століття й останнім тенором *di forza*.

³² Сімонато Джульєтта (1910 – 2010) – італійська оперна співачка (меццо-сопрано).

³³ Джанандреа Гавадзені (1909–1996) – італійський диригент, піаніст, композитор, музичний критик, письменник. Кавалер Великого хреста ордена «За заслуги перед Італійською Республікою»

Є. Мірошніченко згадує у листі опери Джузеппе Верді «Дон Карлос» та Джакомо Пуччіні «Чіо-чіо-сан» з Мері Прайс, американською оперною співачкою, яка є першою афроамериканкою і однією з головних відкриттів серед виконавців оперного мистецтва XX століття. Нині більш відома як Леонтіна Прайс, співачка з 1960 року підкорила сцену «Ла Скала», а в 1961 році запрошена солісткою Метрополітен опера. Євгенія Мірошніченко мала нагоду чути її в zenіті слави в досконалій співацькій формі.

Та звичайно, найбільше враження в української співачки викликало виконання опери «Лючія ді Ламермур» Джоан Сазерленд³⁴ та Руджеро Раймонді³⁵³⁶ : «...ці мене вбили абсолютно! Таких співаків ви не чули ніколи! Я не можу прийти до тями досі, і можу сказати лише одне. Театр – красень, оркестр і диригенти дуже хороші, і звичайно співають на цій сцені далеко не всі, кращі з кращих» [121]. Джоан Сазерленд підкорила собі оперний світ заспівавши Лючію у 1960 році на сцені Ковент-Гарден, а в 1961 дебютувала на сцені «Ла Скала» у головній партії в опері «Беатріче ді Тенді» Вінченцо Белліні.

Після повернення додому у 1962 році Є. Мірошніченко відчула радість материнства – у неї народився перший син Ігор. Ще через рік, у Київському національному театрі опери та балету відбулася прем'єра омріяної опери, яка стала невід'ємною частиною душі співачки, а виконання головної партії – справжнім її професійним еталонним «дітищем». Італійське стажування, дало розуміння того, що школа Марії Едуардівни найкраще посприяла розвитку природних даних Мірошніченко, стала запорукою довгого вокального життя та виховала еталонний зразок співу корифея оперної сцени.

³⁴ Сазерленд Джоан Елстон (1926 – 2010) – австралійська оперна співачка. Виступала спочатку як мецо-сопрано, потім як драматичне сопрано, а потім як колоратурне. Дама-командор ордена Британської імперії.

³⁵ Руджеро Раймонді (1941) – італійський оперний співак (бас-баритон), актор і режисер, командор та великий офіцер ордена «За заслуги перед Італійською Республікою».

³⁶ Цікавим є той факт, що твердження Є. Мірошніченко про виступ Руджеро Раймонді в «Ла Скала» у 1961 році, піддається спростуванню у документальних даних, де **зазначено**, що дебют італійського співака на сцені найвідомішого театру світу відбувся у 1969 році. Крім цього, 1961 року славнозвісному тенору було лише 20 років. Які дані є достовірними наразі не відомо.

У віднайденому листі Євгенії Семенівни стримано-лаконічно описано атмосферу та події доленосної подорожі до Мілана, що спонукає до роздумів, «читання між рядків» і подальших наукових розвідок щодо цього періоду в житті співачки.

2.3 Творчість і вік співачки (до типології пізнього періоду творчого життя Є. Мірошніченко)

Наталя Владиславівна Савицька у своїй дисертації «Вікові аспекти композиторської життєтворчості» [146] звертається до проблеми віку у творчості композиторів, зокрема зазначаючи: «Врахування вікових категорій та їх ролі в культуротворчих процесах, поза сумнівами, є вельми важливою передумовою дослідження мистецької діяльності, оскільки вікова ментальність накладає суттєвий відбиток на духовність, семантичний світ і навіть індивідуальну лексику художника» [146, с. 6].

Савицька виділяє три основні різновиди пізнього періоду: прогностичний, консолідуючий і редукований. Незважаючи на те, що акцент у дисертації зроблено на композиторах, у виконавстві також існують приклади всіх типів. Розглянемо їх та знайдемо тип, що виявляється найбільше у творчій діяльності Євгенії Семенівни Мірошніченко.

Є.С. Мірошніченко у пізній період не зменшувала обертів своєї діяльності і до самого останнього дня прагнула віддавати себе улюбленій справі. Тим не менш, у 1997 році Є.С. Мірошніченко, коли їй виповнилося шістдесят шість років, за власним бажанням покинула рідний оперний театр. Вона пішла зі сцени свідомо, обумовлюючи це тим, що недобре зображати на сцені молодих героїнь будучи у віці, хоча голос їй це міг дозволити. Останнім спектаклем була «Травіата» Джузеппе Верді, з якої співачка розпочинала власну сценічну кар'єру на рідній сцені київської опери. У цьому ж прощальному спектаклі, професор познайомила своїх шанувальників з Михайлом Дідиком, який став відомим на весь світ тенором

та залишається послідовником її педагогічних принципів. Після бенефісу співачка продовжувала жити у Києві та викладати в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського. Загально відомо, що вона викладала до останнього дня життя, що боролася за створення Малої опери та одночасно хворіла на страшну хворобу. Виконавці, як і композитори, підпорядковують своє життя мистецтву, і виконавська «життєтворчість», на нашу думку, існує під особливим впливом віку.

Головне, що варто відмітити – це те, що Є. С. Мірошніченко співала до останнього подиху і залишила при собі силу звуку та повний діапазон. Варто зауважити, що інструмент співака, – голос – як частина тіла, повністю залежить від фізичного стану людини. Існує багато книг з гігієни голосу [81], але книги «як зберегти голос, коли тобі за п'ятдесят», якщо вони є, навряд чи будуть такими ж ефективними на практиці, як, власне, приклад співацького досвіду Євгенії Семенівни.

Секрет ефективності методики Є. Мірошніченко був заснований на двох ключових речах. По-перше, це робота над правильним звукоутворенням, «секретом» якого був скрупульозний індивідуальний підхід до кожного зі студентів, з урахуванням фізіології голосового апарату. Головною метою була така побудова вокального апарату, який би не знищував голос, а навпаки зміцнював його властивості. Наріжним каменем такої методики був пошук і формування так званих «резонаторних точок», які ставали опорою для вокального апарату та забезпечували його стійкість та еластичність. Він є художнім критерієм співацького звуку, що забезпечує вміння об'єктивно оцінювати та аналізувати звучання голосу з точки зору усвідомлення фізіологічної позиції звуку, а не індивідуальних властивостей голосу.

По-друге, володіння диханням. Зауважимо, що під час занять Євгенія Семенівна приділяла цьому питанню чи не найбільшу увагу, оскільки саме його правильне опанування сприяє формуванню якісного та потужного звуку, а також тембральної палітри голосу. Усі ці підходи культивувалися

школою Євгенії Семенівни, що продовжувала та удосконалювала традиції Марії Едуардівни Донець-Тессейр та, відповідно, Олександра Мишуги. Саме завдяки величезній довірі слуховим уявленням Марії Едуардівни про свій голос на початку кар'єри та подальшому колосальному самоконтролю протягом всієї виконавської діяльності видатній співачці вдалося зберегти свій унікальний тембр аж до похилого віку.

Доцільно звернути увагу і на особливий тип комунікації, який склався між Є. С. Мірошніченко та її учнями в останні роки. Так, її студентки по черзі жили в неї в квартирі, допомагаючи професорові в домашніх справах. Можна сказати, що екзистенційний простір Є. С. Мірошніченко звужується до педагогічної та соціальної роботи, і навряд чи їх варто роз'єднувати. Незважаючи на похилий вік, до якого згодом додалися труднощі із здоров'ям та нелегкі життєві випробовування, вона в класі з легкістю демонструвала голосом студентам складні за технікою виконання, теситурою, а також особливим драматичним змістом уривки із творів.

Виходячи з усього вищесказаного, спробуємо типологізувати пізній період життєтворчості Є. С. Мірошніченко за класифікацією Н. Савицької [146]. Нагадаємо, що вона виділяє три типи пізнього періоду: прогностичний, консолідуючий, редукований.

Прогностичний тип, звичайно, рідке явище у світі вокалістів. В основному він пов'язаний з тим, що навіть у пізній період виконавці прагнуть шукати щось нове та пробувати себе у незвичних іпостасях. Для співаків це є досить важкою задачею, враховуючи вище зазначені особливості голосового апарату. Утім, серед прикладів можна виділити досвід неперевершеної Олени Образцової, яка наприкінці оперної кар'єри в 2000 році дебютувала, як актриса в спектаклі Романа Віктюка в п'єсі Антонія фон Ельба та давала джазові концерти.

Іншим прикладом може слугувати відома американська співачка Джессі Норман, якій зараз сімдесят років, маючи широкий оперний, камерний і вокально-симфонічний репертуар, кістяк якого становлять такі

важкі для вокалістів композитори як Ріхард Вагнер, Ріхард Штраус, Ігор Стравінський, Густав Малер, Арнольд Шонберг і Альбан Берг, у пізньому періоді творчості захопилася виконанням спірічуелс³⁷.

Навряд чи цей тип був актуальним для Є. С. Мірошніченко, оскільки вона у шістдесят шість пішла з оперної сцени. Утім, вочевидь якби вона залишилася, то цілком можливо, що досягла б схожих результатів, оскільки голосовий апарат їй це цілком дозволяв робити.

Для академічних співаків куди більш актуальними є редукований і консолідуючий періоди. Редукований отримав свою назву від слова «редукція», що означає «спрощення». Н. Савицька пояснює його особливості так: *«такий, що не відбувся. Передумови можуть бути цілком різними: творча криза та післякризова стагнація, яку не вдалося подолати (М. Балакірев, Г. Берліоз, О. Глазунов, М. Глінка, Ш. Гуно, Дж. Россіні, Я. Сібеліус); перервана еволюція (пауза мовчання) як наслідок реакції на пануючу ідеологічну доктрину (В. Барвінський, Л. Ревуцький), зрештою, раптова смерть (В. Белліні, Ж. Бізе, К.-М. Вебер, Г. Вольф, В. Калінніков)»* [146, с. 303].

У випадку з Є.С. Мірошніченко це справедливо лише частково. З одного боку, можна констатувати що її пізній період на сцені не відбувся через рішення полишити її. З іншого боку, це не було результатом творчої кризи, а скоріш за все, усвідомленням неминучості процесу творчого згасання. Вочевидь, не бажаючи такої для себе долі, а також прагнучи дати дорогу молодим (згідно з її ж словами), Є. С. Мірошніченко полишає сцену, унаслідок чого в цій галузі констатуємо саме редукований період.

Щодо консолідуючого періоду, то Н. Савицька характеризує його так: «Кардинального оновлення не відбувається, з продуктивності акцент зміщується на репродуктивність, минуле і сучасне індивідуально-авторської

³⁷ Спірічуел – духовні пісні афроамериканців, основний жанр афроамериканського музичного фольклору. У піснях цього жанру поєднуються елементи африканських виконавських традицій, такі як колективна імпровізація, характерна ритміка, глісандові звучання, екстатичність тощо, та стилістичні риси хорових гімнів і балад англійських переселенців.

свідомості об'єднуються у неподільний сплав. Те, що раніше носило пошуковий характер, набуло рис зрілого досвіду, переважно сповненого зовнішнього аскетизму. В інтегруючій силі, мудрому використанні фонду власних досягнень виняткова довершеність і місткість завершального періоду творчості Ф. Шопена, пізніх еволюційних фаз А. Брукнера, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, Р. Штрауса,. Їм властивий не радикалізм новаторства, а радше пафос домовляння» [146, с. 302].

Можна сказати, що саме цей тип виявив себе найбільше у пізній період життєтворчості Є. С. Мірошніченко. Вона й справді почала вести більш камерну діяльність, зосередившись на викладанні. Але її енергія, педагогічний потенціал, енергетичний запал під час уроків та особлива любов до студентів зробили ці зустрічі унікальним актом передачі виконавського та життєвого досвіду, аналогів якого насправді не так вже й багато. У своїй свідомості вона об'єднала всі знання, які довершено передавала власним учням. Результатом її пошуків став зрілий досвід, а аскетичний спосіб життя (без сцени, аплодисментів і нових образів) переважав. З одного боку, крізь передачу власного досвіду, написання спогадів про свої активні молоді роки вона немовби договорювала те, що не встигла під час виступів на сцені. З іншого, у викладанні вона передавала, тобто репродукувала власний досвід без радикалізму новаторства. Вона не вийшла за межі свого репертуару, залишилася вірною своїм виконавсько-педагогічним здобуткам. Консолідація цілком характерна для життєтворчості Є. С. Мірошніченко в останні роки.

Тож можна сказати, що пізній період життєтворчості Є. С. Мірошніченко став зразком консолідуючого та, частково, редукованого періодів. Разом з цим (як і мало б бути на наш погляд) обидва типи поєдналися з великою кількістю індивідуальних та особистісних чинників, пов'язаних, перш за все, з людськими якостями та талантом співачки. Залишивши сцену, Є. С. Мірошніченко відкрила собі шлях до репродукування досвіду в особливій комунікативній манері, завдяки чому

залишила після себе не просто велику кількість молодих і талановитих професіоналів, а й просто звичайних людей, прихильників, які пам'ятають її із вдячністю та любов'ю.

Висновки до Розділу 2.

Становлення та розвиток будь-якої особистості напряду залежить від соціального середовища навколо неї. Суспільство, яке деформується протягом зростання людини поділяється на мікро- та макросоціум, що визначається поступовим усвідомленням людини себе як частини товариства, а згодом – країни та світу. Самоідентифікація частіше за все пов'язана із навколишнім середовищем, а саме – містом і людьми, адже ми всі прив'язані до батьківського дому. Наука психологія стверджує, що рівень успішності людини в усіх сферах її життя напряду залежить від сприятливої місцевості, інтелектуального та матеріального рівня оточуючих людей. Проте, біографія багатьох митців спростовує ці данні.

Творче зростання Є. Мірошніченко проходило в повоєнні роки на Харківщині, серед простих селян і голоду. Батько співачки помер на фронті, у матері на руках залишилося троє дітей. Згодом, батьківська хата в селі змінилася жіночим ремісничим училищем у місті Харкові, де на Євгенію Семенівну чекали нові випробування. Не секретом було те, що в такий заклад збирали дівчат, яких знаходили на вулицях, сиріт без родин та із понівеченим дитинством. Таке оточення було злим і безжальним. Отже, із самого народження навколо Мірошніченко було середовище, що гартувало її сильний характер і знищувало слабкість.

У дванадцять років майбутня оперна співачка зустріла свого провідника у музичний світ – Зиновія Заграничного, який на той час був творчим керівником самодіяльності трудових резервів і викладав у Харківському музично-драматичному інституті (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського). Згодом Є. Мірошніченко стала виступати у складі хору, що привело її до Київської консерваторії у клас сольного співу.

Харківське коло — це друзі та однодумці, митці, які сміливо взяли на себе тягар розвитку музичної діяльності на просторах своєї батьківщини. Композитори Володимир Золотухін та Микола Стецюн, хормейстер Наталія Бабіч, оперні співаки Костянтин Шаша, Валентина Арканова, Василь Третяк — це незначна частина оточення Євгенії Мірошниченко в рідному місті. Саме ці діячі мистецтва, впливали на творчий, а інколи й особистий розвиток співачки, а вона впливала на них. Їх творче зростання просувалося із неймовірною швидкістю, саме через безпосередній рушій — вони самі. Такий механізм відповідає першому закону Ньютона, який говорить, що тіло яке рухається, може змінити напрям або швидкість лише відчувши вплив. Таким чином особистості замало рухатись самій, щоб досягнути більшого потрібен поштовх ближнього.

Таке коло спілкування у Харкові — *середовище зростання*, згодом переросло у стійких фундамент для подальшого розвитку — *відчуття «малої батьківщини»*, яке сформувалося під час навчання в Києві, але складалося із харківського кола. Протидією фундаменту, була постійна туга за Харковом і його громадою та незважаючи на це, навчаючись у Київській консерваторії, а згодом покоривши багатомільйонну плеяду слухачів, Євгенія Семенівна безупинно змінювала середовище під себе, завойовувала прихильність іменитих митців. І ще в дванадцять років, не маючи музичного виховання вона стала солісткою хору трудових резервів Харкова. Таку силу і завзяття можливо варто назвати вродженими особливостями, а може — набутими із середовища.

Стає зрозумілим, що вирішальну роль у становленні Є. Мірошниченко, як однієї з найвидатніших оперних співачок світу відіграло *харківське середовище*, а саме *харківське коло*, яке поділяється з хронологічної точки зору на *творче зростання* (роки від народження до від'їзду на київське навчання, складається із матері та сестер, Зиновія Заграничного, Василя Третяка, Костянтина Шаша, Віталія Губаренка) та *відчуття «малої батьківщини»* (роки навчання у Києві, що втілено в творчому спілкуванні з

Володимиром Золотухіним, Миколою Стецюном, Наталією Бабіч і Валентиною Аркановою).

Однією із важливіших подій у творчому житті Євгенії Мірошниченко було стажування у Центрі удосконалювання оперних артистів при театрі «Ла Скала». Викладачем була славнозвісна Ельвіра де Ідальго, яка окрім того, що сама досягла великих успіхів як виконавиця, ще й виховала таку співачку як Марія Калас. Розпорядок стажерів був чітко розписаний погодинно, заняття тривали від самого ранку і до пізнього вечора. Навчальний день завершувався відвідуванням спектаклів у театрі «Ла Скала», де для них була виділена директорська ложа. Проте, у 1961 році факт поїздки радянської людини за кордон був нонсенсом, тому стажери постійно були під наглядом «перекладачів». Таємні агенти Кремля були постійними супутниками усіх гастролуючих за кордоном митців союзу. Особливо багато інформації про цей факт розповідає у своїй книзі «Чайник, фіра та Андрій» Андрій Гаврілов.

У складі групи, у якій перебувала Євгенія Семенівна, були такі корифеї вокального мистецтва, як Тамара Мілашкіна, Лариса Нікітіна, Микола Тимченко. Важливо зазначити, що досвіт стажування між країнами існував біля десяти років, а наші стажери були не в першій делегації. Багатьох наших співаків після навчання запрошували на гастролі до театру «Ла Скала» та майже всі не змогли прийняти запрошення «у зв'язку з зайнятістю в театрі».

Звичайно страх перед наглядачами скував більшість голосів, які могли хоч щось розповісти. Лише одиниці, не звільнившись від страху, проте без сил більше мовчати полили гірку правду на слухачів. Більшість інформації про враження Є. Мірошниченко вдалось дізнатися з її особистого листа до письменниці Раїси Іванченко, яка в той час працювала в редакції іномовлення «Українського радіо».

Із епістолярію дізнаємося, що Мірошниченко ще на початку занять із Ельвірою де Ідальго відчувала сумніви, щодо пристосування її вокальної школи до голосу співачки. Євгенія Семенівна ділиться захватом від прослуховування опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті на сцені театру

«Ла Скала» у виконанні Джоан Сазерленд та Руджеро Раймонді, та вперше говорить про те, що мріє про її постановку в Київському оперному театрі. Окрім цієї опери співачка виокремлює такі вистави, як опера Каміля Сен-Санса «Самсон і Даліла» з Маріо дель Монако та Джульєттою Сімionato, опери Джузеппе Верді «Дон Карлос» і Джакомо Пуччіні «Чіо-чіо-сан» з Мері Прайс.

Епістолярна спадщина є важливим елементом джерелознавчого дослідження, допомагає більш детально роздивитися творчу особистість митця. Проте, лист Мірошніченко наповнений протиріччями і створює дослідникам її творчості плідні терени для подальших наукових пошуків.

Однією з головних проблем у житті та творчості є вік. Видатний український музикознавець, доктор мистецтвознавства та професор Наталія Владиславівна Савицька присвятила цій проблемі свою дисертацію «Вікові аспекти композиторської життєтворчості», де виділено три різновиди пізнього періоду: прогностичний, консолідуючий і редукований. Проте, до постаті Є. Мірошніченко в повному обсязі не можна застосувати жодного з них. Найбільш однозначним є виключення з ймовірних варіантів прогностичного періоду, оскільки радикальних змін стильових, жанрових чи ціннісних орієнтирів Є. Мірошніченко не відбулося. Певною мірою у співачки виявляються риси редукованого періоду. Хоча вона до останніх днів зберегла силу, темброву забарвленість і рухливість голосу, які вона демонструвала на уроках, власним прикладом показуючи особливості виконання того чи іншого твору, все ж не можна не констатувати «згортання» її виконавської діяльності: в 1997 році Євгенія Семенівна припиняє свої виступи в опері та концертах, зосереджуючись на викладанні, а згодом – і на боротьбі за Малу оперу. Але її короткий виступ в Національній опері на свій 70-літній ювілей став підтвердженням, що Є. Мірошніченко була здатна продовжити виконавську кар'єру та що цей крок не був зумовлений неспроможністю співати на бажаному рівні.

Найбільш відповідним Євгенії Семенівні типом пізнього періоду з виділених Н. Савицькою є консолідуєчий. Хоча навички викладання вокалу у неї були сформовані ще в період навчання у М. Е. Донець-Тессейр (як і в інших її студентів, і як у власних учнів Є. Мірошніченко), в останні роки Євгенії Семенівні вдається реалізувати надзвичайно результативний підхід до навчання. Він полягав в єдності узагальненого величезного досвіду та особливого типу комунікації з учнями, проживання яких в квартирі свого викладача дозволяло встановити тісний зв'язок як на професійному, так і на особистісному рівні (дехто з вихованців співачки ставав її другом, зберігаючи ці стосунки вже після завершення навчання). Усі свої зусилля та можливості на цьому етапі життя (однак, як і на інших) Є. Мірошніченко спрямовує на розвиток української культури, консолідуєчи для цього досвід, накопичений протягом багаторічної виконавської, викладацької та просвітницької діяльності.

РОЗДІЛ 3

ЦІННІСНО-НОРМАТИВНА СИСТЕМА СПІВАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

ЄВГЕНІЙ МІРОШНИЧЕНКО:

ДЖЕРЕЛА КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

«Пізнай свій край... себе, свій рід, свій народ, свою землю
— і ти побачиш шлях у життя.

Шлях, на якому найповніше розкриються твої здібності.

Ти даси йому продовження, вторувавши стежину,
із тієї стежини вже рушили у життя твої нащадки.

І також будеш ти».

Г. Сковорода

3.1. Вокальний родовід Є. Мірошніченко

Для досягнення творчого феномену музиканта важливо мати комплекс джерел, які б фіксували ціннісно-нормативні параметри творчої діяльності, інакше кажучи, функціонували б як певні моделі у розгортанні його власної художньої індивідуальності. Для співака на першому рівні навчання такими моделями є творчий досвід попередників, які вписуються у його вокальний родовід – «виконавську геніалогію».

«Генеалогія – спеціальна історична дисципліна, що вивчає походження родів та окремих осіб, родинні зв'язки, історію сімей різного соціального походження. Відомості, що їх надає генеалогія, допомагають вивчати політичну історію, майнові, соціальні та правові стосунки, місце та роль певних родів і осіб у подіях окремих епох та країн. Дані генеалогії сприяють дослідженню демографічних процесів і соціально-психологічних аспектів людських взаємин. Джерела, що використовує генеалогія, надзвичайно різноманітні. Це практично всі пам'ятки, пов'язані з людською діяльністю. Традиційно їх поділяють на письмові, речові та усні. Але за змістом генеалогічного матеріалу можна виділити дві групи джерел: власне генеалогічні, тобто родовідні розписи й книги, генеалогічні дерева й таблиці,

та джерела для складання родоводу, до яких належать всі інші джерела, що зосереджують інформацію про людину, її життя та оточення.

Витоки генеалогії сягають стародавніх часів. Етногенетичні перекази характерні ще для первісної людини. Становлення станового³⁸ суспільства сприяло розвитку генеалогії практичної, покликаної обґрунтувати права окремих прошарків суспільства на владу та привілеї. Біблійні легенди, давньогрецькі та римські міфи, праці античних авторів, перекази Давнього Сходу повні генеалогічними відомостями. Але справжнього розквіту практична генеалогія набула в середні віки, коли суспільні та політичні стосунки були тісно пов'язані з походженням, спадковими правами та шляхетністю роду. У цей період розробляються форми фіксації генеалогією матеріалу, створюються родовідні книжки: «Книга відвідувань герольдів» (1-ша пол. 16 ст.) у Великій Британії, «Государів родословець» (1555), «Оксамитова книга» (1682 – у Росії), виникають державні інституції (Суд про герби Франції (1615) – у Франції; Палата родовідних справ (1682), геральдмейстерська контора (1722), герольдія (1763 – у Росії та ін.), покликані юридично затвердити родоводи шляхетних верств. Теоретичний інтерес до генеалогії та її перетворення в наукову дисципліну в Зхадній Європі починається приблизно у 17–18 ст.» [157].

Рід – в антропології форма суспільної організації. Група осіб, кровно пов'язаних між собою, що виводять своє походження від одного предка. Важливість *роду* для українського суспільства виражена в словах наймудрішого філософа країни – Г. Сковороди: «пізнай... себе, свій рід, свій народ, свою землю – і ти побачиш шлях у життя». Дійсно, багато людей, що йшли до своєї мети були натхненні життям предків по крові або знаходили рідних по духу кумирів. Знання про існування та захопленість таланом свого роду не аби-яка підтримка на життєвому шляху.

³⁸ Стани – усталені соціальні групи в середньовічних і ранньомодерних суспільствах, які відрізнялися сусп. функціями, статусом та престижем.

Для Євгенії Семенівни, дочки простих селян, було великою честю стати частиною класу неперевершеної Марії Едуардівни Донець-Тессейр (1889-1974), яка у дівочості мала прізвище із вишуканою приставкою «де» Тессейр, що вказувало на аристократичне походження співачки. Батько “українського соловейка”, так називали Марію Едуардівну шанувальники, француз за походженням та юрист за освітою, так само закінчив Віденську консерваторію по класу скрипки у відомого професора Донта. Обравши професію музиканта, Едуард Едуардович де Тессейр працював у Київському симфонічному оркестрі. Мати співачки, Марія Михайлівна, мала чудове сопрано та залюбки музикувала дома заохочуючи до співу і єдину донечку. Марія Едуардівна перейняла талант обох батьків, до п’ятнадцяти років займалася скрипкою та паралельно співами у хорі, завдяки тембральній густоті голосу, виконуючи “низькі” партії. Першим вокальним педагогом Донець-Тессейр став І. Массані, який помилково продовжував ідентифікувати голос співачки як мецо-сопрано. Проте заняття не тривали довгий час. Минуло три місяці і в 1907 році Марія Едуардівна вступає до музично-драматичної школи імені М. Лисенка у клас Олександра Мишути. Талановитий музикант і педагог зумів правильно визначити тип голосу, що, не зважаючи на упередження, є однією з найбільш складних задач для педагога. За рік занять професору вдалося вивести сопранову окрасу звуку у співачки. Ще два роки занять проходили у Варшавському музичному училищі в зв’язку з переїздом Мишути. Вражаючих успіхів вдалося досягти Донець-Тессейр в класі видатного тенора, серед яких запрошення до дебюту у оперному театрі, проте через надмірну самокритику та бажання вдосконалення співочих навиків, самодостатня Марія Едуардівна поїхала у Відень. Продовжила навчання у класі К. Форстена, за пів року зрозумівши, що німецька школа співу привела до регресу її вокальної техніки, не зволікаючи та не завершивши навчання, співачка кидає австрійську столицю та вступає до класу Витторіо Ванцо у Міланську консерваторію, це був 1912 рік.

Ванцо, не будучи оперним співаком, багато років працював диригентом оперного театру «Ла Скала», був талановитим музикантом та мав «вокальне вухо». У нього навчалися багато відомих співаків із різних країн світу. Головним методом педагога був цілеспрямований поступовий розвиток техніки, дихання, атаки звуку за допомогою правильно підібраних вправ, яких у нього, за словами самої Марії Едуардівни, була нескінченна кількість. За три роки навчання, яке довелося перервати у зв'язку з Першою світовою війною, Донець-Тессейр набула рідкісного слухового досвіту завдяки постійним відвідуванням оперного театру. За словами самої співачки у інтерв'ю Л. Дмитрієву, у той час трупа «Ла Скала» була дуже сильна, особливе захоплення у публіки викликав славетний баритон Тітто Руфо³⁹. Також, саме в Італії співачка дебютувала у 1914 році в маєтці Пйомбіно партіями Адіни і Норіни в операх «Любовний напій» і «Дон Паскуале» Г. Доницетті. Виступи були напрочуд вдалимими та після завершення сезону Донець-Тессейр мала на руках ангажемент до оперного театру міста Ніцца, але любов до батьківщини, яку вона прищепила й своїм майбутнім ученицям, повернула її до Києва де вона стала солісткою оперного театру в 1915 році.

Особливим успіхом зустрічала обдарованість «українського соловейка» тогочасна столиця – Харків. Одного разу, під час гастролей світової зірки оперного мистецтва, славетного тенора І. С. Козловського⁴⁰, Марія Едуардівна виконувала партію Розіни у опері «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, а Іван Семенович графа Альмавіва, після виконання Донець-Тессейр першої арії Розіни публіка здійняла гучні оплески, тривалість яких не дала змогу продовжити спектакль. Тоді Козловський був вражений співочим талантом Марії Едуардівни, а згодом його серце скорить обдарованість її нащадків, а особливо Євгенії Мірошниченко.

³⁹ Тітто Руфо (1877-1953) – італійський оперний співак (баритон). Один з найбільш видатних співаків-баритонів ХХ століття, мав сильний голос широкого діапазону з ретельно відпрацьованою технікою дихання і чистотою інтонації.

⁴⁰ Козловський Іван Семенович (1900-1993) – український співак, народний артист СРСР (1940), лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка.

Темна сторона радянської влади пала тінню і на Донець-Тессейр – 7 січня 1944 року, вона була заарештована органами НКВС за звинуваченням у співпраці з німецькою розвідкою, з різницею у чотири роки із матір'ю Євгенії Семенівни Сусанною Єгорівною, яка також була зсуджена. Після втручання Микити Хрущова 8 лютого звільнена з-під арешту й поновлена в Консерваторії.

Звичайно, такі збіги у біографіях людей того часу не рідкість, проте однакові страждання та приниження, навіть якщо про них не знати, зближують людей. Часто скритність та інтровертність особистості в таких життєвих умовах стають головними рисами характеру, однак завдяки цьому жага до знань, їх передачі набуває дуже цікавої самодостатньої та дієвої форми. Як результат – велика плеяда співаків вихованих на традиціях вітчизняних та італійських вокальних шкіл, риси яких Марія Едуардівна синтезувала у власній педагогічній діяльності. Працювала переважно з рухливими високими жіночими голосами. Значну увагу приділяла слуховому самоконтролю, звуко веденню, зокрема рівності звучання протягом усього діапазону, виявленню природної краси тембру голосу, правильному диханню, розвитку артикуляційного апарату, дикції, виразності вокального інтонування [54][132].

Здавалося такої потужної особистості у вокальному родовіді Є.Мірошниченко було б достатньо, проте дослідження лише розпочалося.

«Найвидатнішим вокальним педагогом 19 століття вважався Франчеко Ламперті (1813-1892), хоча сам ніколи не був співаком. «Закінчивши Міланську консерваторію як органіст, він диригував, був директором оперного театру «Ла Скала», – так пише про одного з засновників мистецтва оперного співу Богдан Пилипович Гнидь, український оперний співак та автор підручника «Історія вокального мистецтва» [44, с. 55 – 56]. І справді, такі методичні праці Ламперті, як «Початкові заняття для голосу». «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу» та найвідоміша «Мистецтво співу» – це головний провідник у методику

викладання та виконання для кожного співака-початківця, настільна книга для викладача.

Методичні настанови професора Міланської консерваторії й досі впровадженні у педагогічний план педагогів сольного співу: «...учень повинен мати голос гарного тембру, музикальність, артистичність, високий інтелект, міцне здоров'я. ... Навіть найкращий голос вимагає планомірного, систематичного тренування над вдосконаленням співочих якостей. Тому співак-професіонал виховується завдяки *вокальній школі*. Поставлений співочий голос – цілеспрямована та координована робота всього голосового апарату» [44, с. 56].

Усім відомий вислів Ламперті : “школа співу – це школа дихання”, може скласти помилкове враження про стиль викладання та основні педагогічні прийоми професора, тому, важливо розглянути це питання детальніше.

Дієвість школи Міланського професора була обумовлена декількома факторами, особливо виділяється деталізація технічних задач учню: «При фонації співак повинен стояти в позі оратора, голову схилити трохи вперед, обличчя – спокійне, форма рота – напівусмішка, підборіддя вільно опущене і не має видаватися вперед. Після чого «вдихнути повільно й глибоко через ніс і затримати дихання до моменту, коли горло відчує холод. У цей момент взяти ноту легким ударом гортані назад, ніби порухом вдихання, голосну “а” або склад “ла”, як вони звучать в слові “L`anima” (душа). Якість звуку залежатиме від уміння співака зберегти “відчуття”, здатності “опирати грудодіафрагмальну перепону на мускули живота і розширяти її”. Такий стан Ламперті називає “опорою звуку на дихання».

Початкові вправи рекомендовано співати на середній ділянці голосу, не доходячи до крайніх нот діапазону. Сила голосу – помірна, не форсована, тому що: “хто кричить – той не співає”. Робити вправи на півтонах вгору і вниз, що допоможе виробити *legato* – основу співу. Доцільні вправи перед дзеркалом, а також для перевірки рівномірної витрати дихання під час співу

піднести до рота запалену свічку – полум'я не повинно коливатися» [44, с. 56].

Значущість чітких технічних команд які використовував Ламперті, через майже шістдесят років після його смерті буде доведено в нейрохронаксічній теорії французького вченого Рауля Юссона [184]. Згідно з цією теорією частота імпульсів збудження, що ідуть до голосових складок крізь поворотній нерв із центральних відділів нервової системи та викликають розкриття голосової щілини, в точності відповідає частоті голосового тону, який викликає гортань. Така ідея вважалась революційною в ті часи, хоча і опиралась на науку *хронаксиметрію*⁴¹ та досі є дискусійною. Інакше кажучи, окрім дихання, на яке опиралась вся методика Ламперті, він використовував точні емоційні та технічні задачі які проходили імпульсом у нервову систему та задавали правильний тон у голосових щілинах крізь мозок. Те що несвідомо робив професор Франческо деформувалося у його учнів та знайшло свідомий вихід у думках науковців.

Серед багатьох відомих учнів Ламперті був польський оперний співак, бас, Валерій Висоцький, який згодом, став професором Варшавської консерваторії. Співак мав успішну кар'єру, як на батьківщині, так і у матерії оперного жанру – Італії. Дебютував на сцені «Ла Скала» та в Турині. Як педагог Валерій Висоцький розробив власну методику співу, яка базувалася на розвитку дикції вокаліста. Цікавий факт – перший виступ співака в оперному спектаклі відбувся в Україні, в Одесі, що символічно адже найуспішнішими його учнями були легендарні корифеї Української оперної сцени – Соломія Крушельницька та Олександр Мишуга.

«Серед найвидатніших оперних співаків минулого особливе місце належить Олександрові Мишугі. Наприкінці XIX – початку XX ст. він був неперевершеним в операх “Отелло”, “Аїда”, “Кармен”, “Галька”. Його лірико-драматичний тенор полонив слухача. Любителі музики з величезним

⁴¹ Хронаксиметрія – об'єктивний метод вимірювання збудження м'язової або нервової тканини.

захопленням зустрічали його виступи в Римі і Парижі, Берліні і Відні, Петербурзі і Варшаві та інших великих містах світу.

Народився Олександр Пилипович Мишуга 7 червня 1853 року у містечку Новий Витків. Його батько був стельмах і швець, мав невелике сільське господарство, а в 1870-х роках був війтом рідного містечка. На третьому році життя хлопця померла мати, згодом у хаті з'явилася мачуха, а потім і її діти. Хоч мали власне господарство, матеріальне життя їх було нелегким. Змалку хлопець любив народні пісні, а співаючи разом із братами, милозвучністю свого голосу приваблював сусідів. З 1868 року починається його навчання у Львові (дяківська бурса, гімназія, учительська семінарія), яке дуже обтяжували великі нестатки. Шкільні товариші знайшли О. Мишугу кілька приватних уроків, і це рятувало його у скруті. Далі він навчається в музичній школі Мікулі у професора співу Валерія Висоцького. Паралельно з навчанням О. Мишуга співав у хорах, виконував сольні номери на концертах.

У 1880 році вперше з успіхом виступив на сцені з уривками опери С. Монюшка “Страшний двір”. Але співак прагнув удосконалити свою майстерність, тому подався на навчання до Італії – мекки вокального мистецтва. За сприяння друзів і шанувальників його таланту О. Мишуга мав певну суму грошей від Крайового Виділу, Народного дому, дещо отримав від концертів, і з цими грошми поїхав до Мілана, де навчався у професора консерваторії Джовані. З 1883 року співав у місцевій опері. У сезоні 1883-1884 років виступав у Львові в операх “Фауст”, “Галька” та інші. Про нього заговорила преса, музична критика.

Влітку 1884 року почався тріумфальний шлях у житті артиста. В багатьох Операх, зокрема в італійських і польських, він, як ніхто, чудово виконував провідні ролі. Мишуга співав партії Альфреда у “Травіаті” і герцога в “Ріголетто” Верді, Фауста в однойменній опері Гуно та багатьох інших. Чудовий голос, гарна сценічна постава, великий акторський талант – усе це робило його прекрасним оперним співаком. Мишуга належав до тих митців, які не тільки відтворюють, але й переживають свої ролі. Це відчували

слухачі. Артист посів почесне місце в історії українського концертного виконавства як один з найкращих виконавців народних пісень, творів українських та іноземних авторів. До програми концертів серед інших включав: “Мені однаково” М. Лисенка, “Цвітка дрібная” В. Матюка, “Помарніла наша доля” А. Вахнянина. О. Мишуга вважав за свій обов’язок брати участь в українських національних святах. Він співав у Києві на ювілеї української літератури – 100-літті виходу в світ “Енеїди” І.Котляревського (1898 рік). Часто виступав разом із Соломією Крушельницькою, Модестом Менцинським, Антоніною Осиповичевою. Брав участь у концертах, присвячених Т. Шевченкові. Так, 16 травня 1894 року в залі Народного дому у Львові співав разом з С. Крушельницькою у концерті до 33-х роковин з дня смерті Кобзаря. Артист виконував тоді композиції “Дві зорі” і “Козак” і “Помарніла наша доля”» [53].

Олександр Пилипович вирізнявся освіченістю, в Італії він вивчав анатомію, фізіологію та італійську, французьку, німецьку, російську, англійську мови. Його лірико-драматичний тенор – рідкісний голос – покорив серця найприскіпливіших оперних меломанів Європи. Педагогічна діяльність співака пронизана меценатством, він викладав у Львові, Варшаві, Мілані, Римі, Стокгольмі та Києві. Надав значної фінансової допомоги музично-драматичній школі М. Лисенка яка згодом переросла у державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка та ще через 16 років – у Київську консерваторію імені П. І. Чайковського.

Цей важливий історичний дискурс в історію вокально-педагогічного древа Євгенії Мірошниченко має інтеграційний ефект – дає розуміння самодостатності та розвитку вокальної школи від Франческо Ламперті до Євгенії Мірошниченко.

3.2. Обробки українських народних пісень у репертуарі Соломії Крушельницької та Євгенії Мірошниченко (до питання формування моделей національної ідентифікації)

Невловима матерія часу прямує крізь вселенський простір, підпорядковуючи своїй волі людей, їх вподобання та саме їх світосприйняття. З приходом кожного століття ідентифікація свого «я» змінюється, поводитирем цього явища є мистецтво, що, у свою чергу, є віддзеркаленням свідомості народу.

У кожній країні були свої представники та революціонери мистецької думки, що представляють свою Батьківщину в контексті світового культурного процесу. Так голосом України ставали Т. Г. Шевченко, Л. Українка, Г. Сковорода, М. Вовчок, Л. Костенко, В. М. Шкляр, Матіос, К. Малевич, І. Марчук, М. Лисенко, С. Гулак-Артемівський, А. Кос-Анатольський, Г. Майборода, Б. Гмиря та багато інших. У всіх них – письменників, художників, поетів, музикантів було одне джерело – народна творчість. Нерозривність української професійної музики з народною, їх генетичні зв'язки є парадигмою вітчизняного музикознавства – адже навіть український симфонізм має потужні фольклорні витоки. Наша країна завжди дарувала світу велику кількість рідкісних голосів, протягом багатьох століть, починаючи зі співаків Придворної капели в Санкт-Петербурзі.

Легендою живе образ неповторної Соломії Крушельницької, її неабияке цікаве життя, голос, образ. Кожна молода українська співачка впевнено розпочинає свій складний шлях становлення завдяки натхненню, яке дає усвідомлення належності себе до Соломії Амвросіївни. І це не лише метафора, адже вокальний родовід видатної співачки досить розгалужений, і багато хто може з гордістю говорити про свою належність до однієї з нею школи.

Ще одна примадонна українського оперного мистецтва – це Євгенія Мірошниченко. Неповторна співачка, мистецький діяч, патріот. Для багатьох ушлявлених виконавців велика честь – бути її ученицею, найвищою метою є наблизитись до її чеснот як людських, так і творчих.

С. Крушельницька та Є. Мірошниченко – дві величні постаті українського мистецтва, дві паралелі: захід і схід, драматичне та колоратурне сопрано, виховані відповідно в традиціях XIX та XX століть. Немоżliве та абсолютно недоречне порівняння цих двох самодостатніх та унікальних явищ оперного співу, натомість цікаві хронологія, паралелі, різноманіття творчості та погляди на одне і теж саме.

Серйозним питанням для музиканта-вокаліста є специфіка різних вокальних жанрів. Одним з найдавніших серед великої різноманітності вокальних жанрів академічної музики є жанр обробки народної пісні. Оскільки, як правило, на концертній сцені ми чуємо саме обробку народної пісні (першоджерело має свою специфіку виконання, починаючи від умов і закінчуючи аудиторією), то слід розглядати народну пісню також в аспекті особливостей музичної інтерпретації.

З одного боку, жанр обробки народної пісні є результатом композиторської обробки народного музичного першоджерела, отже, композиторська інтерпретація є жанровою ознакою такої обробки. З іншого боку, в процесі виконання будь-якого музичного твору виконавець також є інтерпретатором, і жанр обробки народної пісні, таким чином, набуває ще одного рівня інтерпретації – виконавського. Отже, обробка народної пісні в аспекті музичної інтерпретації є власне інтерпретацією (як мінімум – композиторсько-виконавською), а в процесі виконання – інтерпретацією інтерпретації. Отже, можна вважати, що жанр обробки народної пісні містить кілька рівнів музичної інтерпретації, які є його базовими жанровими ознаками і визначають специфіку його вивчення, опису, виконання та сприйняття.

Відповідно до класифікації одного із засновників музичної інтерпретології, професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ, Україна) В. Москаленка, обробка народної пісні належить до явища композиторської інтерпретації, коли творча переробка художнього матеріалу з іншого твору народжує новий музичний твір [127].

Однак учений визначає, що композиторська інтерпретація буває представлена або жанрами музичної обробки, транскрипції, парафрази, сюїти або фантазії на музичні теми з інших творів, або програмними творами, в яких синтезуються слово і музика, а також використовуються зафіксовані в слові, картині, малюнку та інших формах художні образи, сюжети.

Отже, на основі сказаного можна зробити висновок, що жанр обробки народної пісні об'єднує в собі обидва підвиди композиторської інтерпретації (за класифікацією В. Москаленко), що є цікавим і перспективним матеріалом для аналітика як у теоретичному, так і в виконавському музикознавстві.

Синтез у народній пісні, як і в будь-якому жанрі вокальної музики, музичного та поза-музичного факторів, музики і слова, являє собою також один з видів інтерпретації (Віктор Москаленко називає це другим різновидом композиторської інтерпретації [127], Анна Хуторська – художнім перекладом [162]). Це ще один рівень інтерпретації в жанрі обробки народної пісні, який стосується першоджерела.

Виконання музичного твору на концертній сцені, без сумніву, завжди є унікальним актом творчості (особливо унікальним тому, що музика існує в часі й завжди неповторна, як неповторний і будь-який момент часу) і, таким чином, виконання музики також є актом музичної інтерпретації. Незважаючи на висловленні сумніви деяких вчених, що будь-яке виконання є інтерпретацією (ставлячи до інтерпретації більш високі вимоги з точки зору індивідуального, якісного і переконливого творчого процесу і результату), все ж у музичній науці та в музичному виконавстві переважає точка зору, що виконання завжди є інтерпретацією, як мінімум завдяки своїй унікальності та неповторності. Але у випадку з виконанням обробки народної пісні виконавець стикається з додатковими завданнями щодо інтерпретації, бо перед ним (і в результаті перед слухачами) – музичний об'єкт з особливою інтерпретаційною природою, де інтерпретаційність є одним з початкових жанрових чинників, що є для виконавця особливою творчою умовою.

Найбільше поєднання співачок Мірошніченко і Крушельницької відбувається якраз крізь ідентифікаційну сферу самосприйняття – народні пісні. Крушельницькі співали хором у вісім осіб під батьковим керівництвом [150, с. 16], Мірошніченки співали у три голоси із мамою. Нехай пісні були різні, та все ж українські, рідні, а тому засіли в серцях молодих дівчат на все життя. На найвищому рівні узагальнення обидві вокалістки були поєднані належністю до єдиної української музичної ментальності, хоча б і на різних стадіях її розвитку, що абсолютно не є оксюмороном – адже за ствердженням Г. Джулай, «...музична ментальність виникає, формується і розвивається у процесі музично-історичної практики і в цьому плані є продуктом еволюції музичної діяльності, яка, у свою чергу, протікає в межах естетичної свідомості, що також постійно розвивається як одна з форм суспільної свідомості» [51, с. 16].

У репертуарі С. Крушельницької понад шістдесят народних пісень (у книзі «Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів» зазначено шістдесят сім [150, с. 307 – 308]. Загальновідомо, що на концертах вона завжди виконувала українські пісні, крім того, існують сім записів виконання співачкою народних пісень, які, як стверджують науковці із квартири-музею Крушельницької, усі можна знайти у мережі інтернет (фактично станом на 2018 рік вдалося знайти лише п'ять з них: «Ой летіли білі гуси», «Ой, де ти йдеш», «Родимий краю», «Через сад-виноград», «Вівці мої, вівці»). І хоча якість цих записів дещо невисока, все ж за ними можна встановити, наскільки майстерним та водночас щирим було прочитання Соломією Амвросіївною всього, що вона співала. Змалку увібравши інтонаційність української народної пісні, співачка навіть після щільної роботи з найкращими зразками західноєвропейської музики не дозволяла собі зверхнього ставлення до фольклору та народної традиції, з якої вона вийшла. Не дивно й те, що переважна більшість виконуваних співачкою пісень, були журливого характеру. Окрім власних вподобань цьому сприяв ще й тип голосу. Вроджене відчуття справедливості та сердешна чуйність, усі

страждання українського народу повинен передавати саме наповнений об'ємний тембр голосу – драматичне сопрано. При прослуховуванні «Ой летіли білі гуси» виникає враження виконання «на одному подиху» – настільки майстерно співачка вибудовує драматургію свого виконання. Соломія Амвросіївна немов вдихнула один єдиний раз, і до кінця пісні слухач разом з нею знаходиться на українському селі з усіма його невід'ємними атрибутами: похилими хатами, синім небом з білими плямами. У цьому випадку голос стає матеріалізацією життєвого досвіду, навіть якщо б не було слів, лише інтонаціями могла б передати цю історію геніальна Соломія Крушельницька.

Як вже було зазначено, Крушельницька почала своє «входження» до музики і через народну пісню, і через авторську музику, про що розповідала сестра співачки: «... ми вже співали цілу низку подільських народних пісень і галицьких романсів («Чи ти бачив, чи не бачив», «Там, де наша Чорногора угрів край вітає», «Як ніч мя покриє», «В гаю зеленім»), твори Шуберта, Мендельсона, «Гуде вітер вельми в полі» Глінки та багато інших творів. ... Співали ми на чотири голоси, крім народних пісень «Над Прутом у лузі», «Де згода в сімействі», твори Бортнянського» [148, с. 51]. Хоча варто зазначити, що «Гуде вітер вельми в полі» – один з небагатьох романсів російських композиторів, написаних на вірші українською мовою.

С. Крушельницька виконувала народні пісні протягом всієї своєї кар'єри. Відомо, що останній свій концерт, в Львівській консерваторії 1949 р. вона почала піснею «Краю родимий, село родиме, вас я вітаю, місця любимі» [36, с. 346]. Більш того, програму того концерту описано так: «В основному пісні невеликого діапазону і український народний фольклор» [148, с. 171]. У цьому ж спогаді знаходимо додаткове підтвердження величезної ролі Соломії Амвросіївни для популяризації українських пісень: «Присутні гаряче аплодували співачці – одні за майстерне виконання, інші – за її патріотизм і відвагу, з якою вона тріумфально пронесла по світу українську народну пісню» [148, с. 172].

«Пронесла по світу» не є лише метафорою, адже народна пісня була для С. Крушельницької невід’ємною частиною концертного репертуару, незалежно від країни, де вона виступала. Про її гастролі світом дослідники пишуть: «У період з 1923 по 1929 роки С. Крушельницька виступала з концертами у країнах Європи, Південної та Північної Америки. Програма, яку вона підготувала, мала назву “Пісні усіх націй”... Особливе місце в її репертуарі посідали твори українських композиторів ... та українські народні пісні, якими традиційно завершувався кожен концерт» [150, с. 206]. Окрім популяризації, виконання народних пісень мало ще одну мету – забезпечити моральною підтримкою українську діаспору, що в 20-роках вже сформувала свої громади в США та інших країнах. Наприклад, в американських концертах співачка виконувала до десяти українських народних пісень, надаючи ним перевагу перед іншими.

Найвідоміша народна пісня у виконанні Є. Мірошніченко – «Ти до мене не ходи». Темп пісні набуває незвичайних обертів, що можуть собі дозволити лише легкі колоратурні сопрано, з голосами надзвичайно рухливими від природи та відшліфованими до набуття технічної майстерності⁴². І хоча повторити такий спів майже не можливо, Євгенії Семенівні вдається виконати цю пісню настільки невимушено та переконливо, що це прочитання може претендувати на статус зразкового. Не меншої майстерності потребує виконання жартівливих пісень. Усього зафіксовано біля тридцяти народних пісень у репертуарі Мірошніченко (за зведеними відомостями з навчальної картки, робочого плану та репертуарного списку з архіву національної опери України) [Див.: Додаток А]. Чи пов’язана удвічі менша кількість пісень порівняно із Соломією Крушельницькою із писаними та ще неписаними законами та традиціями радянської влади, однозначно встановити не вдається (не слід забувати, що творча діяльність Є. Мірошніченко охоплювала не одне десятиріччя, з

⁴² Сама Євгенія Семенівна дотримувалася думки про необхідність роботи над голосом для співаків будь-якої природної обдарованості: «Навіть, якщо людина має від природи голос, але не володіє ним, не шліфує його, щоб голос, як діамант, заблищав усіма гранями, то вона мало чого досягне» [Швачко, с. 206].

різними ідеологічними догмами щодо українського мистецтва, що включали і негласну заборону, і насадження ідей так званої «шароварної України»).

Це можна пояснити тим, що менша кількість лише збільшує значущість. Серед інших причин порівняно меншого звернення Євгенії Семенівни до рідної пісенності можна вказати тип голосу, адже зазвичай народні пісні не містять можливостей для вияву всіх можливостей такого виключно рідкісного голосу, як лірико-колоратурне сопрано, можливостей як суто регістрових, так і вокально-віртуозних. Окрім того, легкий і надзвичайно світлий тембр Є. Мірошніченко дещо обмежував її у виборі народних пісень; і цілком природно, що в її репертуарі переважають зразки жартівливого, стрімкого характеру, навіть якщо за тематикою вони є безумовно ліричними. Наприклад, співаючи «На вулиці скрипка грає», Євгенія Семенівна немов би підкреслює грайливий характер сюжетної ситуації. Надзвичайно яскраво відтворюючи інтонації вмовляння дівчини, вона додає рис театралізованої вистави. Значний виконавський досвід і виключна музична обдарованість дозволяють співакці досягти враження єдиного потоку, настільки емоційно відкритим сприймається виконання цієї пісні. Утім, варто зазначити, що такий «святковості» сприяє й акомпанемент Київського оркестру народних інструментів під керівництвом В. Гуцала. Тому закладена в пісні ліричність вступає в діалог з пишністю та розмахом оркестровки, що майстерно передає Є. Мірошніченко: то акцентуючи увагу на почуттях закоханої дівчини, то «піднімаючись» над сюжетом пісні та демонструючи видовищне концертне виконання.

Як і С. Крушельницька, Євгенія Семенівна пронесла українську пісню крізь усю свою виконавську кар'єру. Так, 8 записів народних пісень, що включені до дискографії в дослідженні Т. Швачко [174, с. 269-270], датуються 1985-1995 рр. Хоча вочевидь, у монографії допущено друкарську помилку: вказано пісню «Ой, мамо, є у коморі просо» замість «Ой, мала я у коморі просо» – пісня, запис виконання якої в 1986 р. доступний у мережі інтернет та яку включено до репертуарного списку Є. Мірошніченко, що

зберігається в архіві Національної опери України. І деякі з цих 8 пісень видатна співачка вивчила ще в Київській консерваторії, про що свідчить її учбова картка [Див.: Додаток А]. Але картка була заповнена в 1951 р., тобто обрані пісні вона тримала у власному репертуарі щонайменше протягом тридцяти-сорока років (стільки ж, як і улюблену партію Віолетти («Травіата» Дж. Верді). Цілком закономірно, що восьми пісень тужливих за характером менше половини (три: «Чотири воли пасу я», «Стоїть гора високая» та «Хусточка»), через зазначені вище особливості голосу Є. Мірошніченко.

Натомість, драматичне сопрано С. Крушельницької більшою мірою сприяло виявленню глибини та емоційності творів, що значно вплинуло на формування її репертуару народних пісень.

Обидві співачки мали ще й славу неперевершених актрис. Досконалі в своїй правдивості образи тендітної японки Мадам Батерфляй (Дж. Пуччіні), Саломеї (Р. Штраус) та Жидовки (Ф. Галеві) у виконанні статної українки Крушельницької здобули загальне визнання, до того ж самим композитором. Наприклад відомо, що Дж. Пуччіні подарував співачці свій портрет з присвятою «Найпрекраснішій і найчарівнішій Баттерфляй» [36, с. 287], а Р. Штраус писав в листі до Г. Гофмансталя «Опера “Електра” в Мілані була поставлена несподівано надзвичайно вдало. Крушельницька – Електра в будь-якому відношенні – актриса першого рангу» [36, с. 302]. Невипадковим є вживання композитором слова «актриса», а не «співачка».

Дослідники її виконавської творчості так характеризують проблему співвідношення музичного та театрального в виконання співачки: «Соломія Крушельницька, як і Джемма Беллінчіоні, намагалася поєднати оперу з досягненнями драматичної школи. У цьому була їх схожість, але кожна з них це робила в силу своїх особливостей настільки оригінально, що неможливо було їх копіювати. Один із критиків колись сказав, що кожен, хто намагався копіювати Крушельницьку, мусив би пропасти за півроку, бо її мистецтво твориться тільки в її належний спосіб і за законами, яким може слідувати лише вона сама» [36, с. 299]. Однак і Є. Мірошніченко досягала «правди

життя» в своїх оперних ролях, що стало свого роду лейтмотивом усіх рецензій на виступи співачки, в найбільш повному вигляді втіленому в уже наведеному висловлюванні Т. Швачко «...на Євгенію Мірошніченко завжди потрібно було дивитися, бо вона – актриса, як кажуть, від Бога» [174, с. 75].

Відомо, що Євгенія Семенівна завжди прагнула якомога глибше та повніше досягнути психологічний стан своїх героїнь. Так, образ Лючії ді Ламмермур вона викарбовувала на скрижалях своєї душі палаючими очима психічно хворих у лікарнях Києва, бо їй було необхідно власними очима побачити, якою має бути її Люція в знаменитій сцені божевілля головної героїні.

Ще одна паралель, що її доцільно провести між цими видатними співачками, полягає в їх ставленні до трагічних ролей. В. Врубельська акцентує увагу на особистісному резонансі С. Крушельницької з її героїнями: «Героїчні і трагічні ролі, які грала Соломія, мали так багато від неї самої! ... Ці трагічні образи виснажували Соломію так, що вона ніби забувала своє особисте горе, яке перевернуло все її життя і початок якого десь припадає на той час» [36, с. 302]. Дещо інакше, але з тією ж мірою відповідальності та вдумливості в зображуваних персонажів перевтілювалася і Є. Мірошніченко: «Тільки від неї я чув перед спектаклями “Травіати” чи “Лючії” сказане цілком серйозно: “Смертельна партія!”, – і тільки у неї бачив я такі трагічні напружені очі – ніби не Люція ді Ламмермур чи Віолетта, а вона сама помре того вечора» [цит. за: 174, с. 123]. І хоча останні два спостереження значною мірою стосуються саме оперного виконавства, все ж таки сам підхід, що полягає в максимальному зануренні в художній образ, не може не знайти свого відбиття у виконанні обома співачками народних пісень – музичного матеріалу, що його обидві вони трактували як безцінне надбання української музичної культури.

Вірна дружба Соломії із видатними сучасниками, такими як М. Лисенко та І. Франко, перетворюють її виконання народних пісень на класику в усій своїй стриманості та цноті, бо то було коло українських

інтелігентів, що не цуралося народної творчості, а, навпаки, вбачали в ній основу самобутнього українського мистецтва. Наприклад, загальновідома фольклористична діяльність М. Лисенка, результатом якої стало опублікування численних обробок народних пісень та наукової розвідки про думи у виконанні кобзаря О. Вересая. І С. Крушельницька не могла не прийняти цих ідей і поглядів. Її виконання народних пісень сьогодні сприймається як поклик предків та їх мудрі настанови. Прочитання Євгенії Семенівни найчастіше прості та без прикрас: крізь вирій технічних вишуканостей, що їх співачка долає з і шляхетною легкістю, простежується ясна та зрозуміла основа народної пісні, довершена в своїй простоті.

Хоча різні типи голосу двох співачок зумовлюють несхожість репертуару, і, як наслідок, дещо різний підхід до виконання народних пісень, основа їх інтерпретацій залишається незмінною. Це відкрите емоційне сприйняття, чесність і душевність, правда, тобто те, що не прораховується. Таким чином виявляється кордоцентризм української ментальності, українського фольклору. У такому випадку ми вважаємо доцільним застосувати одне з визначень цього метафілософського⁴³ концепту, надане його автором Я. Гнатюком в монографії «Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій»: «У гносеологічному ракурсі український кордоцентризм є вчення про перевагу духовного досвіду над теоретичною логікою» [42, с. 10]. Загалом, творчий досвід обох розглянутих вокалісток підтверджує, що принцип виконання нашої пісні лише один – щирість.

Утім, не можна і вважати, що Є. Мірошниченко та С. Крушельницька існували немов би в паралельних вимірах. Звісно ж, видатна харків'янка високо цінувала мистецтво Соломії Амвросіївни, пишалася нею та відчувала всю відповідальність перед українським мистецтвом, як її «спадкоємиця».

⁴³ Таким чином його характеризує сам автор, виходячи з того, що цей термін пояснює вчення інших філософів: «...можна зрозуміти, що концепт «український кордоцентризм» не є філософським терміном. Це метафілософський термін. Ним послуговувались не фундатори українського кордоцентризму ..., а дослідники їхньої філософської творчості...» [с. 7]

Ось що пише сама Євгенія Семенівна про свою уславлену співвітчизницю: «Перебуваючи в Італії, я чула багато захоплених слів про Соломію Крушельницьку від директора театру «Ла Скала» Антоніо Гірінгеллі, який особисто знав нашу знамениту землячку. Він говорив про її неперевершену артистичність, чудовий голос, прекрасну зовнішність, які заворожували слухачів. Говорив, що знаходячись далеко від своєї рідної землі, вона ніколи не забувала про неї, постійно включала до програми концертів українські народні пісні, які співала чудово. «Я слухала його і щоразу раділа, з того, що Соломія Амвросіївна залишила по собі вічну пам'ять в серцях людей, які й сьогодні говорять про неї, як про живу, невмирущу. Велике щастя бути причетним до того високого мистецтва, якому так вірно служила славна дочка українського народу» [148, с. 372].

Звісно ж, усі компліменти на адресу С. Крушельницької (і щодо її вроди, і щодо вокальної та акторської майстерності) можна сміливо віднести і до Євгенії Семенівни. Але варте уваги те, що навіть директор «Ла Скала» підкреслює та наголошує, що Соломія Амвросіївна чудово співала українських пісень, а не оперні партії, саме в цьому полягала її унікальність і специфічність як саме української співачки. Окремої уваги варте саме включення цього висловлювання Є. Мірошніченко до збірки. Його винятковість зумовлена тим, що Євгенія Семенівна – єдиний з авторів, хто особисто не спілкувався з С. Крушельницькою (інші дописувачі були близькими родичами, знайомими, учнями співачки тощо, як зазначено в покажчику авторів [148, с. 375-395]). На момент виходу цієї книги Є. Мірошніченко вже була Народною артисткою СРСР та Лауреатом Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1972 р). Але ані звання народної артистки чи лауреата премії не було винятковим, доцільно припустити, що вже того часу було абсолютно зрозумілим для всіх, що Є. Мірошніченко має настільки ж вирішальне значення для українського вокального виконавства, як і Соломія Крушельницька.

У сучасних дослідженнях національна ідентифікація особистості визначається як «... процес ототожнення, уподібнення особистістю себе з певною нацією» [182, с. 6]. Обидві співачки активно включали до свого репертуару українські пісні, більше того – надавали їм суттєву перевагу (С. Крушельницька співала вісьмома мовами і найбільше пісень співала саме українських), ставали носіями української пісенності за межами Батьківщини (С. Крушельницька – в Європі та країнах Америки, Є. Мірошниченко – в Європі та країнах СРСР). За кордоном саме виконання ними українських пісень ставало їх унікальною рисою, що відрізняла їх від інших співачок. Все це дає підстави вважати, що рідні пісні стали не лише засадою їх професійного вокального становлення, а ще й основою для їх національної самоідентифікації.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що жанр обробки народної пісні пов'язаний з декількома рівнями (або планами) інтерпретації, що йдуть як від природи першоджерела – народної пісні з притаманною їй початково виконавською свободою, так і від умов побутування композиторської обробки народної пісні в середовищі академічного вокального виконавства, кажучи ширше – у сучасних культурних умовах, у музичній практиці сьогодення. Це створює, з одного боку, певні труднощі, з іншого боку – нові цілі та можливості як для дослідника, так і для виконавця.

3.3. Бароковий вокальний репертуар на уроках Євгенії Семенівни Мірошниченко

Епохою зародження опери вважається доба Бароко, яку репрезентують вишукані споруди з інтер'єрами, що давали вражаючі простори для живопису, скульптури, ліпнини, дивних оптичних ілюзій, усього нового і величного. Знаменний перелом відбувався і в музичному мисленні – з поліфонічного багатоголосся поступово виокремлюється гомофонно-гармонічна фактура, що призводить до розквіту культури сольної вокалізації

та імпровізації. Кардинально змінюється змістовно-сміслова координата музичної творчості – сфера піднесено безпристрасної меси і веселої безтурботної пісенної лірики збагачується скорботно-драматичними і трагічними образами.

Одним з представників музичного бароко був А. Скарлатті⁴⁴ – автор понад ста опер. У його творчості викристалізувався стиль опери-seria з її регламентованим набором арій: *lamento* (арія-жалоба), *помсти* (гніву), *bravura*, *пасторального* та *героїчного* характеру. Парадоксально, але вся ця гама афектів, як правило, «вкладається» у чітку тричастинну форму *da capo*. Перша частина була мелодично завершеною та закінчувалась на тоніці, друга відрізнялася від першої настроєм, мелодійним рельєфом та темпом, третя не записувалася композитором, натомість він поміщав у кінці кожної частини вказівку «*Da Capo*», що означало «з початку». Повтор слід було виконувати, прикрашаючи мелодію різноманітними колоратурами: віртуозними пасажами, трелями, вишуканою мелодичною фігурацією, ефектними каденціями тощо.

Постає запитання: якщо повертаємося на початок у вокальному навчанні, чи можемо в такому разі вважати ці твори простими? Відповідь очевидна: ні. Твори не прості та без них неможливо побудувати фундамент «багатоповерхового хмарочосу» вокальної майстерності. Старовинні арії дають прекрасний матеріал для опрацювання кантилени (легатного звуковедення) – основи оперної вокалізації і закладають основи емоційно-виразного співу, тобто вміння через інтонування передати конкретний емоційний стан (афект).

Є. Мірошниченко, як і її славетна вчителька Марія Едуардівна Донець-Тессейр (1889 – 1974) у своєму класі також надавала перевагу на першому етапі навчання бароковим аріям, особливо аріям *da capo*. У виконанні цієї музики кожен міг себе показати і завдяки витонченим і технічним прикрасам. Звичайно, учні не імпровізували колоратури кожного разу, але

⁴⁴ А. Скарлатті (1660 – 1725)

придумавши, або знайшовши відповідні мелізми, записували їх. У розмові із авторкою цієї статті Фріна Зіськіна⁴⁵ згадувала: «Була сіра збірка старовинних арій, здається, вона належала ще Марії Едуардівні. Такі арії називали “манною кашею”, тобто для маленьких, на них добре вироблялося ведення звуку». У педагогічному репертуарі Євгенії Семенівни були арії таких композиторів, як Антоніо Кальдара, Джуліо Каччіні, Сальватор Легреці, Джованні Паізіелло, Ерколе Паскуїні, Джованні Перголезі, Нікола Порпора, Ніккола Піччіні, Доменіко Скарлатті, Вінченсо Чампи, Антоніо Честі, Доменіко Чімароза та улюбленою була арія Антоніо Честі «*Tu m'asavi*» [Див.: Додаток Б]. Арії дозволяли формувати первинні технічні навички вокаліста, а саме: витривалість, вирівнювання реєстрів за допомогою зручної та логічної мелодійної лінії, правильне «низьке» дихання, висока позиція звуковидобування. Також вдосконалювалося уміння співати різними мовами: італійською, німецькою, французькою, англійською, латиною. Адже старовинні арії – це перший щабель на шляху пізнання оперних шкіл різних країн світу.

Вдалося дізнатися, що у класі Є. Мірошніченко виконувалося загалом двадцять дев'ять арій для різних типів голосу, переважно для сопрано та мецо-сопрано, з них було двадцять дві арії італійською мовою, чотири німецькою, дві латиною та одна французькою. Варто зазначити, що деякі з авторів старовинної музики, що виконувалася у класі Є. Мірошніченко, викладали свої думки стосовно сольного співу і вважаються засновниками еталонної вокалізації. Так, окрім чудових оперних арій вони подарували світу і перше друковане видання про сольний спів. Автором цієї праці був Джуліо Каччіні, яка мала назву «*Le nuove musiche*» («Нова музика») і побачила світ у 1602 році [10, с. 72]. Італійський композитор, співак і лютніст виклав тут нові принципи виконання музики. Він також був одним із перших, хто почав писати вказівки для виконання. Значення Джуліо Каччіні у створенні нового стилю високо цінилося серед його сучасників. Італійський

⁴⁵ Концертмейстер класу Євгенії Семенівни.

поет абат Анжело Грілло писав йому: «Ви – батько нового роду музики, або скоріше, співу, яке зовсім не спів, а речитатив – воно благородно, вище народних пісень, воно не спотворює і не змінює слова, не забирає в них сенс та почуття, а навпаки збільшує їх, надаючи їм більше сили і душі» [10, с. 73-74]. Ці критерії «шляхетного співу» актуальні і понині.

Саме арія «*Amarilli mia bella*» Дж. Каччіні стала початком творчої стежки солістки Віденської опери Ольги Безсмертної. Музика не пристосована до певного типу голосу, тобто вона зручна для багатьох голосів, у ній немає зависоких чи занижених нот, складних стрибків чи теситурних труднощів. Головне призначення арії – навчити співака веденню звуку, розподілу дихання та виразності у співі. О. Безсмертна була однією з найкращих студенток консерваторії. Саме її я зустріла на своєму першому занятті з професором. Пам'ятаю, мене зачарувало зелене місто, але ще більше Євгенія Семенівна та атмосфера її дому. Усе було в ніжних кремових тонах і в залі, серед портретів великої співачки величаво розташувався білий рояль. Євгенія Семенівна сиділа перед екраном, де чорнява дівчина віртуозно співала. Забившись у куточок, я зацікавлено спостерігала за усім. Закінчивши прослуховувати, Женья⁴⁶ повернулася до іншої студентки, що була поруч з нею, і почала обговорювати помилки, яких, на мій погляд, бути не могло, адже, навіть дивлячись відео, неможливо було відвести погляду. Молода співачка виглядала гордо та неприступно, дуже впевнено, наче вона читає думки усіх, хто поруч. З тих пір мені кортіло стати такою як вона. Ольга була однією з асистенток професора, вона приходила на наші уроки слухала, інколи співала сама, тоді всі збиралися, це було схоже на майстер-клас. Її *piano*, здавалося, залишалося відлунням у нашій свідомості – абсолютно природне, однорідне звучання голосу по всьому діапазону, бархатистість тембру, нескінченне дихання – усе це давалося їй з легкістю.

⁴⁶ Так між собою називали професора всі її вихованці.

Згодом О. Безсмертна стала педагогом у НМАУ імені П. І. Чайковського в місті Київ, та її доля змінилась: залишивши педагогічну кар'єру, вона вийшла на підмостки європейських оперних театрів.

У класі Євгенії Семенівни Ольга співала арії таких композиторів, як Д. Чімароза (каватина Нанелли із опери «Фанатик древніх римлян»), Б. Галуппі (арію Емірени із опери «Адріано із Сирії»), І. С. Баха (арії сопрано із кантат № 209, 32, 208,) Г. Ф. Генделя (арії Лаодіче з опери «Сірой», Фульвії із опери «Аеций», Мелісси із опери «Амадіс»). Саме такий початковий репертуар надає можливість у майбутньому мати в репертуарі партії з опер: «Чарівна флейта», «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «*Così fan tutte*», «Електра», «Парсифаль», «Фауст», «Євгеній Онєгін», «Отелло». Про це свідчить історія учнів професора.

Іще одна прима Віденської опери – мецо-сопрано Олена Белкіна шукала зустрічі з Є. Мірошніченко довго. Ставши студенткою, вона намагалася отримати від своєї наставниці всі можливі знання. Володарка рідкісного голосу дуже подобалася Є. Мірошніченко, з них вийшов чудовий творчий тандем, і вже на третьому курсі Олена здобула перемогу на престижному конкурсі. Починала вона з арії «*Blute nur*» зі «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха.

Як правило, вокалісти намагаються знайти і засвоїти всю можливу літературу про спів, вислухати роздуми багатьох педагогів. Звичайно, рідний вчитель є найважливішим, та інколи настанови із вуст чужої людини чи рядків книги швидше дають результат. Так, Євгенія Семенівна протягом усього життя шукала нові методи та сучасні підтвердження дієвості давніх підходів до вокального навчання. У бібліотеці професора є книга, яка відкриває нам її роздуми. Це п'ятий випуск збірки «Вопросы вокальной педагогики», де надруковане інтерв'ю 1968 року з професором Венеціанської консерваторії Іріс Коррадетті [73]. Саме в цьому тексті існує велика кількість поміток Є. Мірошніченко, особливо виділено запитання: «Які арії та уривки з опер ви даєте на початку навчання? Це завжди класика?» та відповідь:

«Завжди класика. Старі опери. Арії із опер Монтеверді, Каччіні, Глюка, Чимарози, Скарлатті, Баха...» [73, с. 106]. Читаючи відповіді Іріс Коррадетті, ніби чуєш голос Євгенії Семенівни, настільки тісно переплітаються їхні погляди.

Уляна Алексюк – солістка Большого театру, оперних театрів Чикаго і Х'юстона. Вона досягла всього цього завдяки завзятій праці. Переспівавши всього Г. Ф. Генделя перед тим як вийти на сцену з партією Розіни В. А. Моцарта, відшліфувавши вправами та бароковими аріями техніку співу, віртуозна «стрічка» моцартівської вокальної мелодії, ніби сама, «лягла» на голос співачки. Не таємниця, що вставати рано для вокалістів, це неабияк важко, а співати з ранку для багатьох практично неможливо. Уляна ж, впродовж навчання у професора вставала у шостій ранку, бо була першою в черзі на урок. Ніхто не наважувався зайняти її місце, адже від того як пройде перше заняття буде залежати настрій Євгенії Семенівни на цілий день. А всього у класі було близько двадцяти восьми учнів, кожен з яких претендував на увагу професорки. Ми всі мали сидіти в класі, слухаючи один одного. Є. Мірошніченко могла підняти кожен з нас в будь-який момент і запитати про помилки того, хто співав. Євгенія Семенівна викликала повагу, страх і любов, змішані, ці почуття примушували нас підкорюватися її волі без зайвих запитань чи думок.

Такий «формат» занять пропонує й Іріс Коррадетті: «...мені хочеться зазначити, що я проводжу урок перед усіма учнями. Коли я говорю щонебудь одному з них, слухає і намагається зрозуміти весь клас. Я маю таку звичку працювати і вважаю її дуже ефективною. Так можна менше повторювати одне і теж. Це – моя установка. Буває, що проходить тиждень, і учні займаються без будь-яких зауважень, просто проходить звичайна робота у класі. Але ось в один прекрасний день я звертаюся до когось із запитанням: “Поясни, будь ласка, чому в співаючого щось не вийшло, що він зробив не правильного? Почекай відповідати. Нехай говорять інші”. Думають усі, і я кого-небудь викликаю пояснити. Починаю я зазвичай, із найнезріліших –

нехай пояснять, як вони розуміють. Наймолодші учні толком пояснити не можуть, тоді я викликаю старших і, нарешті, доходжу до випускників, які зазвичай усе знають і можуть пояснити. Я отримую декілька відповідей; якщо вони не задовольняють, я пояснюю сама. Пояснюю детально і довго, поки в мене не буде переконання, що вони дійсно все зрозуміли. Учні дуже уважні, бо в будь-який момент я їх можу запитати і соромно потрапити в халепу. Вони всі слідкують за уроком. Ось у чому одна з основних переваг такої системи роботи» [73, с. 99]. Завдяки цим цитатам можна точно відчувати атмосферу класу Євгенії Семенівни. Цей метод дійсно дуже дієвий, усі «мірошниченківці» завдяки цьому мали систему правильного співу «у голові» вже на перших курсах, що є рідкісним явищем у вокальному світі.

Моїми першими аріями були «*Se tu mami*» із опери «Служанка-господиня» Джованні Перголезі і «*Se mi portate affetto*» Ніколаса Чампі. Обидва твори були достатньо складні для мого рівня, «*Se tu mami*» є арією *da capo*, але я не мала ніяких напрацьованих каденцій. Ці арії навчили мене азам співу іноземною мовою, поєднанню слів у співі. Після довгих місяців роботи над вправами і вокалізами ці твори дали можливість випробувати технічні навички «наживо».

Марина Зубко розпочинала своє навчання у класі професора відомим твором Антоніо Вівальді із ораторії «Тріумфуюча Юдиф» – «арія Мандрівника». І хоча студентці випали лише декілька років спілкування із Євгенією Семенівною, вона зуміла зберегти та вдосконалити набуті навички. Творче життя Марини, її професійні здобутки та вірність вокальній школі свого першого вчителя є безпрецедентним випадком. Навчаючись у Київській консерваторії, після смерті професора, молода студентка завзято практикувала розспівки, які популяризувалися в класі Мірошніченко, та за їх допомогою продовжувала удосконалюватись. Німецькі критики у періодичних виданнях невпинно відзначають дивовижну вокальну техніку співачки, рівне по всьому діапазону тембральне наповнення голосу. Сама співачка зауважила, що виконує партію Лючії, використовуючи каденції

Є. Мірошніченко, та саме через це досягла такого успіху. Наразі Марина Зубко гастролює містами Німеччини, а нещодавно дебютувала у муніципальному театрі «Ульм» штату Баден-Вюртемберг міста Ульм у ролі Лючії ді Ламмермур, однойменної опери Г. Доніцетті. Важливо зауважити, що цю напрочуд складну, як технічно так і психологічно, партію блискуче виконувала лише одна із учениць Є. Мірошніченко – солістка Національної опери України, Заслужена артистка України Сусанна Чахоян. Велике значення відіграло й те, що процес підготовки цієї партії Сусанною Валеріївною, відшліфовування як вокальної, так і акторської складової відбувалися під чуйним керівництвом професора.

Завдяки досконалому та інтелектуальному виконанню музики епохи бароко стала відомою і ще одна студентка Є. Мірошніченко – Ольга Пасічник. Співачка закінчила Київську консерваторію у 1995 році, а вже з 1992 року була зарахована солісткою до трупи Варшавської камерної опери. Надзвичайно успішні концертні виступи та участь в оперних постановках у багатьох європейських країнах та світу, зокрема Австралії, Канаді, Японії та США, принесли міжнародне визнання виконавиці. Її репертуар представлений камерними творами та оперними партіями композиторів різноманітних стильових епох та періодів. Музиці бароко, зокрема інтерпретаціям творів Г.Ф. Генделя, співачка у своєму творчому житті відводить одне із найважливіших місць. У цьому можна було переконатися завдяки майстер-класам з барокового співу, проведених Ольгою Пасічник восени 2018 року в Києві. Ініціатор та організатор цієї події – незалежна платформа Open Opera Ukraine, посприяв “наживо” відео-трансляції в інтернеті. Це збільшило територіальні межі слухацької аудиторії, і, тим самим, спонукало до активних обговорень та жвавої зацікавленості у музично-мистецьких колах проблемами, пов’язаними із трактуванням співу в музиці епохи бароко. Саме записи арії Клеопатри із опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя (1724 р.) у виконанні Ольги Пасічник допомогли мені підготувати цю арію на випускний іспит з концертно-камерного співу. Запис

дає зрозуміти, що молода співачка, танцюючи, виконує віртуозну арію так, що змушує слухача повірити у підвладність їй будь-яких вокальних труднощів.

Арія “*Da tempeste*” є прикрасою в репертуарі кожної співачки. Такі відомі сучасні співачки як Чечілія Бартолі, Наталі Дессей, Юлія Лежньова та інші виконували цей твір неповторно, і кожна підкреслювала унікальність свого голосу особливими технічними прийомами. Юлія Лежньова показала свою майстерність завдяки техніці, напрацьованій у заняттях із Оленою Образцовою, Чечілія Бартолі – здивувала та захопила слухачів виконанням, яке демонструє неабияку гнучкість гортані.

Виконання арії Ольгою Пасічник є одним із еталонним прикладів барокового співу, якому притаманне невимушене, вільне звуковидобування, що є результатом взаємодії раціонально-організованого дихання та тембрально-вирівняного по всьому діапазону звучання голосу. Завдяки рухомості гортані у співі виконавиця прикрасила мелодійну лінію великою кількістю різноманітних колоратур. Арія Клеопатри дозволяє розкрити всі ці якості, адже цьому сприяє і характер самої героїні.

Відома дослідниця оперної творчості Г. Ф. Генделя Сілке Леопольд зазначає: «Клеопатру характеризує залізна воля та сильний характер, очевидно із того факту, що не дивлячись на зростаючий відчай, лише одна з її арій написана в мінорі»⁴⁷ [107, с. 114]. Образ єгипетської цариці розкривається в опері у цілій низці арій, що показують цей персонаж з різних боків. Так, наприклад, арія про яку йдеться, є, напевно, однією з найвідоміших і найулюбленіших в історії вокального виконавства. Як зауважує С. Леопольд, «набагато важче самовладання дається Клеопатрі в останньому акті «Юлія Цезаря». Її військо розбито, вона сама в ланцюгах очікує страти, а переможець – її брат – зловтішно розповідає їй про смерть її коханого Цезаря. Вона одна на сцені та дає волю відчаю наскільки дозволяє царський статус. Арія «*Piangero la sorte mia*» («Плачу над своєю долею») –

⁴⁷ Переклад українською мовою М. А. Касьяненко

шедевр, у якому Гендель пов'язує всі явні суперечливі мотивації та створює образ неймовірної складності та переконливості. Техніка статичних зашифрованих афектів і проникливе втілення індивідуального психологічного розвитку, самовладання і втрата стриманості одночасно – усе це разом об'єдналося так, що благородна публіка могла впізнати в образі себе. «*Piango la sorte mia*» в цілому є прикладом внутрішньої боротьби за самоконтроль; усі шифри афектів, які Гендель тут розробляє, призначені відображати внутрішню боротьбу за честь і гідність особи в обставинах, коли ці поняття, здається, втрачають сенс» [107, с. 114 -117].

Звертаючись до подібного репертуару, потрібно скласти уявлення загалом про художнє ціле, усвідомити, що саме опера «Юлій Цезар в Єгипті» є однією з найяскравіших у творчості композитора. В опері задіяна велика кількість голосів та яскравих персонажів. В основі сюжету – історичні події із реальними історичними особами, які занурені у світ оперної умовності. Те, що відбувається в опері, насправді відбувалося з вересня 48-го року по березень 47-го року до Різдва Христового від вбивства Гнея Помпея Великого до коронації Клеопатри VII як цариці Єгипту.

Особливою чуттєвістю виділяється музична тканина опери. Образи Цезаря та Нірено, написані для сопраністів, надають особливий колорит та вказують на виняткову своєрідність музики епохи Бароко. Так, в арії Цезаря «*Empio, diro, tu sei*» розбурений стан героя підкреслює валторна настирливою пульсацією. Арія безнадійності звучить в останньому акті і показує головні риси героїні: чуттєвість, самоконтроль та оптимізм. «Згідно з традицією, – пише С. Леопольд, – таку арію слід було написати в мінорі, бажано в до мінорі, і те, що Клеопатра співає в “своїй” тональності мі мажор – перша ознака її самовладання. Інші музичні засоби проте з самого початку говорять про біль. <...> ритм сарабанди і нисхідний тетрахорд в басу (старе, достойне басове *lamento*, на якому будується перша частина) показують душевний стан героїні. Зверху цих шифрів, що описують обставини дії та основний настрій, росте її індивідуальна, особиста душевна

мука. З доступної терції на початку інтерваліка розширюється до квінти, потім октави і, наприкінці, від бар'єрів до нони, поки в каденції Клеопатра не бере себе в руки. Однак умиротворення уявне та швидкоплинне, і зібраність знову замінюється безнадійною слабкістю, вираженою ламентозною квартою в басу на хроматичній лінії (т. 15-24) і так само хроматично сходиться мелодія (9 т.17-19). За музичною психограмою першої частини <...> слідує непередбачений вибух люті <...> Збудженість проривається поступово <...> На початку ще порівняно стримане бачення того, як Клеопатра безтілесною тінню буде мстити своєму тирану-брату <...> Уся кров закипає, і сама героїня в екстатичному збудженні, з такими ж колоратурами на шістнадцятих, реагує на нього» [107, с. 146].

Композитор продумує кожен деталь в образах оперних персонажів, не поступається навіть традиціями того часу і змінює звичайну для бароко ладову послідовність у арії такого типу: «Якби Гендель, як вимагала традиція, поміняв тональності місцями, тобто помістив жалісливу першу частину в мінор, а войовничу середню – в мажор, то тонкість характеристики була б частково втрачена» [107, с. 144]. Арія перемоги «*Da tempeste il legno infranto*» має абсолютно прозору оркестрову підтримку голосу виконавиці, саме він на першому плані, створюється легкий образ, який наче відсторонюється від усього, що відбувається в опері. Із книги Сілке Леопольд «Опери Генделя»: «Знання про те, що ядро характеру може бути представлено вибором тональностей, Гендель застосовує по-різному, але найбільш послідовно в образі Клеопатри із Юлія Цезаря (1724).

Дотримуючись заповіту “різноманіття афектів” для головної ролі, Гендель проте не лише задає персонажу особистий незмінний певний “тон”, але й вибором “тону” чітко показує, що Клеопатра – особистість неординарна, виняткова <...> Основна тональність Клеопатри *E-dur* мажор, у цій оснащений чотирма ключовими дієзами тональності написані три із восьми її арій, серед них – стовпи її характеру, перша і остання» [107, с. 166].

На перший погляд, арія «*Da tempeste il legno infranto*» як типовий для барокового часу зразок може здатися простою, маючи невеликий діапазон і відсутність теситурних стрибків. Однак це хибне враження, бо на «простій» гармонії розгортається вокальна лінія з різноманітними мелізмами, виконання яких потребує рівного за тембром, гнучкого, вільного по всьому діапазону голосу. Потрібне не просто правильне, але еластичне дихання, не просто точна атака звуку, але й тверда, м'яка, з придигом. Співак повинен вміти «малювати» усіма барвами свого голосу, щоб передати вищу ідею твору. Саме тому сучасним співакам не просто виконати твір, окрім вокальних задач перед ними стоять ще й стилістичні. Ця арія потребує «інструментальності» голосу, який має звучати як коштовний духовий інструмент. Саме такий еталон звучання в операх-серія сформувався в унікальному мистецтві кастратів. Прозорі тембри їх «дитячих» голосів уособлювали ідеальність. Та епоха такого співу пішла в минуле, бо світу не вистачало пристрасі в голосі. Утім сьогодні в гонитві за ідеальністю такого твору найчастіші помилки у виконанні виявляються у «під-знятому диханні», вибілюванні звуку, втраті тембрової окраси. Через закріплений стереотип стриманості та відсторонення звуку від співака, виконавці намагаються співати свою партію холодним, самотнім і «прямим» голосом, що абсолютно не співпадає з характерною для бароко гіперболізацією. Усі ці тонкощі виконавцю підказує вчитель. Вокальні задачі реалізуються завдяки спеціальним вправам, а стилістичні за допомогою бажання учня досягати досконалості – у знаннях з історії та теорії музики.

Щодо вправ, Є.С. Мірошніченко була повністю солідарна зі своїм улюбленим педагогом Марією Едуардівною Донець-Тессейр: «Щоб досягнути рівності звуку на різних ступенях музичного звукоряду, вправи слід урізноманітнити, змінюючи положення акцентів. На виконанні гам учню легше контролювати рівномірність і неперервність видиху. Для розвитку рухомої вокальної техніки швидкості, вважаю вельми корисними вокалізи Варламова, Ваккаї, Маркезі» [57, с.131].

Хотілося б згадати слова великої співачки про те, що талант – це не допомога, що він може навіть перешкоджати, якщо не докласти до досягнення своєї мети багато праці. І завжди Є.С. Мірошніченко додавала: «Заняття співом – це робота шахтаря». Бароковий репертуар у її педагогічній діяльності мав засадниче значення, оскільки дозволяв засвоїти ази професії майбутнім оперним співакам. Усе, що вона говорила, підкріплювалося особистим прикладом. Удосконалення, відточення майстерності як у співі, так і в педагогічній діяльності були невід’ємною частиною її характеру. Після того, як Євгенію Семенівну запросили викладати у НМАУ імені П. І. Чайковського, артистка поставила собі за мету досягти таких же висот у педагогічній діяльності, як і на оперній сцені. Як і будь-яку людину, її лякало невідоме, але вона була впевнена у своїх силах і здатна була знову вчитися і вчитися: «Господь Бог був такий милостивий до мене, що подарував ще й хист педагогічний», – зізнавалася Євгенія Семенівна» [174, с. 223]. Починаючи з найперших учнів професора, майже кожен знайшов себе у професії співака. Окрім сильної вокальної школи, артистка подарувала кожному учню великий дар любові та шани до мистецтва і голосу.

Висновки до Розділу 3

Модель світу, що культивувала Є. Мірошніченко, мала давні витоки. Її «вокальний родовід» на тому відрізку, що його можливо відстежити, включає видатних представників вокального мистецтва. Характерною рисою учителів співачки (та їх власних учителів) стала різноманітність: тип голосу співпадає лише у Євгенії Семенівни та М. Е. Донець-Тессейр. Учителі були різні за статтю, соціальним станом, походженням, викладали в різних країнах тощо. Фундатором вокальної школи, яку репрезентувала Євгенія Семенівна, можна вважати Франческо Ламперті, хоча він сам не був співаком за фахом, проте, створив власну систему співу. Дві основні методичні ідеї (деталізація технічних задач і контроль над диханням), впроваджені ним, дійшли і до видатної харків’янки та успішно застосовувалися нею в її викладацькій

діяльності. Не лише досвід учнів Ф. Ламперті довів раціональність його методики, а й новітні психофізіологічні дослідження співу: наприклад, нейрохронаксічна теорія французького вченого Р. Юссона.

Вивчення «генеалогії» Є. Мірошніченко дозволило виявити не лише її прямий зв'язок з Ф. Ламперті, але й спорідненість з іншими видатними співаками. Валерій Висоцький, учень зазначеного італійського викладача, став учителем легендарної Соломії Крушельницької, однієї з найвизначніших постатей українського вокального мистецтва I половини XX ст., та Олександра Мишуги, студенткою якого була М. Е. Донець-Тессейр.

Біографія та засади викладацької методики Марії Едуардівни введені до наукового обігу досить давно. Безперечним є те, що саме їй Є. Мірошніченко зобов'язана виключною вокальною майстерністю, що дозволила їй мати чудову «вокальну форму» аж до останніх днів життя. У цьому співачка зізнавалася сама в листах до свого викладача, в інтерв'ю, це ж підтвердив і досвід стажування в Мілані: саме школа М. Е. Донець-Тессейр найкраще відповідала особливостям голосу Євгенії Семенівни. Сама вона неодноразово підкреслювала першочергове значення вокальної школи в професійному розвитку співака, бо усвідомлювала, що обсяг знань та умінь, які вона має, дійшов до неї крізь численні покоління видатних педагогів, і являє собою чітку систему настанов, що дають можливість розкривати всі можливості голосу, закладені природою та враховувати всі особливості вокального апарату кожного студента. У цьому і виявляється наскрізна ідея школи, що простежується від Ф. Ламперті до Є. Мірошніченко та її власних учнів.

Паралелі між Є. Мірошніченко та С. Крушельницькою можна провести в кількох ключових напрямках. По-перше, як було показано в підрозділі 3.1., вони належать до однієї вокальної школи Ф. Ламперті. По-друге, обидві свого часу ставали уособленням найвищих досягнень українського мистецтва співу, таким чином прославляючи свою Батьківщину, у тому числі, за кордоном. По-третє, значну частину їх

репертуару складали обробки народних пісень та авторські солоспіви їх співвітчизників. Окрім цього, саме з цих творів починалася їх вокальна освіта в дитинстві.

Висновок про важливість українських пісень для обох співачок можна зробити з аналізу їх концертного репертуару та аудіозаписів. Обидві вони активно виконували обробки українських пісень під час своїх виступів. С. Крушельницька навіть організувала цикл концертів «Пісні усіх націй» (у якому українським пісням було відведено особливе місце), об'їздивши з ним країни Європи, Південної та Північної Америки. До програми своїх виступів в Україні, аж до останніх, співачка також включала народні пісні.

Є. Мірошніченко також майже в кожному концерті зверталася до народної пісенності, хоча пісень в її репертуарі було менше, ніж у С. Крушельницької (близько 30 проти 67). Причин такої різниці кількості пісень у репертуарах співачок виявити не вдається. Кількість доступних записів обробок народних пісень приблизно однакова: п'ять у Соломії Амвросіївни та вісім у Євгенії Семенівни. Окрім технічної якості аудіоматеріалів, можна встановити одну ключову відмінність: переважання різних жанрів. Найбільшою мірою це зумовлено типами голосів співачок: легке колоратурне сопрано Є. Мірошніченко більш вигашно розкривалося в швидких піснях, що здебільшого є жартівливими за жанром, а С. Крушельницька як драматичне сопрано, співала переважно більш драматичних і тужливих пісень. Хоча з цієї тенденції було чимало винятків. Наприклад, Є. Мірошніченко записала пісню «Чотири воли пасу я». Спільною рисою в трактуванні обома співачками народних пісень є ставлення до них як до високохудожніх зразків мистецтва, що дозволяють продемонструвати значущість досягнень української культури.

Ще однією можливою паралеллю між двома співачками є їх неперевершена акторська майстерність та особливо серйозне ставлення до оперних ролей. Хоча це не має прямого відношення до виконання народних пісень, все ж володіння мистецтвом перевтілення неодмінно ставало в нагоді

в концертних виступах з обробками української пісенності, бо надавало можливість якомога щиріше представити твір, донести його зміст до слухача через різні види художнього сприйняття. Виключна роль народних пісень у творчості С. Крушельницької та Є. Мірошніченко дозволяє стверджувати, що цей репертуар став одним з найвизначніших факторів для національної самоідентифікації співачок.

Досліджено педагогічний доробок професора Є.С. Мірошніченко. Велика рідкість, коли після настільки успішної сольної кар'єри викладацька діяльність настільки збільшує репутацію співачки. Методика викладання Є. Мірошніченко будувалася на синтезі школи Донець-Тессейр та особистому досвіді. Основою педагогічного репертуару початківців у класі Є. Мірошніченко були старовинні арії з барокових опер. На цьому матеріалі відбувалося опанування таких засадничих для вокаліста вмінь, як висока позиція звуковидобування, правильне дихання, витривалість, вирівнювання регістрів тощо. Окрім того, вже на цьому етапі включалися й віртуозні елементи. По-перше, професор віддавала належне традиції прикрашати повтори арій *da saro* мелізмами: або дозволяючи імпровізувати, або записуючи найбільш вдалі та художньо переконливі варіанти (останній спосіб був більш характерним). По-друге, серед арій, що вивчалися, були і досить рухливі за характером, сповнені різноманітних пасажів та інших вокальних складнощів.

Окрім суто технологічних вокальних задач, на старовинних аріях відпрацьовувались і володіння кантиленою, і засади емоційно-образного співу, нерозривно пов'язаного з бароковою теорією афектів. Робота над розглянутим репертуаром мала за мету й набуття навичок співу іноземними мовами (не лише італійською, а й німецькою, англійською тощо).

Арії Дж. Перголезі, А. Честі, А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та їх сучасників посідали значне місце в репертуарі учнів Євгенії Семенівни. Це були перші твори, вивчені в її класі О. Безсмертною, О. Белкіною,

У. Алексюк, М. Зубко, а для О. Пасічник вони стали невід'ємною частиною концертних програм.

Хоча застосування барокових арій на початку вокального навчання є загальноновживаною практикою, описаною в багатьох методичних працях (у тому числі відомих Євгенії Семенівні) особливістю їх вивчення в класі Є. Мірошниченко стала підвищена увага до опанування цих творів, ретельна робота над ними та ставлення до них як до високохудожніх зразків оперного мистецтва зі своїми вимогами до виконання, а не лише як до суто інструктивного матеріалу для засвоєння базових вокальних умінь.

Список барокових арій, що використовувалися у класі Є. Мірошниченко відіграють важливу роль у зборі джерелознавчого матеріалу для відтворення особистої методи викладання професора.

РОЗДІЛ 4

ВЕРШИНИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА Є. С. МІРОШНИЧЕНКО У ДЖЕРЕЛАХ-«СВІЧАДАХ»

4.1. Образ Лючії ді Ламмермур в екранному відтворенні (за фільмом-оперою О.І. Бійми)

Хіба голос — не швидкоплинне відображення минулого?

Ж. Абітболь

Люція та Віолета — дві знакові партії у творчості великої співачки. Історична дистанція між часом їх створення італійськими композиторами була невелика — всього вісімнадцять років відділяє венеціанську прем'єру 1853 року «Травіати» (яка, до речі, закінчилася провалом) від тріумфальної вистави у неаполітанському театрі «Сан-Карло», де побачив світ рампи у 1835 році шедевр Гаetano Доніцетті. На той час кожний з композиторів завершував четвертий десяток свого життя. Дж. Верді виповнилося сорок років, Г. Доніцетті — тридцять сім. Обидва по праву займали авансцену італійського музичного театру, прийнявши естафету від «Maestro divino» Джоаккіно Россіні (1792 – 1868), який полишив оперну кар'єру і жив як рантьє, час від часу пишучи арієти та дуети. Пішов у небуття й головний конкурент Доніцетті — Вінченцо Белліні (1801 – 1835).

У цьому часовому відтинку італійська опера пережила складний перехідний період, як справжній барометр фіксуючи кардинальні зміни у суспільній свідомості. Ідеї Рісорджemento — потужного політичного руху, спрямованого на визволення Італії, завоювання незалежності та єдності країни, вимагали нового мистецтва. Захоплені визвольним пафосом, композитори менше всього прагнули задовольнити публіку звичним «кромом» музичних номерів, добре знайомими сюжетами і персонажами, які б були, «ніби монети, вибиті по одному чекану» (Дж. Мацціні). Підвищений градус романтичної доби вимагав відмовитися від умовностей оперної традиції і відкрити шлях до оперних реформ.

В історичній ретроспекції генієм-реформатором оперного театру постає Дж. Верді (1813 – 1901). В контексті досягнень його психологічного театру, вершиною якого стала знаменита оперна тріада 1850-х років, в тому числі і «Травіата», опера «Лючія ді Ламмермур» довгий час сприймалася як «Primadonnenstück», щось застаріле і штучне.

«...популярний у всьому оперному світі твір Доніцетті, який уособлював найкращі риси стилю бельканто ніколи не ставився в театрах колишнього Радянського Союзу до 1963 року, стверджує редактор каналу «Культура» Гюзель Сабітова. — І його прем'єра саме на Київській сцені цілковита заслуга незрівнянної Євгенії Семенівни Мірошніченко. Однієї з причин, через які опера не виконувалася за радянської доби, була карколомна вокальна складність твору, зокрема головної жіночої партії. Саме Євгенія Мірошніченко з її унікальним голосом, вокальною технікою і артистичною сміливістю пододала усі виклики, що ставить перед виконавицею партії Лючії і повернула вітчизняним меломанам твір виняткової краси. Ще однією, може найпершою на той час причиною, був сміхотворний на сьогоднішній день закид радянського музикознавства у, цитата: “Безідейності твору Доніцетті, відсутності в ньому показу революційної боротьби народу за свободу”, кінець цитати. Хоч гротескно звучить сьогодні ця думка, але такий, вибачте на слові, підхід, до оперного репертуару надовго призупинив розвиток вокального і оперного виконавства у радянську добу» [158].

Такі упередження пододала у 1963 році київська прем'єра «Лючії ді Ламмермур». Режисер Ірина Молостова (1929 – 1999) і диригент Олег Рябов (1932 – 1996) відтворили особливості стилю романтичної опери. Монументальність історичних декорацій з велетенськими рицарськими обладунками із закритими забралами навіювала вальтерскоттівський колорит. Художником-сценографом вистави був В. Клементьєв. У рецензіях на поновлення вистави у 2001 році його ім'я зазначається як «Володимир», напевне, тут вкралася помилка, і мався на увазі Вільям Капітонович Клементьєв (1925 – 1991), якій також співпрацював із Іриною Молостовою у

підготовці вистави «Катерина Ізмайлова» (1965). Цю хрестоматійно відому постановку, як правило, приписують виключно Д. Боровському, проте на той час це була його перша робота в опері і виконувалася вона сумісно із більш досвідченим майстром сценографії Вільямом Клементьєвим.

Головну партію опери блискуче виконала Євгенія Мірошниченко. Також у виставі взяв участь і одноліток співачки Анатолій Солов'яненко (Едгар). Їх сценічний дует фактично і обумовив довге життя вистави, яка незмінно вважалася довгі роки візитівкою театру. Навіть у 1982 році, тобто коли виставі було вже майже двадцять років, Київський державний оперний театр показав її на гастроліях у Федеративній республіці Німеччина у місті у Вісбаден.

Назва цього одного з найдавніших міст та найстаріших курортів у Європі означає «Лугові ванни», через те, що в ньому знаходиться двадцять шість гарячих та декілька холодних термальних джерел. Ще однією особливістю міста є старовинні архітектурні споруди XVII – XIX століть. Найяскравішою із них є протестантська церква Маркткирхе, побудована у 1852–1862 роках у неоготичному стилі. Це найбільш висока споруда у місті, найвища вежа якої становить дев'яносто два метри. Зовні стіни церкви оброблені червоною цеглиною, таку пам'ятку не можливо не помітити.

На Міжнародному Майському фестивалі, куди була запрошена Київська оперна трупа, відбулися дві вистави: «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича та «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті. Наші співвітчизники виступали на сцені Оперного театру Гессена у Вісбадені, який вважається одним із найдивовижніших театрів світу. Він був збудований у 1894 році та має чотири будівлі: Великий Будинок (1041 місць), Малий Будинок (328 місць), Студія (89 місць). З 2003 року з'явилася ще локація – зовнішнє місце Wartburg (154 місця).

Фестивальний захід, в якому брали участь кияни мав давню історію. У 1896 році останній німецький імператор Вільгельм II дав наказ на заснування «Імператорського фестивалю», який згодом став називатися Міжнародний

Майський фестиваль. Він усього на двадцять років молодший від славнозвісного Байройтського.

У місцевій газеті «Тагблат» вийшла стаття-відгук із цікавою назвою «Південні сміливі бельканто зі сходу», з якої ми дізнаємося, що постановка режисера Ірини Молостової опери «Лючія ді Ламмермур» сподобалась німцям менше, ніж її ж робота у «Катерині Ізмайловій». На думку рецензента, спектакль «не відповідає оперній традиції XIX століття». Окрім цього, німецьким критикам не сподобалось оформлення сцени: «Чого має домогтися постановка: інтерпретації. Саме це і робить Ірина Молостова. Проте те, що вона робить це у такому оформленні, їй не можливо вибачити. Це – прямий відступ. Вільний матеріал для будівель, водограї та інші ефекти декорацій — кричуще XIX сторіччя. Деякі підвіски в глибині сцени дають право припустити, що могли б бути більш правдиві декорації. Залишається так само шкодувати, що режисер не наділив духовника Раймонда траурним виразом, стереотипним браслетом і кільцем на руці. Молостова менше виділяє головну фігуру і тримає її на віддалі від фальшивої театральної манірності» [194].

Диригента Олега Рябова уважили сухим висловом — «не можливо сказати нічого видатного», проте частина звинувачення впала і на оркестрову тканину опери Доніцетті — «мало можливостей для сяйва». Оркестр, а особливо соло головної скрипки (?) у сцені божевілля «могла б показати себе більш професійно» [194]. Натомість велике враження справив «чудовий хор, розроблений Л. Венедиктовим» своєю силою та чистотою звуку, прекрасним піано.

Найбільш уваги, зрозуміло, рецензенти приділили виконанню партії головної героїні опери: «Заслугує увагу Лючія Є. Мірошніченко. Вона має насичений приємний голос. Тільки іноді на висотах в першій арії він, можливо, через хвилювання, трохи стиснутий і вузький. На екстремальній висоті та в середині заворожують чисті, дзвінкі тони, повні смислового звучання. Мірошніченко співала відкрито і чисто, старанно в колоратурних

епізодах, вона спокійно транспонує на октаву, легко, срібним звучанням або подібно співу птахів. Вона володіє казковою ефектністю, але в сцені божевілля відмовилася від особливо віртуозного пасажу, щоб не пошкодити своїм бравурним досягненням. Що стосується технічної підготовленості, слухачів зачарувала фантастична постановка голосу. Ще було б бажано і в сцені божевілля надати більшу музикальність цій сцені, не тільки виставляючи голосову акробатику, а й концентруючи все в музичному вираженні. Саме в цій сцені божевілля співачка залишається радісно простою та прямою, не вживає театральних-сценічних прийомів. Її варто послухати» [194].

Загалом позитивна рецензія, але висловлені зауваження, навіть такі звинувачення у статті, як «стиснутий і вузький» звук на верхньому регістрі, мають подвійне значення, адже така характеристика голосу в першій арії Лючії, де Мірошніченко використовує вставлені пасажи для колоратурного сопрано із найвищою нотою e^3 , звук не може бути не «вузьким», тому що завдяки цьому створюється висока вокальна позиція та чистота тону. Деяке протиріччя несе у собі зауваження, що до смислової наповненості звучання навіть на «екстремальній» і згодом зауваження про недостатню музикальність у сцені божевілля. Дивно, але подані аргументи компрометують один одного. Домогтися інтелектуального профарбованого звучання, особливо під час виконання технічно складної музичної тканини, вкрай непросто. Під час виконання іде потужна робота дихання, а саме утримання діафрагми, яка підтримує постійну стабілізацію над зв'язкового та під зв'язкового тиску. «Якщо дихання йде занадто широким струменем — виникає хитання звуку, якщо дихання недостатньо — звук затискається, горло стискається», – говорила Марія Едуардівна Донець-Тессейр [54, с. 49]. До того ж, для крайніх нот, а це fis^3 , характерно мати холодний відтінок, не живий, відсторонений, сухий та безпристрасний. Проте унікальний тембр Євгенії Семенівни оживляє усе на своєму шляху. «Я ненавиджу бездумний спів», — говорила співачка своїм учням, і це найкраще виправдання її

бездоганної техніки. Кожному різновиду музичної орнаментики Мірошниченко знаходила справджування в емоційному стані героїні та сюжетному полотні, у цьому вона наслідувала школу свого педагога М. Донець-Тессейр — «Як не має буди звуку, не профарбованого настроєм, так і не може бути слова, що не несе думки» [54, с. 52].

У школі співу Донець-Тессейр не допускається спів без визначеної емоції, навіть прості розспівки учні повинні виконувати із потрібним настроєм та нести музичний сенс. Євгенія Семенівна розуміла, що саме завдяки Марії Едуардівни для неї було не складно втілювати художньо-музичні ефекти: «Мій інструмент — голос. Для мене не існувало складнощів у голосовому вираженні технічних місць або голосових красок. Все це було придбано в класі» [131].

Свідectва суворих німецьких критиків певним чином доповнює і уточнює унікальне джерело-«свічадо», яке зберегло фрагмент виконання Євгенією Мірошниченко сцени божевілья, але на п'ятнадцять років раніше, ніж його слухала німецька публіка, у 1967 році. Це — фільм-концерт «Театр і прихильники», який був знятий до 100-річчя Київського оперного театру. Написала сценарій та здійснила його постановку режисер Ірина Молостова. У 2012 році запис фільму був знайдений в архівах і викладений в YOUTUBE дочкою українського тенора Андрія Іщенка [Див.: Додаток Д].

Фільм зберіг унікальні кадри, які зафіксували сценічну поведінку і розкішний спів молодої Євгенії Мірошниченко. Запис триває всього чотири хвилини (20.07 – 24.40), але дозволяє скласти уявлення і про псевдоісторичні декорації київської вистави, і про «радісно просте і пряме» божевілья. Зрозуміло, ще така трактовка трагічної сцени не була випадковою і не свідчила про неспроможність виконавиці додати до сценічної поведінки жахів спотвореної свідомості. Навпаки, режисура Ірини Олександрівни Молостової завжди відрізнялася доброю розробленістю психологічного рисунку ролі і міцною «зробленістю», яка була запорукою довгого сценічного життя її вистав.

У зафіксованому у фільмі 1967 року виконанні Євгенії Мірошніченко арії з третьої дії опери «Лючія ді Ламмермур» підкреслений абсолютно ілюзорний стан загубленої душі, для виконавського усвідомлення важлива не «деталізована психограма» хаотично розпорошених абсурдних думок, а цілісність та самодостатність останніх миттєвостей життя Лючії, повнота і висота її щастя, досягнення, нехай ілюзорної, але свободи. Саме цей «меседж» трагічного вивільнення душі з тенет агресивного тиску важко сприймався західними рецензентами, які не дуже чітко уявляли собі атмосферу радянського тоталітаризму. Напевне, це катарсичне відчуття магічним чином примушувало знову і знову приходити на вистави «Лючії», в якій в максимальній мірі розкривалася унікальна здатність співачки «зваблювати голосом».

Цей прийом «зваблювання голосом», дійсно, є передумовою для виходу на оперну сцену у ролі Лючії є побудований на таланті та технічній відшліфованості голосу виконавиці. Він може вважатися квінтесенцією професійного доробку Євгенії Семенівни. «Звабити голосом — означає створити таке випромінювання, яке піде із середини та змусить вібрувати іншого. Голос підбадьорює вас, підтримує, збуджує. Бажання зрозуміти таємницю голосового зваблювання означає порушити таємницю голосової емоційності. Звичайно, ми всі вираховували, пояснили науково, з точки зору медицини і акустики, але, на щастя, десь існує і недоступна вібрація - вібрація чарівності. Сказати про скрипку “це Страдиварі” — безглуздо, якщо на ній не грає Іегуді Менухін або Ісаак Стерн. Якщо зрозуміти механіку голосу необхідно, то спробувати розкрити таємницю спокуси — це вже дещо позамежне» [1, с. 544]. Це дивне «зваблення голосом» співачка вперше апробувала, створюючи образ Віолети — вердіївської героїні, в партії якої Євгенія Мірошніченко дебютувала на київській оперній сцені у 1957 році.

Віолета — один з найяскравіших образів у творчому доробку Євгенії Семенівни. Одна з найпопулярніших опер італійського композитора є на піку популярності вже більше ніж півтора століття, присутня в репертуарі всіх

оперних театрів і завжди із захватом сприймається публікою. Образ Віолети, який був неоднозначно сприйнятий на початку сценічного життя опери з причини його соціальної специфіки, згодом став одним з найбільш пізнаваних та найулюбленіших. Для кожної співачки-сопрано втілення образу Віолети є однією з професійних вершин. Персонаж Віолети проживає цілу низку емоційних станів, що потребують відтворення цілісності образу як певних окремих станів, так і внутрішньої еволюції цих станів на очах у слухача. При цьому перед співачкою постають як серйозні вокально-технічні, так і непрості акторські завдання, їхнє нелінійне відтворення під силу тільки справжнім майстрам вокального виконавства. Саме цей образ був втілений Є. Мірошніченко як перший та останній у її сценічному житті, такий факт багато говорить про ставлення співачки до цього твору та персонажу.

Існує чимало записів виконання партії Віолетти Євгенією Семенівною [Див. Додаток Д], два з них викликають особливу цікавість. Це, по-перше, фрагмент фільму-концерту «Образи» (1978 р., російський текст лібрето В. Алексєєва), де Євгенія Семенівна Мірошніченко виконує арію Віолети з першого акту «Травіати» «Ah, fors'è lui», по-друге, арія з останнього акту опери «Прощайте ви навіки» («Addio del passato») українською мовою, яку Євгенія Семенівна виконала на оперній сцені у рамках прощальної вистави у 1994 році.

Ці різні виконання, між якими часова дистанція у шістнадцять років, показують безупинний професійний ріст співачки. Вокально-технічні та акторські завдання, візуальні й акустичні особливості партії, що максимально відповідає композиторському задуму, обидва рази відточені до досконалості.

Представлена у фільмі-концерті арія Віолети цікава тим, що вона представляє два протилежні емоційні стани — хвилювання та передчуття кохання, любовний захват від здійснення заповітної мрії; потім, як відповідь на страхи омани попередніх почуттів та можливої втрати тільки-но знайденого щастя — бравурна відповідь самій собі про те, що краще жити

без душевних страждань, ні про що не замислюючись, насолоджуватися життям, веселитися і потакати собі в усіх можливих забаганках.

Візуально арія у фільмі-концерті «Образи» вирішена традиційно. Екранне рішення не стільки підкреслює, скільки відображає стан Віолети, як певний костюм відповідає порі року, соціальному статусу або оточенню. Камера у даному випадку безпристрасний та об'єктивний спостерігач.

У першій частині арії героїня представлена практично так само, як і на сцені: ми бачимо на доволі великих часових проміжках Віолету близьким планом. Співачка, у обох випадках, поводить себе так, як це часто відбувається на сцені — практично не рухається, що підкреслює заглибленість її в один стан, причому стан непевний — її нерухомість сприймається як той самий внутрішній страх зробити крок назустріч чомусь новому. Тонкощі душевних переживань підкорені цьому одному стану, тому нюанси у вокальній партії мало акцентовані як зовнішньо, так і вокально, вони також є досить непевними. Мірошниченко свідомо дозує «вібрато» голосу, використовуючи його в окремі емоційні моменти. Кульмінаційні ноти, найвищі у творі, забарвлені відповідною емоцією набагато більше, ніж очікується слухачем, це момент «істини» — передача через вокально-технічну складність особливості душевного стану.

В короткий момент переходу від цього стану до зовсім іншого, коли з'являються сумніви у тому, чому присвятити своє життя, героїня співачки і внутрішньо, і зовнішньо поживавлюється, починає рухатися як вона, так і камера, що відображає відчуття зміни стану.

У другій частині арії, де Віолета каже про яскраве світське життя, екран відображає її поїздку у кінному екіпажі на бал, і на останніх звуках героїня вже у розкішній залі серед пишного товариства зустрічається з Альфредом. Оскільки тут панує зовсім інша атмосфера та інші образи, то й рішення співачкою другої частини арії відповідне — жваві мелізми, блискучі трелі та яскрава динаміка, все спрямоване на створення контрастного стану та образу, двох різних Віолет.

Виконана Є. Мірошніченко у бенефісній виставі у 1994 році остання арія Віолети є символічною — це наче прощання не тільки Віолети з коханням та життям, це прощання співачки з публікою. Виконання українською мовою є рідкісним досвідом для італійського оперного репертуару; слід відзначити як високу якість перекладу, який зробив майстер українського поетичного слова М. Рильський⁴⁸, так і космічне за рівнем виконання співачки, українська мова якої звучить особливо вишукано.

Акторська гра надзвичайно підкреслює драматизм ситуації. Важливо зауважити, що остання арія Віолети насичена складнощами. Верді створив партію головної героїні віддзеркаленням її психічного стану, через це вивчаючи технічні особливості мелодійної тканини сольних номерів Віолети, можна зауважити, що на початку нотний текст відповідає високому колоратурному сопрано і далі, по низхідній, партія понижується, що провокує на напружений спів. Отже останній арія написана в дуже складній теситурі для високого голосу, але не для драматичного. Проте ця особливість ніяк не відбилась на виступі Євгенії Семенівни. Досконалість тону, філірування, дихання та акторської майстерності, все це привело до феєричного завершення сценічної кар'єри Мірошніченко.

Складності партії Віолети зовсім іншого плану, ніж складності партії Лючії. Варто зазначити, що принципи вокалізації в оперних партіях Г. Доніцетті, порівняно із вердіївськими та пуччініївськими, суттєво відрізняються. В них рішучому перегляду підпадала аксіома «прекрасного співу» — темброва однорідність звуку у всіх регістрах, легкість його подачі в незмінно високій позиції. Різнобарвність тембрової палітри відкривала нові можливості відтворювати настрої та переживання героїв, служила засобом індивідуалізації характерів у музичній драмі вердіївського і веристського зразку.

⁴⁸ Рильський Максим Тадейович (1895 – 1964) – український радянський поет, перекладач, публіцист, громадський діяч, мовознавець, літературознавець.

Протягом 1830 – 50 років на італійській оперній сцені кардинально змінилася модель вокалізації, особливо це стосувалося сопранового амплуа. Виконавська інтонація вимагала у вердівських партіях пристрасі і емоційно-виразного співу, експресивної подачі, що потребувало принципово іншої методики виховання голосу. Інтенсивність змін в італійському оперному мистецтві тих часів була настільки висока, що за короткий термін відбулася глобальна метаморфоза оперного вокалу. Саме цей факт потребував спеціальної підготовки виконавців, яка і була здійснена під час вже згаданого стажування Є. Мірошніченко в Італії.

Попри обережні оцінки підсумків навчання у приватному листуванні, про які вже йшлося у підрозділі 2.2 даної дисертації, слід визнати, що можливість виконання надскладної у віртуозному відношенні партії відкрилася саме після перебування співачки у Ла Скала. Отриманий там досвід дозволив блискуче опанувати вершину белькантового репертуару.

Талановита «київська команда», що випустила у 1963 році «Лючію» на радянську сцену, працювала на випередження. Лише рік потому відбулися гастролі у Москві міланської опери «Ла Скала» і на сцені Большого театру у виконанні італійської трупи (140 осіб) прозвучали не тільки шедеври Дж. Пуччіні «Богема» і «Турандот», Реквієм Дж. Верді під орудою Герберта фон Караяна, але й «Лючія». Виступи українських та італійських співаків довели, що опера Г. Доніцетті має право на сценічне життя.

Щоб усвідомити особливості того музичного матеріалу, з яким мала справу співачка, наведемо коротку характеристику музичного стилю Г. Доніцетті та окреслимо ряд завдань, що постають перед співаком у роботі над оперним, тобто вокально-сценічним образом.

Вокально-сценічний образ в опері — це особлива специфічна форма відображення багатоликої дійсності засобами оперно-театрального мистецтва. Процес створення вокально-сценічного образу є різноманітним і індивідуальним. На відміну від загальних законів сценічної творчості, які є обов'язковими для кожного артиста, прийоми оперної виконавської

творчості додатково обумовлені жанровими умовами опери, тому можуть бути і бувають дуже різні у артистів різних вокальних шкіл і різної творчої індивідуальності. При цьому багато відомих, популярних оперних номерів продовжують жити і на окремій концертній сцені, поза оперною виставою, що накладає на співаків певні завдання, які покликані допомогти компенсувати відсутність такої важливої складової жанру, як театральна дія, і враховувати особливий «близький план», яким є виступ співака без театального антуражу.

У цьому сенсі найбільш показовою і цікавою для слухачів і виконавців є музика відома, популярна, перевірена часом й така, що має певні виконавські традиції як на оперній сцені, так і у концертному виконанні.

Одним з композиторів, який найяскравіше представляє оперний жанр у його традиційному розумінні, є Гаetano Доницетті (1797-1848). Його композиторська творчість пов'язана із діяльністю цілої когорти видатних співаків, в тому числі вокального педагога М. Гарсія-батька (1775-1832), М. Гарсія-сина (1805-1906), прославлених співачок і співаків І. Кольбран (1785-1845), М. Малібран (1808-1836), Дж. Паста (1797-1865), Дж. Рубіні (1794-1854), Ж. Дюпре (1806 – 1896).

Період створення «Лючії ді Ламмермур» вважається однією з кульмінацій розвитку як італійської, так і західно-європейської опери в цілому, її великим злетом. Як відомо, одним з найбільших завоювань романтизму стало повернення мистецтву індивідуальності людини з усіма її емоціями та слабкостями. Під впливом романтичного світовідчуття складався і оперний театр Гаetano Доницетті, історичною заслугою якого стало утвердження цінностей, пов'язаних з внутрішнім світом людини [170].

За твердженням одного з дослідників стилю бельканто тієї епохи, А. Хоффманн [161] це явище розвивалося в тісній взаємодії вокальної педагогіки, композиторської творчості та виконавської практики. Така взаємодія проявлялася також в тому, що композитори створювали оперні партії, орієнтуючись на вокально-технічні можливості конкретного співака;

вокалісти, додаючи свої віртуозні вставки і орнаментальні прикраси, мимоволі ставали співавторами композитора. Зміни, що відбуваються в композиторському творчості і вокальному виконавстві тих часів, позначалися на методах навчання мистецтву співу, що знайшло відображення в теоретичних трактах того часу.

Мелодійні стилі Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті мають ряд істотних схожих рис, які багато в чому відповідають принципам, які панують у вокальному виконавстві першої половини XIX століття і об'єднуються поняттям вокального стилю, визначеного Мануелем Гарсія-батьком в його «Школі співу». У всіх трьох композиторів присутні *canto spianato*, *canto fiorito*, *canto declamato* з характерними для них мелодико-ритмічними, темповими і артикуляційними властивостями. Крім цього, мелодійна структура вокальної партії, співвідноситься із урахуванням регістрової будови голосу, характером оперного героя, його статусом в опері і типом голосу. Важливими принципами структурної організації мелодії є симетрія мотивів, фраз і більших синтаксичних одиниць, прийоми мелодійного розвитку та інше [161].

Разом з тим, вокальні партії в італійських операх першої третини XIX століття мають свої індивідуальні особливості: ознаки *spianato*, *canto fiorito*, *canto declamato* проявляються по-різному і в різних поєднаннях. Дж. Россіні є майстром фігураційного співу, В. Белліні — кантиленного. У мелодіях Г. Доніцетті значно зростає роль декламації. Вона використовується не тільки у речитативних побудовах, але й впроваджується у мелодичних побудовах. Всі три елементи бельканто вільно чергуються, плавно перетікають один в інший.

Колоратуру Доніцетті в більшості випадків розглядає як віртуозну вставку, що інтонаційно і ритмічно контрастує з темою. В деяких сопранових аріях і партіях Доніцетті використовує середній голосової регістр зі змішаним типом звукоутворення, регістровий «мікст».

Щодо принципу синтаксичного розподілу мелодії, то для оперних партій Доніцетті характерний синхронний тип співвідношення музики і поетичного тексту; коли синтаксичне членування музики відповідає цезурам у вірші. Інтенсивний тематичне розвиток нерідко підпорядковує собі поетичні метри, періодичність мотивів порушена, кордони між рядками зглажені, а всередині рядків вміщені додаткові музичні акценти [161].

У дослідженні І. Драч також йде мова про особливу роль бельканто у творчості оперних композиторів першої половини XIX століття і, зокрема, Гаetano Доніцетті: «В епоху раннього романтизму тип інтонування бельканто хоча і зберігає цілісність, проте піддається серйозній трансформації. Рішуче витіснення співаків-кастратів поклало початок суттєвих змін в італійській опері. Завдяки активному засвоєнню всього комплексу виконавських прийомів сопраністів жіночими і чоловічими голосами склалися і нові вокальні ампуа» [60].

У першій половині XIX століття темброва специфіка високих і низьких голосів знаходить застосування в традиційній системі оперного інтонування як найважливіший прийом індивідуалізації і персоніфікації вокально-сценічних образів. Перетворенню тембру з певного нормативного показника в дієвий компонент художньої виразності сприяла техніка «світлого» і «темного» звукоутворення, що затверджувалася в цей період.

Спочатку поняття «романтичний» пов'язувалося у Доніцетті з особливим екзотичним місцем дії в сюжеті і настільки ж незвичайними ситуаціями. Докладний показ середовища стає в його серйозних операх все більш дієвим компонентом драматургії. Прикмети зображуваного світу в ранніх творах композитора — їх дія здебільшого розгортається в мавританської Іспанії — реалізуються через незвичні для італійських слухачів гармонійні і мелодійні звучання, а також за допомогою жанрової характерності як такої, що виділяє з контексту колоритні «фонові» номери.

Пошуки Г. Доніцетті в сфері відтворення локальної атмосфери виявляли невідповідність трафаретним принципам окреслення героїв у

новому живописному середовищі. Наслідуючи В. Белліні, композитор намагається охарактеризувати свої персонажі через світ ліричних переживань, підіймаючи приватні мотиви до рангу громадянської героїки «високого» жанру попередників. Укрупнення ліричного плану супроводжувала мелодраматична акцентуація сюжетних ходів. Проте хоч би якою гострою не була сама по собі ситуація, закон «прекрасного співу», що вимагає витончено обробленої, гармонійно збалансованої і врівноваженої вокальної форми, залишався непорушним. Сюжетні мотиви, музична драматургія в загальних контурах вже відповідала новим романтичним нормам, але в сфері вокальної характеристики оперних персонажів панували моделі бельканто [60].

Знайомство з театральним життям Парижа дозволило композитору повному оцінити тенденції розвитку оперного мистецтва, що тяжіло до оволодіння принципами музичної драми. Серед важливих надбань Г. Доніцетті слід назвати декламаційний бік співу, який став основою для пошуків композитора як в області лірико-драматичного розвитку сюжетів та структури опер, так і в області складної вокальної та театральної техніки співаків (доведеної до такого рівня, що багато з опер Доніцетті, на жаль, не звучать саме через надвисокий рівень складності для більшості сучасних виконавців!).

Однією зі стильових домінант оперної творчості Г. Доніцетті стала драматизація й декламатизація вокальної партії, в основі своєї створеній за канонами бельканто. Таке слідування за словом та емоцією у сполученні з високими вимогами до «прекрасного співу» створило виразний та індивідуальний, але при цьому надзвичайно складний для виконавців стиль, що породило, на жаль, острах у багатьох вокалістів, і з багатьох опер композитора звучить порівняно небагато. Ця якість вокального вислову в операх Г. Доніцетті у часи панування в оперному виконавстві вердієвської естетики, а згодом і естетики веризму часом перебільшувалася виконавцями, порушуючи канони «бельканто», змінюючи стильові пріоритети у виконанні.

Така «вердизація» оперних партій Г. Доніцетті була не на користь ані голосам співаків, що мали зберігати легкість і політність, ані драматичній концепції. У фреймі «музичної драми» оперні концепції Г. Доніцетті незмінно програвали більш зрілим зразкам його спадкоємників. Співаки, які зверталися до белькантового репертуару, на сучасному етапі були вимушені, як і Євгенія Мірошніченко, спочатку засвоювати історично більш пізню модель вокалу (партія Віолети), а потім обережно «реставрувати» її більш ранню версію. При цьому вимагалось не стільки зміна суто технічних настанов, скільки художнє відчуття цілісності і досконалості вивільненого від конкретно сюжетної та живої експресії голосу. Не всім це вдавалося, адже бельканто має високі критерії до базового тембрового окрасу голосу, який у старовинних трактатах звався «metallo». Це метафоричне визначення вказувало на процес вокального становлення співака, як з великої кількості руди виплавляється крупіці золота, так само вокальний педагог, діагностуючи наявність унікального тембру — нехай у декількох звуках діапазону, — кропіткою роботою починає формувати весь звукових спектр співака.

Довге життя київської вистави «Лючія ді Ламмермур» запам'ятали декілька поколінь вдячних слухачів. Серед них був і студент Київського театрального інституту Олег Бійма (1949), якій, вже працюючи на кіностудії «Укртелеком» у 1980 році, запросив Євгенію Семенівну виконати головну роль в однойменному фільмі. Втілення образу Лючії ді Ламмермур на кіноекрані стало для видатної співачки однією з вершин її творчості. Крім того, це виконання є справжнім шедевром і музичного мистецтва, і кіномистецтва, увійшло у «золотий фонд» українського та світової академічної, зокрема, оперної музики.

Режисер взяв за основу сценарної розробки фільму драматургію саме опери Г. Доніцетті, не поширюючи свою увагу на сторінки відомого шотландського роману. Як відомо, «Лючія ді Ламмермур» — опера в трьох актах — написана на італійське лібрето Сальваторе Каммарано за мотивами

роману Вальтера Скотта «Ламмермурська наречена» (1819). «Трагедією у жанрі роману» назвав цей твір В. Белінський. Історія про те, як поетичне кохання приноситься у жертву користі, ворожнечі і політичним інтригам. Драматизм фабули, невелика кількість персонажів дозволило С. Каммарано — фактично дебютанту (до «Лючії» він написав тільки одне лібрето) — створити вдалий варіант інсценівки. Зав'язкою тут слугує від'їзд Едгара до Франції.

В романі цій події передують детальне розроблення історичного фону. Простежується коріння ворожнечі двох шотландських кланів, багато сторінок присвячено негодам Едгара — останнього з роду Равенсвудів. Стрижень характеру героя утворює внутрішня боротьба між прагненням до помсти і коханням до дочки ворога — Енріко Астона, яке примушує молодого нащадка Равенсвудів забути про помсту.

Оснований на справжній історії роман включає посилання на велику кількість справжніх історичних подій, стосовно перших років існування Сполученого королівства Великобританії. Це об'єднання виникло після заключення у 1707 році договору між Англією та Шотландією.

Прем'єра опери відбулася 26 вересня 1835 року у театрі «Сан-Карло» в Неаполі. До появи опери Г. Доніцетті сюжет Вальтера Скотта («Ламмермурська наречена») вже був використаний в оперній творчості. Власну «Ламмермурську наречену» створив на лібрето Дж. Балокко випускник Паризької консерваторії Мікеле Енріко Карафа де Колобрано (1787 – 1872) — представник неаполітанської аристократичної верхівки, свою оперну версію роману написав і поставив у Падуї у 1834 році Альберто Мадзукато (1813 – 1877) на лібрето П. Бельтрама. І. Бредаль на лібрето Х. К. Андерсена. Проте опера Г. Доніцетті завдяки своїм художнім якостям витіснила всі попередні опери на цей сюжет з репертуару. І першим кроком до слави стало вдале обрання імені героїні.

У Вальтера Скотта «ламмермурську наречену» звали просто Люсі, її прізвище було, як і у брата Генріха, Ештон. Композитор з лібретистом

замінили Люсі на італізоване ім'я «Лючія», що явно асоціювалося із Санта Лючією — ім'ям вшанованої ніаполітанцями святої та назвою мальовничого містечка на березі Неаполітанського заливу.

Прізвище доніцетіївської героїні дала гряда пагорбів у південно-східній Шотландії, що має назву Ламмермур. Досить круті схили Ламмермуру сильно утруднювали сполучення між Единбургом та прикордонними містами. Саме врахування етимології прізвища оперної героїні і підказало режисеру локацію самогубства Лючії, яка у фільмі кидається з гори в море.

Композитор також створив французьку версію цієї опери на лібрето А. Роже і Г. Ваєза, прем'єра якої відбулася 6 серпня 1839 року в театрі «Ренесанс» в Парижі. Французька редакція опери має суттєві відмінності від італійської. Автори лібрето підкреслили самотність Лючії; роль пастора Раймонда була скорочена, а роль компаньонки Лючії Аліси взагалі вилучена з сюжету. На противагу цьому роль лорда Артура — фатального нареченого Лючії — була розширена. На базі ролі начальника охорони замку Ештон Нормана фактично було створено новий персонаж — негідник Гілберт, який продає секрети Генріха (Енріко) Едгару за гроші. Загалом ця французька версія опери в сучасному оперному театрі мало виконується. Відома лише постановка Опері Сан-Франциско, за якою у 2009 році режиссер Ф. Замакона зняв фільм у головних партіях з Н. Дессей, Д. Филианоти, Г. Вивани.

«Лючія ді Ламмермур» — найвідоміша опера композитора, вона визнана в усьому світі як один з кращих взірців стилю бельканто і займає одне з чільних місць у репертуарі оперних театрів світу. Тому зовсім не дивно, що на її основі розпочали зніматися і фільми-опери.

З початком стрімкого розвитку кінематографу набув сили процес синтезу екранних та сценічних видів мистецтва, який призвів, зокрема, до народження жанру кіноопери, почалося на межі XIX-XX століть. У цьому складному, вишуканому, багатоскладовому жанрі працювало немало видатних режисерів XX століття: Іван Кавалерідзе, Михайло Шапіро,

Карміне Галлоне, Віра Строева, Володимир Горіккер, Інгмар Бергман, Франческо Розі, Франко Дзеффіреллі та багато інших. Багато з кіноопер цих та інших кінорежисерів є справжніми шедеврами та становлять собою, з одного боку, важливі етапи в історії розвитку жанру, з іншого боку, є знаковими подіями в процесах популяризації оперної творчості видатних оперних композиторів, переважно італійських XIX століття.

Синтез мистецтв, як багатогранне та різноманітне явище, у сфері музичного мистецтва має певну історію та яскраві прояви. Власне, багато музичних жанрів за своєю природою є синтетичними, і насамперед ті, котрі пов'язані із залученням позамузичних факторів. Згадаємо такі академічні музичні жанри, як опера, оперета, балет, в яких найяскравіше виявляє себе синтез мистецтв – музичного, театрального, хореографічного. Процес синтезу мистецтв активізувався у XX столітті з появою нових видів мистецтва. Нові опера, балет, мюзикл, різноманітні музично-театральні композиції (у тому числі присвячені певним подіям, святam, пам'ятним датам), театально-циркові шоу, розважальні естрадні ревію, інструментальний театр втілюють синтез мистецтв власними засобами. У XX столітті, насамперед з появою і розвитком кінематографа, з'являються різного ступеня новизни синтетичні жанри, серед яких можна назвати, наприклад, екранізовану музичну виставу, музичний фільм, мультиплікаційні оперу, балет, концерт, відеокліп.

Цікаво відзначити, що дуже продуктивно це явище розвивалося в СРСР, де була створена досить помітна кількість саме тих телеопер, що були створені саме для телебачення тандемом композитора та режисера (часто й диригента). Згадаємо такі телеопери як «Анна Снегіна» В. Агафоннікова, «Бабій бунт» Є. Геллера, «Мужицький сказ» К. Волкова, «Ураган» Ю. Єфімова, «Нагорода» і «Наставник» Н. Гігаури, «Італійські зустрічі» В. Кладницького, «Так сказав Кутузов» Б. Архимандритова, «Варчина любов» М. Магіденко, «Сніг» А. Фрідленлера, «Останній катер» М. Ковалю,

«Відьма» В. Власова та В. Фере, «Ранок» Г. Вагнера, «Сива легенда» Д. Смольського тощо.

Перший фільм-опера «Лючія ді Ламмермур» вийшов на екрани у 1946 році. Це була італійська продукція режисера П'єра Баллеріні з Неллі Коррадї (1914 – 1968) у головній ролі. У партії Едгара знявся видатний тенор Маріо Філіппески – партнер Марії Каллас по сцені «Ла Скала».

У 1971 році в Італії (RAI) режисером Маріо Ланфранка за участі Римського симфонічного оркестру, хору RAI (диригент Карло Феліче Чілларіо) була випущена нова кінострічка. Головну роль в ній виконала італо-американська співачка і актриса Анна Моффо (1932 – 2006). Зірка італійської оперної сцени, чудова вокалістка, про яку Герберт фон Караян казав, що «її спів розтопив би альпійські льодовики», знялася у фільмі «Лючія ді Ламмермур» вже на заході своєї оперної кар'єри. Яскрава темпераментна артистка, вона виступала не тільки у белькантовому репертуарі, але й співала партії Тоски, драматичних героїнь Верді, таких, як Луїза Міллер, Леонора в «Трубадурі». Це, зрозуміло, не сприяло творчому довголіттю, і вже у 1976 році співачка пішла зі сцени.

Нова кіноверсія опери Г. Доніцетті з'явилася в Україні. У 1980 році фільм-опера «Лючія ді Ламмермур» був знятий кіностудією «Укртелефільм» на той час молодим режисером Олегом Біймою (оркестр і хор Київського академічного театру опери і балету імені Т. Шевченка, диригент О. Рябов). Головну роль виконала Євгенія Мірошниченко. Також разом з нею в ролі Енріко знявся Анатолій Мокренко. Інші дійові особи та персонажі мали своїх вокальних дублерів. Так, Віктор Євграфов зіграв Едгара (співає В. Федотов), Анна Твеленьова — компаньонку головної героїні Алісу (співає Г. Туфтіна), Гірт Яковлев виконав роль підступного начальника охорони Нормана (співає В. Кулага), Юрій Волков зіграв пастора Раймонда (співає Г. Красуля), а Станіслав Пазенко — лорда Артура (співає В. Гуров).

Автор сценарію і режисер Олег Бійма (1949) по-своєму виклав сюжет відомої опери. Він вигадує пролог і епілог, в яких відбувається зустріч

мандрівника – італійського композитора (артист Володимир Конкін) із старою жінкою, яка і пригадує сумну історію Лючії. Прагнучи виправдати оперну умовність, режисер занурює музичну дію у світ минулого, який оживає у фантазії натхненного розповіддю Маестро. Наприкінці з'ясовується, що заздрісна компаньонка Лючії Аліса, яка за наказом Нормана перевдягалася у привід жінки і лякала Лючію, щоб звести її з розуму через своє кохання до Едгара — останнього з раніш могутнього, але нині у занепаді роду Равенсвудів, і є тією дивною старою. Власне, «фільмовий наратив» будується саме на укрупненні фонові постаті компаньонки, мотивуючи нерозділеним коханням її зраду, яку вона все своє довге життя спокутує у самотній хатині («ее душа умерла вместе с Эдгаром»). Коли ж сюди завітав молодий композитор, щоб пережити негоду, йому й повідала жінка історію свого життя, подарувавши загадкову картину, яка зображує нещасливих закоханих. Останньою фразою фільму, яку промовляє, посміхаючись, композитор, глядячи на руїни замку, стають слова: «там живет любовь!»

Незважаючи на розмовне обрамлення, час тривалості опери на кіноекрані значно скорочений. Якщо вистава у трьох актах продовжується близько двох годин з чвертю, то фільм триває трохи менше півтори години. Скорочення відбувається за рахунок вступної хорової інтродукції (№ 1) та деяких номерів, зокрема арії Артура (№ 5) з другого акту, вступу до третьої дії (музична картина урагану) та дуету Енріко і Едгара (№ 9), а також низки більш дрібних купюр.

Мова фільму російська. Знімальна група у складі оператора-постановника Олександра Мазепи, художника-постановника Олександра Бурліна, художника по костюмам Л. Жуковської, художників-гримерів Н. Сітнікової, Е. Піроженко, реактора С. Светлічної, звукорежисера Г. Чупакова, монтажера В. Кудашева, піротехніка В. Вороного, директора фільму В. Гатті спрямувала всі зусилля, щоб відтворити історично достовірний мальовничий колорит подій. Зйомки відбувалися в

середньовічному замку Курессааре (на естонському острові Сааремаа). В цей же час на цю ж локацію претендували ще дві знімальні групи: «Ленфільм» і Ризька кіностудія. Перевагу отримала знімальна група «Укртелефільму».

«Лючія ді Ламмермур» багато в чому є квінтесенцією італійських оперних традицій, що існували ще до реформи Дж. Верді та створення нового типу музичної драматургії Дж. Пуччіні і веристів. Тут царює «прекрасний спів», пристрасті відображені плакатно, просто, персонажі позбавлені рефлексій і не схильні до розвитку. Сюжет підкреслено драматичний, втілений в жорстких традиціях італійського оперного театру *bel canto*, де вокал — це головне, все інше йому підкоряється.

При цьому «Лючія ді Ламмермур» потенційно є дуже сценічною. Клятви кохання і клятви помсти, підступність родичів, які нав'язують головній героїні шлюб з політичного розрахунку, божевілля Лючії, яка з'являється посеред весільного свята вся у крові вбитого чоловіка, самогубство героя-коханця — всі ці моменти є ефектними на сцені. При цьому «Лючія ді Ламмермур» вирізняється серед багатьох опер, що створені в той же час і в таких само традиціях, якістю музики, що сповнена темпераменту та афектації, вимагаючи надзвичайної віддачі як в аріях, так і в ансамблевих сценах.

Власне, сила емоційних подій у цій опері та їх афективно-екстатичне інтонаційне втілення композитором створюють принциповий акцент саме на почуттях, на тих подіях, які втілюють позачасові цінності: кохання, зрада, помста. Як наслідок, головними епізодами опери стають любовний екстаз Лючії, сцена її божевілля і самогубство Едгара.

Вокальні партії в опері надзвичайно складні, вони потребують від виконавців бездоганної вокальної техніки; досить сказати, що виконавиця партії Лючії повинна взяти три верхніх мі-бемоль, Едгар — два верхніх ре-бемоль. При цьому тут традиція *bel canto* покликана своєю складністю і віртуозністю створювати ефект «заповнення» всесвіту звуками оперного світу, поринання у всесвіт почуттів, що втілюються магією звуків.

Не дивлячись на надзвичайну популярність цієї опери серед глядачів, співаків та оперних режисерів, еталонних виконавців серед багатьох відомих співаків та співачок назвати важко. Але Є. Мірошніченко — без сумніву, одна з них. «Незаперечною істиною є те, що для ідеального бельканто потрібна італійська школа співу, італійська вокальна техніка. Саме нею володіла легендарна Українська співачка Євгенія Семенівна Мірошніченко. Її перейняла у свого педагога — Марії Донець-Тессейр, її удосконалювала під час стажування у театрі «Ла Скала» у Мілані. Там, за спогадами, і почула Євгенія Семенівна опери Доніцетті, зокрема Лючію ді Ламмермур. Там її приголомшило виконання цієї партії австралійською співачкою, славетною оперною зіркою Джоан Сазерленд. І саме там народилась у неї смілива мрія заспівати колись цю партію на батьківщині, на Україні. Може тоді ця мрія могла датися їй занадто зухвалою, але вона з часом здійснилася. Оперу “Лючія ді Ламмермур” було поставлено на Київській сцені спеціально для Євгенії Семенівни Мірошніченко»[158], говорить редактор каналу «Культура» Гюзель Сабітова на одному із циклів передач «Оперний абонемент».

Образ Лючії ді Ламмермур має свою яскраву емоційну еволюцію — від безтурботного щастя до потрясіння зрадою та божевілля. Це один з найскладніших образів на світовій оперній сцені: і у вокальному, і у театральному сенсі.

Лючія в опері Г. Доніцетті існує поза інтересів свого власного та гнівливого брата. Вона живе у вигаданій реальності — реальності омріяній, за фільмом, сонячній і весняній. Її середовище — сонячна галявина на березі річки, коли вона чекає на зустріч із коханим. Тут же вони освідчуються у коханні та обручаються перед розлукою.

Вокальна партія пронизана інтонаціями *lamento*. Оркестровий вступ до каватини з першої дії (№3) виконує важливі драматургічні функції. За ремарками клавіру, звучання арфи зображує живописну заставку – «нічний пейзаж із струмком». Тут ніби відкривається вихід у поетичну фантазію, світ

чарівних мрій, тайних передчуттів та неясних передзнаменувань. Олег Бійма змінює драматургічне навантаження цього оркестрового епізоду. Під час оркестрового вступу до каватини розгортається сцена балу у замковій залі. Балетна церемонія репрезентує під чарівне звучання арфи строгий етикет взаємин між чоловіками і жінками, порушити який насмілилася Лючія. Другим планом під час хореографічної сцени відбувається змова Нортон і Аліси проти Лючії, таким чином зростає антикоаліція, яка очолюється Енріко Ештоном. У цій коаліції кожний з учасників достатньо виразно виявляє у фільмі свої мотиви: брат Лючії прагне до влади будь-якою ціною, його охоронець Нортон — свого роду «недопроявлений» Яго, підозрює і плете інтриги за покликом душі. Саме він у фіналі направляє стрілу у груди Едгару. Безмовна у більшості епізодів Аліса люто заздрить взаємному кохання своєї господині і стає знаряддям її залякування, кінець кінцем — знищення. В момент шлюбної угоди, коли обурений Едгар зриває обручку і відкидає геть, вона підбирає її і намагається привернути до себе увагу молодого лорду, но той не зважає на її закидання. І далі, лейтмотивом подальшого розгортання подій стає її обличчя — все у сльозах: вона оплакує і свою безпорадність, і свою зраду, і трагічну долю скривдженої Лючії.

У фільмі залишається пишний вихід, точніше стрімкий в'їзд на верхи конях через браму замкових воріт лорда Артура у білому шовковому вбранні із свитою. Їх зустрічають всі мешканці замку. Це — єдина по-справжньому «весела» музика, під яку, наче на ешафот несуть Лючії, а потім її вдягають перед дзеркалом у весільну сукню.

З майбутнім дівером Енріко лорд Артур поводитьсь зверхньо і не соромиться з'ясовувати свої підозри. Він кружляє навколо Лючії, немов купець, оглядаючи свою здобич. В цей момент, Лючія мовчить, а за кадром звучить її голос: «О Боже!».

Слід зазначити, що герої опери не завжди співають у кадрі, навіть коли камера бере їх обличчя крупним планом, у деяких фрагментах спів залишається за кадром. Так створюється важливий для кінострічки план

зовнішнього і внутрішнього вислову героїв. Скажімо, в момент фінальної арії Едгар на екрані не співає, а з широко відкритими очами наближається до смертельної алебарди.

У конфлікті з Енріко, який подається із символами влади (трон, флагшток) на фоні родинних портретів, Лючія проявляє невластиві «слабким героїням» опери бельканто активні риси, що дозволяє мотивувати здійснене нею кроваве вбивство нав'язаного чужою волею чоловіка. Після скоєного у стані афекту злочину екран заливає кроваве червоне світло.

Ансамблеві сцени опери вирішені у фільмі надзвичайно динамічно, режисер вигадує різноманітні сюжетні ходи, які доповнюють основний перебіг подій, так, секстет з фіналу другої дії, коли Едгар завітав на весільне свято у замок Ештонів, стає виявленням відкритої конфронтації. Придворні танцюють, а Едгар йде проти натовпу, а за ним, плачучи, слідує Аліса.

Загалом перед режисером у фільмі-опері поставали специфічні завдання поєднання специфіки дуже театральної опери епохи *bel canto* з кінооперою, що повинна бути набагато реалістичнішою. Режисер дуже вміло поєднує старі оперні традиції з новітніми екранними завданнями. Власне, він продовжує ту саму лінію, якої дотримувався композитор — те, що відбувається в «зовнішньому» світі, максимально контрастує з тим, що відбувається в емоційному світі героїв, що в рази підсилює драматичність подій.

В головних сольних номерах Лючія у виконанні Є. Мірошниченко постає дуже різною. У першій арії, де Лючія говорить про свого коханого, співачка демонструє надзвичайно чуттєві вібрації верхнього регістру свого голосу, що в майбутньому буде дуже контрастувати з зовсім іншим характером звуковидобування у другій арії із сцени «божевілля». Арія «*Regnava del silenzio*» пронизана мереживом із технічних прикрас. Рідкісна рухомість голосу дає змогу виконавиці втілювати складні мелізми. Саме завдяки ним можлива ідентифікація стилю співачки, основна ознака якого — це легкий та дзвінкий тембр, висока вокальна форманта, що включає в себе

м'якість, політ, «срібну» окрасу голосу. Висока вокальна позиція, стійкий імпеданс дає слухачу відчуття постійного захоплення та звукової завершеності. Такий результат досягається високо піднятим м'яким піднебінням, підтриманням точного співочого «фокусу» звуку та еластичним діафрагмально-реберним диханням. Починаючи із речитативу, співачка демонструє стійку однорідність діапазону, що є рідкістю для її типу голосу. Зазвичай колоратурне сопрано має відкритий вихолощений звук на крайніх нотах, проте Мірошниченко демонструє об'ємне звучання, темброве різноманіття, великий запас висоти, неперевершене володіння динамікою та еластичним диханням. Цікаво, що режисер на кульмінації арії, що відбувається наприкінці, з появою коханого, на екрані демонструє загальний план, що певним чином узагальнює й об'єктивізує емоцію Лючії, яка «розливається» у всьому просторі, що охоплює камера. Надзвичайно чуттєва і водночас легка мелодія цієї арії у виконанні Є. Мірошниченко з різними варіантами вібрації звуку звучить грайливо і настільки легко і «сріблясто», що виникає певна «арка» між іншим варіантом легкості і «грайливості», з зустрічається глядач, коли героїня збожеволіє.

Візуальне рішення цієї щасливої пори в житті Лючії пов'язане із перебуванням героїні на пленері — на сонячній галявині. Камера повільно обертається навколо співачки, яку час від часу заслоняє зелене листя. Цей символ швидкоплинності часу постійно присутній у сценах кохання Лючії і Едгара, разом із втратою майбутнього, дерева втрачають листя і у фінальній сцені героїв оточує голі чорні дерева, в яких уночі блукає божевільна. Її підступний брат, навпаки, переважно знімається під кам'яними склепіннями замку біля коминів, де шалено палає вогонь — вогонь негасимої помсти. Вогонь присутній у кадрі і поруч з Едгаром: звістка про одруження Лючії привела його у відчай, і знов у його душі запалала жага помсти, яку він вважав здолати, коли планував примирення із братом своєї коханої.

У сцені безумства, перша арія Лючії «*Il dolce suono*» у виконанні Є. Мірошниченко представляє собою новий один стан — меланхолія, тиха

печаль, що втілюється у приглушеній та майже рівній динаміці, з невеликими сплесками жалю за чудовими спогадами минулого. Часте падіння тіні на обличчя співачки у цій сцені є дуже символічним (вже затемнюється її свідомість), а червоне тло підкреслює і криваві події, і відтіняє білий одяг героїні, в якому вона чиста й непорочна, як і її новий стан.

На звуках прощальної арії Лючії «*Spargi d'amaro pianto*», на словах «*Ardon gli incensi*», коли перед нами з'являється божевільна героїня, яка тільки що зарізала людину, але музика малює особливий образ: безтілесний, потойбічний, вільний від людських пристрасей, ангельський, втілений у «сріблясто»-віртуозних звуках вокальної партії, підкреслених кришталевиими звуками флейти. У партії Лючії звучить ми чуємо розсип трелей і фіоритур, котрі викликають специфічний «холодок» від усвідомлення непоправності того, що відбулося. Смерть особистості, «душі» Лючії сприймається навіть страшніше, аніж смерть тілесна, яка ще відбулася, але відбудеться. Акторська гра Є. Мірошниченко підкреслює її втілення цього перетворення — знов таки «широким» театральним «жестом» вона створює чистий, наївний, майже дитячий внутрішній стан, який відображений як у якості вокального інтонування, яке «кружляє» всередині одноафектного стану, відтворюючи прохолодні кришталеві звуки, зокрема у діалозі з флейтою (що має подібний тембр), так і у зовнішніх проявах — спокій, просвітлене обличчя, особлива міміка тощо. Вражаючи змінюється темброва окраса голосу співачки, відчуття присутності барокового стилю звучання. Безпристрасний спів потойбічної особи, такого ефекту можливо досягнути лише абсолютним володінням свого емоційного та технічного стану.

Перша виконавиця партії Лючії – Фанні Таккінарді-Персіані (1812 – 1867) була зовсім молодою і дебютувала на музичній сцені лише у 1832 році. А вже наступним роком Г. Доницетті написав для неї головну партію у своїй опері «Паризіна». Вона мала світле, екстатично проникливе сопрано. Її фіоритури сучасники порівнювали з «ниткою перлів та алмазів». Її виконання драматичних партій відрізнялося статичним, концертно-

віртуозним характером. Сучасники називали її «маленькою Джудітою Пастою», натякаючи не стільки на драматизм виконання, скільки на мініатюрну статуру. Партія Лючії стала основним капіталом її творчої кар'єри.

Перша виконавиця ролі Лючії внесла в партію зміни, які у наступних постановках стали використовуватися як обов'язкові. Так, наприклад, вона стала транспонувати вокальну партію у заключному розділі сцени безумства на тон нижче. Таким чином Фанні Таккінарді-Персіані справляла більший ефект у виконанні високих нот, в такий спосіб перетворивши драматичний епізод в емоційний центр опери. За переказами, в той час, як всі сучасні співачки продовжують демонструвати свої вокальні можливості так, як це було прийнято в епоху свавілля співаків, тобто транспонуючи на тон нижче свою партію, славнозвісна Марія Каллас виконувала цей епізод так, як він був написаний — у тональності Фа–мажор, додаючи мінімальну орнаментику в інтерпретацію. Втім це — лише легенда, оскільки всі існуючі записи сцени безумства у виконанні М. Каллас фіксують Мі–бемоль – мажор. На відміну від більшості виконавських версій, в тому числі і у виконанні Джоан Сазерленд, у фільмі І. Молостової і у фільмі О. Бійми Євгенія Мірошниченко співає у Мі – мажорі. Сама семантика цієї тональності, що затверджена серед інших і у творах Ф. Ліста і асоціюється із сферою «ідеального кохання», сприяє максимальному образному просвітленню і умиротворенню.

Сама співачка мала такі враження від виконання ролі Лючії: «Найскладніша партія. Двадцять хвилин на сцені, один на один із глядачами. Важкий образ» [131].

Виконання ролі Лючії ді Ламмермур у кіноопері як творчий результат є взірцем роботи співачки, по-перше, як оперної виконавиці, по-друге, як «співака-артиста», по-третє, як виконавця специфічного жанру кіноопери. У цій інтерпретації Є. С. Мірошниченко виявилися базові особливості її виконавського стилю: унікальні характеристики голосу (тембр, діапазон,

висока вокальна форманта); акторська майстерність, що характеризується особливим поєднанням «широкоформатності» відтворення образу (як в сенсі «акустичної», так і в сенсі «оптичної» інтонації) з тонким нюансуванням звуку); довершене відчуття жанрових особливостей як самого твору, так і умов його виконання (зокрема, опери у жанровому еквіваленті кіноопери). Проте, Євгенія Семенівна не була задоволена своєю роботою в кіноопері: «Останнім часом мені доводилося зніматися у фільмах. Це важка напружена праця, і акторська майстерність тут зовсім інша. Моя театральна, звична для мене манера гри дуже заважала. Театр потребує масштабного руху, жесту. А в кіно це повинно бути ну... в десять разів зменшено. І все ж таки скажу, що я не маю такого задоволення від роботи в кіно, як від гри на сцені. Тут я відчуваю дихання залу, його реакцію - і все це сприяє моїй грі, моєму співові. Цього не вистачає в кіно. Власне с цих же причин я й не вдоволена Лючією в фільмі. Працювала дуже багато. А от при чорновому перегляді фільму я дуже нервувалася. Бачила, що багато чого треба було зробити не так, зовсім інакше. Адже образ Лючії я створювала роками. Хотілося все це показати глядачам...Зараз звісно щось переробити пізно» [171].

В історії втілення образу Лючії ді Ламмермур це стало поєднанням феномену оперного стилю Доніцетті з його художньо-інтонаційною роботою у стилі *bel canto* з феноменом індивідуального виконавського стилю співачки з притаманними йому рисами, що поєднують в єдиному художньому цілому вокальну та драматичну складову вокально-оперного мистецтва.

З одного боку, індивідуальний виконавський стиль Є. Мірошніченко обумовлений насамперед унікальними характеристиками голосу — від тембру до професійної «обробки» голосу в традиціях італійської вокальної школи, від барокової до «класичного» *bel canto*, що стало запорукою не тільки надзвичайного володіння співачкою технологією звуковидобування, роботи з типом вокалу (інструментальний або вокальний), з втіленням звуку та його деталізації, але й досягнення особливих художніх висот у виконанні.

Треба відзначити, що перебування Є. Мірошніченко в Італії, вдосконалення її вокального мистецтва не тільки у традиціях *bel canto*, але й у вокальних традиціях бароко, має особливе значення. Барокова техніка звуковедення, що має на меті однорідне темброве забарвлення у будь-якій частині діапазону з легким та жвавим переміщенням, у поєднанні з відповідним інтонаційно-художнім відтворенням афектів (згідно з «теорією афектів» епохи бароко) як фіксованих емоційних станів, відповідає певним відтворенням театральної умовності та умовності оперного театру. З іншого боку, вміння фіксації емоційних станів, що в оперному творі є особливим прийомом «близького плану» та дає волю і завдання виконавцю у виконавсько-інтонаційній та емоційній деталізації «всередині» стану, переосмислюється у реалістичному напрямку оперної музики, зокрема, у музичній мові веризму, де кожна арія стає також афективним станом, але з набагато більшою емоційною амплітудою всередині та відповідною емоційною драматургією всередині певного стану, що дає поштовх для подальшого розвитку подій.

Втілення афекту як єдиної емоції у сольному номері опери стало для Є. Мірошніченко одним з параметрів її вокального стилю, про що свідчить виконання інших оперних партій в різні періоди творчості співачки. Таким чином створюється ефект не тільки театральної традиції (різного ступеня умовності) з переключенням з «загального» на «близький» план тільки засобами вокального втілення образу, але й демонстрації деталей внутрішнього стану однієї основної емоції шляхом її деталізації як побудови емоційної драматургії певного номеру (як правило, сольного), що надає виконанню широкого «дихання», широкого живописного «мазку», широкоформатності емоції, яка на певний час заповнює життя персонажа та навколишній для нього світ, і, відповідно, сприйняття слухача.

З іншого боку, індивідуальний виконавський стиль Є. Мірошніченко базується на драматичному, акторському таланті, який відзначали і цінували на протязі всього її життя як публіка, так і колеги, і музичні критики.

Акторська «поведінка» співачки (жестикуляція, рухи, міміка) точно відповідає вокальній широкоформатності та афектності, про яку йшла мова вище. Начебто трохи статичні пози, не часта зміна положень поєднується з живим та рухом інтонації та відповідної інтонаційно-емоційної драматургії, що начебто дозволяє слухачу зазирнути персонажу «в очі» і відчувати усі нюанси його стану. Зважаючи на те, що оперна вистава у театрі відрізняється від фільму-опери, треба відзначити, що виконавський стиль Є. Мірошніченко виявився універсальним інструментарієм для втілення образу як на сцені, так і у екранному жанрі.

Отже, художнє втілення Є. С. Мірошніченко образу Лючії ді Ламмермур у фільмі-опері за оперним твором Г. Доніцетті може розглядатися як цілком достовірне джерело-«свічадо», в якому зафіксований досвід опанування естетики бельканто. Успішне виконання партії Лючії мало підстави для подальшого розширення виконавського репертуару Євгенії Семенівні. Вона вчила партію Норми, але за певних обставин так і не змогла вийти у цій ролі на рідну сцену. Залишився лише запис славнозвісної каватини «Casta Diva» з концерту 12.06.1986 року у Києві [Див.: Додаток Д].

Лючія на кіноекрані є однією з вершин творчості співачки. Цей творчий успіх обумовлений різними чинниками, зокрема, талантом та високим професіоналізмом виконавиці. Належність першого до сфери феноменології та синергії дозволяє отримати його певну характеристику насамперед у площині художнього результату. Другий складається з кількох параметрів — від засвоєних під час навчання та вдосконалення виконавської майстерності традицій певної школи до особливостей вокальної техніки, від рівня акторської майстерності на всіх рівнях прояву до особливостей побудови «емоційної драматургії» тощо.

Рідкісне поєднання музичного й акторського таланту, природної фізичної краси, наполегливої праці над собою та бажанням поділитися своїми знаннями та вміннями зі своїми учнями, тобто справжнє педагогічне покликання, надзвичайні людські якості — все це стало змістом феномену

Є. Мірошніченко. Проте стикаючись із досконалістю прекрасного мистецтва виникає лише одне бажання — спостерігати... «Звести людський голос, його чарівність, його особистісні характеристики до генів, нейротрансмітерів, ротоглоточної артикуляції, голосових складок і зони Брока або Верніке в нашій лівій півкулі — все одно що розповісти про мальовниче полотно, перерахувавши довжину хвиль червоного, зеленого і синього кольору і не вловивши гармонії творіння. Це все одно що сказати про Родена, який ліпить скульптуру, або про Мікеланджело, який висікає зайвий мармур, щоб знайти в брилі Мойсея: вони всього лише майстри, відмінно володіючі технічними прийомами. На щастя, творчість щире та унікальне. І хоча, щоб грати в п'єсах Мольєра або виконувати твори Верді, потрібна вокальна техніка і знання анатомії, творче начало артиста — це краса та омана, еротизм і екстаз, наука і мистецтво».[1, с. 552]

4.2 Арія Йолан з опери «Милана» Г. Майбороди в камерній та оперно-сценічній інтерпретаціях

Особливе місце у творчості Є. Мірошніченко посідають твори українських композиторів. Треба відзначити, що українська мова у співачки завжди звучала неймовірно природно, з бездоганною дикцією, м'якістю та співучістю. Останню, власне, завжди відзначали та відзначають спеціалісти-лінгвісти як одну з генетичних характеристик української мови, у різних дослідженнях надаючи за співучістю, плавністю та милозвуччям, що іноді спрощено називають «красою мови», їй чи то перше місце разом з італійською, чи то друге після італійської. Дійсно, фонетичні особливості нашої мови з великою кількістю голосних звуків, що не рідко пов'язані один з одним, м'якість більшості приголосних (незважаючи на кількість «шиплячих» звуків) та навіть «твердих» голосних (наприклад, звуків «и», «е», «і», які досить часто вимовляються у пом'якшеній акустичній формі), продовжене звучання подвоєних голосних тощо. Тож загальновизнаною

характеристикою є співучість української мови, яку відзначено і народним визначенням «солов'їна».

Є. Мірошніченко, яку теж називали «соловейком» за її особливу якість колоратури, срібний тембр, високий регістр тощо, підтверджує тим самим походження свого таланту та його сили від українського джерела, у тому числі й мовно-звукового. Як відомо, представники сільської місцевості на сході України завжди залишалися україномовними більше за населення міст, яке було суттєво змінене переселенням десятків сімей з центральної Росії. Отже, не має нічого дивного у якісній вимові української мови Євгенією Семенівною. Взагалі, фонетичні питання, які також виникають у дослідженнях музикознавців (але з певних причин не так часто, як вони на те заслуговують), можуть бути темою окремого дослідження у руслі фонології, тим більше, що мовознавці, фізики й психологи активно й плідно працюють на цьому дослідному полі, інколи сміливо «втручаючись» у проблематику музичної науки.

Одним з яскравих прикладів виконання творів українських композиторів Є. Мірошніченко є її камерно-вокальна та сценічна інтерпретації арії Йолан з опери Г. Майбороди «Мілана». Нагадаємо, що опера «Мілана» – перша з чотирьох опер видатного українського композитора, педагога, диригента Г. Майбороди (1913-1992 рр.). Творчий спадок композитора демонструє його особливе ліричне обдарування, яке поєднано з яскравим образним мисленням, з національним українським світовідчуттям, з музичною мовою, що спирається на яскраву жанровість і багату, інтонаційно виразну та національно обумовлену музичну мову. Г. Майборода є яскравим представником академічної української композиторської школи, що продовжує традиції, закладені ще М. Лисенком і розвинуті його послідовниками; ці традиції Георгій Іларіонович не тільки втілював у своїй композиторській і диригентській творчості, він їх пропагував як педагог, відстоюючи параметри простоти та доступності

академічного музичного мистецтва для широкого загалу, не сприймаючи складну стилістику, якою сповнилося музичне ХХ століття.

Музика Г. Майбороди представляє стильовий напрямок постромантизму з частим ухилом до фольклоризму. Його творчий спадок відрізняється великою кількістю високохудожніх творів у різних жанрах, де митець вирішував не тільки естетичні, але й етичні завдання. Чотири опери композитора мали тривале сценічне буття, вони приваблювали виконавців і сучасними сюжетами, які були адаптовані до класичних форм академічного жанру опери, щирістю та щедрістю мелодики, яскравими образами.

«Мілана» стала першою оперою Маестро (лібрето створене А. Турчинською за власною однойменною повістю); прем'єра відбулася 1 листопада 1957 року у Києві (під керівництвом В. Тольби). Опера присвячена драматичним подіям, що відбувалися в Закарпатті в 1939–1944 рр. У центрі подій – образ Мілани, нареченої партизана Василя, яка здійснила подвиг і була зрадницьки вбита старостою Щібаком у момент приходу радянської армії. Таким чином, сюжет опери поєднав соціально-політичні колізії з особистими долями українців Закарпаття, що втілено за допомоги жанрового рішення, де героїчний конфлікт і лірико-психолгічне відтворення переживань персонажів відтіняють та підсилюють одне одного. Музичному рішення притаманні рельєфність, виразність музичних характеристик героїв, етнічно багатий колорит музики, де щедро використані різноманітні жанрові, зокрема, народно-пісенні інтонації. Також не можна не згадати смислову роль лейтмотивів і оркестрових засобів музики.

Уже перша опера композитора була визнана великим творчим здобутком як особисто Г. Майбороди, так і всього українського оперного мистецтва, а найкращі номери цього твору швидко й міцно увійшли до концертного обігу, про що свідчить і наявність арії Йолан у репертуарі зірки української сцени Є. Мірошніченко (як у камерному, так і оперно-сценічному варіантах).

Порівнюючи дві інтерпретації арії (сцени) Йолан з 2 дії опери Г. Майбороди у виконанні Є. Мірошніченко, камерно-концертну та сценічну, бачимо серйозні відмінності у презентації образу, який має, на відміну від образу головної героїні Мілани, більш «легкий», музично-«жанровий» характер, який у музичних характеристиках спирається на підкреслено народні витoki – вокальні (пісенні) та танцювальні (що, у принципі, є доволі сталою традицією оперного мистецтва). Музика арії має грайливий характер, вона насичена контрастними елементами – повільним початком, де Йолан вітається з людьми, потім своєрідним вокально-інструментальним заспівом «вокалізом» – повільним розспівом без тексту, у якому виразність інтонацій має мелодекламаційні можливості. Другий контрастний музичний образ – це віртуозний приспів у швидкому темпі, насичений повторюваними стрибками, що секвенційно підносяться все вище та вище з невеликим прискоренням темпу, створюючи напругу та своєрідний святковий «вихор», що повинен втягнути в себе всіх присутніх. Першу хвилю руху змінює новий образ, який відчувається як арка до початку арії, проте музика тут більш лірична, повільна, чуттєва; маленьке інструментальне закінчення повторює інтонації швидкого середнього епізоду номеру. Важливо відзначити яскравий інтонаційний образ арії, що спирається на дуже характерні інтонації, притаманні Закарпаттю і які нам знайомі як характерні ритмо-інтонаційні елементи угорської музики, що спираються на хроматичні ходи по ступенях гармонічного та мелодичного мінору, на синкоповані фігури, на танцювальні ритми.

Художня інтерпретація Євгенії Мірошніченко у камерно-вокальній та оперно-сценічній версії арії Йолан дуже відрізняється, що свідчить про розуміння співачки відмінності презентації твору в різних умовах, про її майстерність та художню самостійність. Так, у камерно-вокальній інтерпретації арії Йолан Є. Мірошніченко використовує «широкоформатність» подачі, яка дуже притаманна її вокальному стилю, «помах» її творчого «пензлика» відрізняється широтою та підкресленою

яскравістю і віртуозністю, що в умовах камерного виконання максимально підсилює характер арії, постійно нагадуючи слухачеві, що перед нами саме оперний твір з певними підвищеними параметрами гучності, плакатності та цілісності на всіх рівнях презентації, у всіх напрямках – як у горизонтальному, часовому, так і у вертикальному. Перше ж привітання «Добрий день вам, друзі!» звучить гучно і енергетично акцентовано, що окреслює подальший підхід до виконання. Динамічний план протягом всієї арії дещо підвищений, амплітуда динаміки співу відбуваються в межах mf – ff , що тримає слухача в напрузі та увазі. Виспівування фрагменту повільного «вокалізу» стає мелодекламаційним епізодом, який з підкресленою виразністю втілює те багатство емоційних відтінків, які не відбиваються у доволі простому словесному тексті; коли ж настає час повільної третьої частини арії, де вже є вербальний текст, то він просто вкладається природно в уже окреслений раніше у «вокалізі» інтонаційний образ. Як у «повільних» епізодах з їх примхливою інтонаційно-ритмічною лінією, так і у віртуозній середині в швидкому темпі, співачка підкреслює за допомогою гучності виконання та виразно акцентованої інтерваліки скульптурне ліплення образу, що на камерній сцені є один, без відповідного сценічного антуражу та інших персонажів. Тож Є. Мірошниченко представляє образ Йолан «близьким планом», робить його масштабним і самодостатнім, узагальненим до рівня головної єдиної героїні. Підкреслена віртуозність виконання, яка тут є особливим засобом інтонаційної та навіть певної зовнішньої характеристики і якої співачка не створює додатковими мімікою, жестами чи рухами (за характеристикою В. Москаленка, «акустична» та «оптична» інтонація), є творчим методом співачки і параметром її таланту і стилю.

З іншого боку, оперно-сценічний образ Йолан у виконанні Є. Мірошниченко свідчить про її надзвичайне вміння презентувати персонаж у взаємодії з іншими учасниками вистави в умовах сценічної постанови. Віртуозність, завжди притаманна виконавському стилю співачки, спрямована тут на підсилення жанрових характеристик образу, що має відтіняти більш

ліричний і «серйозний» образ головної героїні, її трагічну долю. Тож тут, користуючись не тільки вокальними, але й акторськими здібностями, Є. Мірошниченко втілює саме грайливий образ Йолан. Це проявляється із самого початку сцени – своє привітання співачка поділяє на більш відокремлені фрагменти, між якими вона рухається сценою та звертається до груп персонажів, при тому ці фрагменти кожного разу звучать з трошки новою інтонацією (саме так, як ми вітаємося по-різному з різними оточуючими нас людьми). Для пластичної виразності цього інтонування, що пов'язано також і з пластичним інтонуванням, співачка обирає набагато повільніший темп, аніж у камерно-вокальній версії виконання. Арія вся насичена контрастами – як темповими, так і динамічними, що дозволяє співакці тонко нюансувати емоції та зробити динамічну драматургію сцени більш яскравою та розвиненою, підходи до кульмінацій більш яскравими та характеристичними. Інтонування мелодії, чії етнічні характеристики підкреслені рухами, костюмами та всією навколишньою атмосферою, у повільних розділах арії стає не стільки доповненням до віртуозної середньої частини, як було в камерно-концертній версії (задля досягнення особливої цілісності), скільки її контрастом, який допомагає зробити арію-сцену максимально різнобарвною та різно-етапною у сенсі загального контексту дії.

Таким чином, порівнявши камерно-концертну та оперно-сценічну виконавські версії арії Йолан з'ясовуємо, як Є. Мірошниченко вибудовує різні художні підходи та успішно використовує свій талант і професіоналізм для досягнення високого естетичного результату.

4.3 Школа ніжності (за аудіозаписом вистави моноопери В. Губаренка)

Фонодокументи є важливим джерелом вивчення вокального мистецтва ХХ століття. У межах технічних можливостей часу різної якості записи («фонограми») із невблаганністю дзеркала-реєстратора фіксують голоси

видатних співаків, або підтверджуючі джерела-свідчення, що уславлюють їх, або руйнуючі створені легенди. В електронному Каталогі радянських платівок [84] серед 3320 позицій, як не дивно, лише вісім представляють вокальне мистецтво Євгенії Мірошніченко. З них – три платівки (1962, 1966 і 1979 рр.) містять виключно аудіозаписи співачки. Решта являє собою збірки: «Український сувенір» (1972), «Російський романс» (1975), «Солісти оперних театрів» (1976), «Голоса України» (1978), у яких кожний соліст або колектив із «зіркової обійми» виконує свій «хіт». Для Євгенії Мірошніченко таким «хітом» була каватина Розіни з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник». Цей номер вміщено у платівки 1962, 1972 і 1991 років. Остання – присвячена музиці Дж. Россіні (з серії «Великі композитори – колекція класики»). Проте навряд чи можна стверджувати, що це різні записи, оскільки вітчизняний звукозапис, як правило, тиражував виготовлену матрицю доти, доки вона користувалася попитом. Така ж ситуація склалася і з каватиною Лючії з першої дії опери Г. Доницетті та її фінальною сценою і арією, які вміщені у платівки 1966 і 1979 років. Не має сумніву, що у випадку з каватиною Ельвіри з опери Дж. Верді «Ернані» (1966, 1979) та арією Джильди з опери Дж. Верді «Ріголетто» (1976, 1978) дослідник має справу із одним і тим же джерелом.

Залишається відкритим питання, чому відсутні студійні записи опер за участю Євгенії Семенівни. Можна припустити, що репертуарна політика вітчизняного звукозапису фокусувалася виключно на оперних виставах Москви і Ленінграду, проте Євгенія Семенівна конкурувала у своєму репертуарному сегменті не з солістами Большого або Кіровського театрів. Якщо вибрати із каталогу записи, наприклад, каватини Лючії, її фінальної сцени й арії, то з'ясується, що цей зразок класичного бельканто репрезентували для радянських слухачів Джоан Сазерленд (платівки випуску 1963 і 1975 років), Лілі Понс (1967), Тоті Даль Монте (1970), та Мілиця Корбюс (1973). Повністю опера «Лючія ді Ламмермур» була випущена у СРСР на вінілі в 1967 році за участі Марії Каллас і в 1990 році – з Ренатою

Скотто. А першою, хто з радянських співачок записав сольні номери головної героїні з опери Г. Доніцетті, була Євгенія Мірошніченко (1966). Через рік ці ж номери наспівала на диск вихованка одеської школи класу Ольги Благовідової Белла Руденко, на той час солістка Київської опери. Проте, навіть коли вона почала виступати на сцені Большого театру з 1970 року, запис Лючії у її виконанні більше не тиражували, на відміну від версії Є. Мірошніченко, яка продовжувала випускатися новими накладами.

Безпрецедентним для вітчизняного звукозапису випадком став факт запису одного оперного твору *сучасного* композитора двома різними виконавськими складами. Це моноопера Віталія Губаренка «Листи кохання». Її партитура була завершена 15 лютого 1971 року, а вже 30 листопада відбулася концертна прем'єра за участю Валентини Соколик і оркестру Державного радіо під орудою Вадима Гнедаша. Та ж сама солістка записала твір у 1977 році, але вже із Державним симфонічним оркестром України під орудою С. Турчака (1938–1988 рр.). Платівка підготувала резонансну московську прем'єру моноопери, яка відбулася 22 березня 1978 року на сцені Музичного театру К. Станіславського та В. Немировича-Данченка. За диригентським пультом тоді стояв Володимир Кожухар (1941), який щойно приїхав з Києва, щоб посісти посаду головного диригента театру. На сцені співала Галина Писаренко (1934). Ця виконавська інтерпретація з'явилася на платівці у 1982 році. Саме ці дві версії, що були в обігу в широкої слухацької аудиторії, й стали сприйматися як зразкові у процесі подальшого вокально-сценічного втілення геніальної музики українського композитора. У такий спосіб склався певний виконавський канон моноопери, що диктував «вольову енергію та щедрю емоційність», підкресленість «примхливих моментів» музичного розгортання, несподіваних «змін настроїв», «раптових переходів», майстром яких був С. Турчак [62, с. 79]. Цей експресивний гарячкуватий тон перейняв і навіть посилив В. Кожухар, який під час підготовки першопрочитання твору працював у Києві. У співпраці із талановитим оперним режисером Л. Михайловим і Галиною Писаренко – блискучою

ученицею Ніни Дорліак, дружини С. Ріхтера, який, до речі, досить скептично сприйняв цю постановку. [62, с. 126]. Його дратував «гучний успіх», який здобула співачка, «ентузіазм, з яким зустрічалася ця вистава» [62, с. 125 – 126]. За описом В. Зарудко, співачка вдавалася до «частої зміни характеру звуковидобування, акцентованих раптових переходів від лірики до драматизму, від приглушеної говірки до розриву кантилени чи несподіваного зриву на стогін або зойк, виділення виразних пауз» [62, с. 125].

Утім, хоч композитор загалом позитивно сприйняв цей варіант виконання вокальної партії моноопери, оригінальність музичної концепції твору могла бути розкрита в зовсім іншій смисловій площині. Цей альтернативний варіант зафіксовано в аудіозапису вистави Київського театру опери і балету [125]. Запис датовано 1974 роком і супроводжено доволі стислою і неповною інформацією: «Виконавець народна артистка СРСР Євгенія Мірошніченко, оркестр Київського державного театру опери і балету імені Т. Шевченка». Крім автора музики Віталія Губаренка згадується і перекладач Віталій Коротич. Проте останній зробив переклад українською мовою авторського російського лібрето Віталія Губаренка за новелою А. Барбюса для видання клавіру в 1976 році. І до записаної вистави не мав ані якого відношення, оскільки Євгенія Семенівна виконує «Ніжність» у записаній виставі російською мовою. Крім того залишається невідомим ім'я диригента. Спираючись на «щоденник» композитора, вміщений у монографії І. С. Драч, можна з'ясувати, що диригентом-постановником вистави у Київській опері був Іван Дмитрович Гамкало (1939), який з 1970 року працював у театрі опери і балету імені Т. Шевченка. Прем'єра моноопери за участю Євгенії Мірошніченко відбулася 29 листопада 1972 року вже після концертних виконань В. Соколик і сприймалася, у тому числі композитором, у порівнянні з ними. Як не дивно, концертна зала «Україна», де відбулася прем'єрна вистава, була далеко не затишною, та ефектні зовнішні сценічні атрибути увійшли у певний дисонанс із камерністю і монохромністю музичного прочитання. Як пишуть рецензенти, героїня моноопери

В. Губаренка у виконанні Євгенії Мірошніченко «з'являлася на сцені ніби “крізь димку печалі”». Це була жінка, яка схожа на сон. Вона з'являлася, немов в уяві свого адресата Луї, якого зображував розташований біля роялю манекен. Її позначені примарністю і легкістю костюми (художник-дебютантка А. Кириченко), різні для кожного листа, органічно вписувалися у “напівміражну атмосферу вистави”. Сценічне оформлення будувалося на символічній зміні кольорів. У першому листі панувала червона барва, у другому – чорна, у третьому – “колір сонця, нарешті, у четвертому – розігрувалася ціла фантасмагорія світла, де святкує перемогу чистий недоторканий білий колір, який уславлює гімн великого почуття ніжності, що більше за кохання”» [62, с. 123]. Це свідоцтво, яке дає уявлення про зорові образи вистави, наостанок вступає у протиріччя не тільки із зафіксованим в аудіозаписі виконанням, але й композиторським текстом. У фінальному листі ключова фраза «Із життя я зникаю» промовляється, а не співається, і «досказується» солюючою віолончеллю, яка приводить до просвітлої тихої коди, що аж ніяк не вписується у гімнічний модус вислову, а, навпаки, створює ефект розчинення лейттеми ніжності у великому нонакорді із великою септімою («знак смерті») і розщепленою «щемливою» мажоро-мінорною терцією (e-gis-h-g-h-dis-fis-e). Витримана гармонія у високому регістрі струнних поглинає титульний трихордовий мотив, який звучить у челести, флейти і дзвоників. У вокальній партії *Sostenuto assai* кантилена широкого дихання спрямована у метафізичний вимір подолання мі-бемоль-мінорного тяжіння й остаточного вивільнення звучання голосу в мі-мажорній площині, що сприймається як акт містичного перетворення. У виконанні Євгенії Мірошніченко досягається гранично можлива тиха звучність.

Також мало сумісною із музичною концепцією вистави здається сама ідея перевдягнення героїні, можливо, плідна в умовах психологічного театру, який культивувався у стінах Київського інституту театрального мистецтва імені Карпенка-Карого, що закінчив на той час успішний режисер-дебютант

Володимир Бегма (1938-2007). Дійсно, жінці потрібно змінити одяг, щоб відчувати себе іншою, але моноопера Віталія Губаренка написана про інше. Тут йдеться не про конкретний персонаж («відбитий у монодрамі складний емоційний комплекс при всій концентрації та різноманітності не мав явних персоніфікованих рис, що корегували або обмежували б його спонтанний вияв» [62, с. 135]), а про почуття, яке долає смерть і стверджує найвищу цінність життя. Спроба зорозв'язати чотири листи увійшла в конфлікт із наскрізним симфонічним розгортанням музичної ідеї. Це відчула і солістка, яка справила на сучасників велике враження. М. Гордійчук писав: «Мірошниченко створила образ високої поетичності, образ одухотворений, сповнений ніжності й чарівливої безпосередності». Але рецензент відзначив також «елемент непевності, що відчувається в її грі. Поведінка на сцені – на його погляд, потребувала більшої свободи і природності» [Цит.:62, с. 135].

Якщо пригадати обставини, у яких відбувалася київська прем'єра «Листів кохання», то сценічна «непевність» героїні знайде цілком природне пояснення. За спогадами І. Гамкало, Київська опера доби 1960-70-х була театром інтриг і драм, усе залежало від волі та примх влади, у тому числі і у царині музичній [143]. Яскраві дебюти Віталія Губаренка на київській сцені – опери «Загибель ескадри» (1967), «Мамаї» (1970), балет «Камінний господар» (1969), підтримані Степаном Турчаком, викликали заздрість київських колег, які застосували до молодого диригента потужний «адміністративний ресурс», попередивши його про заборону ставити нові губаренківські партитури. С. Турчак був змушений підкоритися, оскільки ставилася під загрозу його оперна кар'єра. Негативний пресинг відчувала, напевне, і Євгенія Семенівна, але зважилася на підтримку талановитого земляка (ще по виступах у самодіяльному хорі Зиновія Заграничного давнього знайомого, який створив і присвятив їй свій новий опус). Саме так, на титульній сторінці партитури стояло в присвяті ім'я Євгенії Мірошниченко. Згодом у виданому клавирі адресат присвяти було змінено. Тепер опус «дарувався» Валентині Соколик. Подвійність присвяти відразу

обросла плітками. Виникла запекла полеміка, хто із співачок яскравіше «прочитав» губаренківський твір і, зрештою, пальму першості у навколотеатральних кулуарах присудили Валентині Соколик. Композитор не заперечував, оскільки Євгенія Мірошніченко, як це відтворює звукозапис, досить вільно поставилася до композиторського тексту, у деяких місцях змінюючи вокальну партію. Проблема була не у її складності. Як зазначає І. Драч, «попри всю масштабність завдань акторського плану, які ставить Губаренко перед виконавицею “Листів кохання”, суто вокальний бік цієї оперної партії не передбачає необхідності надзвичайних зусиль. Композитор опікувався, насамперед, вокальним комфортом співачки. Усе, що від неї вимагається із суто технічного боку, це володіння голосом у діапазоні від мі до верхнього сі – при зручній для сопрано теситурі на висоті до-ре другої октави. Мікстовий регістр використовується здебільшого для легкої речитативної «говірки»... Мелодичний малюнок вокальної партії знаходиться у межах ладово ускладненої тональності» [62, с. 135]. Зміни Євгенії Семенівни у вокальній партії моноопери стосувалися, по-перше, ритмічної складової, пов’язаної із загостренням артикуляції. Як, наприклад, у цифрі 6 на словах «Такого ти не бажав» замість рівномірної пульсації вісімками, що сповільнюються, змінюючи тріоль на дуоль, у виконанні Євгенії Мірошніченко зберігається підкреслена триольність, що досягається збільшенням тривалості першої долі за рахунок зменшення останніх двох нот. По-друге, у деяких фрагментах корегувалася мелодична лінія. Так, у цифрі 10 на словах «Я не шкодую за тим» замість низхідного стрибка на малу сексту d – fis із хроматичним зісковзуванням на f і подальшим поверненням на d другої октави, співачка залишається на початковій висоті, повторюючи звук d другої октави, а f переносить на октаву вище. У такий спосіб не тільки полегшується вокалізація (залишаючи осторонь «проблемні зони»), а змінюється підтекст. Замість гостро хроматичного «шкодування» в музичному підтексті вислову з’являється сум і простота. Той же самий прийом «запобігання» зони f-g-gis-f першої октави спостерігається в цифрах

24-25, де на словах «Цю рану час лиш...» та «...тобі писать» вирівнюється вокальна лінія у поступовому висхідному русі замість низхідного стрибка.

У другому листі зустрічається лише одне виконавське втручання в композиторський текст, а саме – свідомий «пропуск» ввідного тону е до f. Це явище зустрічається чотири рази, три з котрих у другій октаві. Перший пропуск у цифрі 45 на словах «сховали минуле в завісу» завдяки низьким звукам (перша октава) набуває сакрального значення, мовби уникнення хроматизму перетворюється в щось земне та людське: повторення тричі ноти f наближене до мовних інтонацій. Можливо тому, три інші випадки у цифрах 51 та 53 зустрічаються у невеликому за обсягом речитативі, коли головна героїня, без оркестрового супроводу, скандує «прагнула згадати твої очі я, твої очі я, якими вони були, коли я побачила тебе вперше». Також, можна припустити, що нота е – це перехідна нота голосового регістру Євгенії Семенівни та виконання її завдавало певну незручність.

Третій лист характеризується найбільшим виконавським втручанням – зустрічаються й пропуски хроматизмів (цифра 73), й транспонування вокального тексту (цифри 75, 78, 88), й додавання невеликого вокалізу (цифра 81). Явище «пропуску» має в собі ознаки псалмодії, коли слова «роки минають... дванадцять літ» проспівуються на одному звуці (ges), а у композиторському задумі на останній склад слова «дванадцять» припадає нота f замість ges. Євгенія Семенівна проспівує фразу на одному звуці задля максимального загострення емоційного стану від усвідомлення швидкоплинності часу. Транспонування тексту на октаву вверх частіше використовується для зручності виконання, але в деяких випадках може посилювати смислові акценти. Наприклад, на словах «любий мій» (цифра 75) склад «лю» виділяється довгою високою нотою, транспонованою на октаву вверх. Найбільш жанровим та одночасно напруженим моментом у третьому листі є вальсовий епізод (цифри 79-82), коли героїня згадує щасливі моменти життя. Але в партії оркестру звучить напруга та драматизм, що не відповідає мрійливій вокальній партії. Це свідчить про гротескні мотиви – зовні людина

радісна та танцює (вокальна партія), а всередині душа кричить та просить її врятувати (оркестрова партія). Тому додавання в композиторський текст невеликого вокалізу на тлі оркестрової кульмінації підсилює трагізм і абсурдність ситуації.

У четвертому листі Євгенія Мірошніченко демонструє всю красу свого діапазону, бо вона двічі піднімає вокальну партію. Перший випадок (цифра 99) – замість довгої ноти *h* у другій октаві вона співає розспів *cis – d*. Після чого за авторською ремаркою різке падіння *glissando* та героїня починає безупинно ридати. Другий випадок – у слові «безмежну» *g* замінює на *h*, наче підтверджуючи значущість цього слова (невипадково це слово тричі повторюється).

Таких втручань у композиторський текст загалом було не багато, партія фактично була «скроєна» за голосом Євгенії Мірошніченко, легкість і сріблястість тембру якого асоціювалася із тим почуттям «ніжності», яке народжувалося і сповнювало весь твір. У співпраці із молодим І. Гамкало, учнем К. Сімеонова, для виконавської особистості якого вже тоді були властиві стриманий академізм, суто галицька шляхетність і увага до тонких деталей партитури, обумовлених потужним впливом М. Колеси – першого наставника диригента, розкривається унікальний дар Євгенії Мірошніченко: «здатність до ніжності» як прояву вищого милосердя та свободи від тягара страждань і «самотності». Шлях її героїні до всеохоплюючої ніжності, що розчиняє в «акварельній» звучності всі перипетії нереалізованого в часі кохання, сприймається як шлях очищення від зосередження на драматизмі власної долі і доводить, що, насправді, «ніжність – це одужання» (О. Сєдакова), єдина відповідь на жорстокість світу.

Висновки до Розділу 4

Життя та творчість оперних співаків вимірюється їх інтерпретаціями існування героїв спектаклів крізь призму свого таланту. Тобто, у кожного митця існує «вершина» творчої кар'єри, у Є. Мірошніченко – це, безумовно,

Лючія ді Ламмермур Г. Доніцетті. Співаючи барокові арії на екзамені в залі Київської консерваторії, студентка Женя Мірошніченко і не думала, що її коронною партією буде божевільна від горя дівчина.

Композитор Гаetano Доніцетті представник епохи романтизму, як і його сучасники прагнув вираження в мистецтві самотності людського ества, героїв із реалістичними емоціями та слабкостями. Саме йому вдалося утвердити на оперній сцені головні цінності внутрішнього світу людини. У написаних партіях Доніцетті використовує колоратурні прикраси та мікстовий прийом звуковидобування саме для посилення ефекту реалістичності. Співаки-кастрати, покинувши престол на світовій оперній арені, звільнили місце зваблливим і пристрасним жіночим голосам. Саме через прямий ангельський безобертоновий тембр, який так шанували, тепер вони стали небажаними. Еволюція смаку та емоційного інтелекту людей призвела до народження нових вокальних амплуа. Тембр нарешті став важливим компонентом художньої виразності, відмінно від сопраністів природні чоловічі та жіночі голоси вільно могли змінювати техніку звукоутворення, додаючи голосу більш темного або світлого окрасу.

Опера «Лючія ді Ламмермур» вважається найвідомішою у світі та вершиною творчого доробку композитора. Проте, саме завдяки Є. Мірошніченко вона була вперше поставлена на Україні в оперному театрі Києва 1963 року. А в 1980 році було знято фільм-оперу «Лючія ді Ламмермур» українським режисером Олегом Біймою на естонському острові Сааремаа. Голову роль виконала Євгенія Семенівна. Режисер дуже вміло продовжує лінію композитора щодо контрасту зовнішнього оточення героїв з їх внутрішнім світом.

Вражає виконавська інтерпретація образу Лючії у кіно-опері. Поступове розгортання емоційного стану героїні філігранно розраховано та коли приходить час кульмінаційного моменту глядачі переживають дуже потужні емоції. Вирішальну роль в такому ефекті відіграють основні сольні

номери Люції – арія «*Regnava del silenzio*» та сцена «божевілля». Дисонанс між ними загострює усвідомлення протистояння та трагедії всієї опери.

Цікаво, що сама співачка була не задоволена своєю роботою у кіно-опері та участю у фільмах загалом. Євгенія Семенівна наголошувала на тому, що це «напружена праця» яка потребує специфічної гри та «зовсім іншої акторської майстерності». Справа в тому, що акторська підготовка артистів театрального жанру дуже відрізняється від кіномистецтва, в основному це широкий формат усіх жестів і рухів. Окрім того, оперних співаків має бути чутно на найвищих і віддалених місцях зали, їх жести мають буди достатньо масштабними для розуміння глядачів. Очевидно, що для звиклого до залу та глядачів актора гра без відчуття їх енергетики, без реакції достатньо напружена. Особливо для співака важлива реакція публіки. Мірошниченко стверджувала, що в кіно їй не вистачало дихання залу, адже саме вони спонукали її до гри, дарували співові постійне натхнення та підтримку. Під час зйомок фільму співачка була змушена постійно себе контролювати та грати без підтримки вірних шанувальників, тому, звичайно, вона відчувала дискомфорт і це, за словами самої Мірошниченко, позначилося на її грі в кіно-опері.

Аналізуючи виступ Євгенії Семенівни у фільмі, важливо знати й театральну інтерпретацію опери. На жаль, відео зі спектакля не існує, проте, є відгук німецької газети на постановку опери «Люція ді Ламмермур» у Вісбадені на Майському фестивалі у 1982 році. Режисер Ірина Молостова та диригент Олег Рябов зазнали найбільшої критики. Спів Мірошниченко, а їй на той момент було вже п'ятдесят два роки, вразив німецьких слухачів своїм насиченим тембром і смисловим звучанням навіть на крайніх нотах.

Феномен особистості Є. Мірошниченко – це поєднання вродженого таланту та набутих технічних і акторських якостей. Працьовитість і щирість, які вона зберегла протягом усього свого життя завжди знаходили вихід у захоплених оплесках вдячних слухачів.

Особливе місце у творчості Є. Мірошніченко посідають твори українських композиторів, а однією з перлин виконавського репертуару вважається арія Йолан з опери Г. Майбороди «Милана». Художня інтерпретація Євгенії Мірошніченко в камерно-вокальній та оперно-сценічній версії цієї арії дуже відрізняється, що свідчить про її майстерність та художню самостійність. Так, у камерно-вокальній інтерпретації арії Йолан Є. Мірошніченко використовує «широкоформатність» подачі, що притаманна її вокальному стилю, «помах» її творчого «пензлика» відрізняється широтою та підкресленою яскравістю та віртуозністю, що в умовах камерного виконання максимально підсилює характер арії, постійно нагадуючи слухачеві, що перед нами саме оперний твір з певними підвищеними параметрами гучності, плакатності та цілісності на всіх рівнях презентації, у всіх напрямках – як у горизонтальному, часовому, так і у вертикальному. З іншого боку, оперно-сценічний образ Йолан у виконанні Є. Мірошніченко свідчить про її надзвичайне вміння презентувати персонаж у взаємодії з іншими учасниками вистави в умовах сценічної постанови. Віртуозність, завжди притаманна виконавському стилю співачки, спрямована тут на підсилення жанрових характеристик образу, що має відтінити більш ліричний і «серйозний» образ головної героїні, її трагічну долю. Тож тут, користуючись не тільки вокальними, але й акторськими здібностями, Є. Мірошніченко втілює саме грайливий образ Йолан. Отже, порівнюючи камерно-концертну та оперно-сценічну виконавські версії арії Йолан переконуємося, як Є. Мірошніченко вибудовує різні художні підходи.

Важливо, що співачка дуже любила саму оперу Г. Майбороди «Милана», після виступу завжди залишалася за лаштунками до самого кінця спектаклю та плакала. Вона визнавала талант українського композитора, наполягаючи на тому, що цей твір, а особливо музика є геніальними витворами мистецтва.

Тема співпраці Є. Мірошніченко із вітчизняними композиторами продовжується в моноопері В. Губаренка «Листи кохання». Сюжет твору

складається із чотирьох листів закоханої жінки до свого обранця. Інтонації опери наскрізь пронизані головною задумкою композитора – темою ніжності. Протягом всього твору зберігається цілісність задуму, чотири частини (листи) просуваються неперервним полотном, контрастуючи із розділяючими їх інтерлюдіями. Проте, не зважаючи на ідейну цілісність і відсутність темпових контрастів, моноопера транслює слухачам цілу низку різноманітних почуттів, що впливають із душевних страждань героїні.

У 1974 році відбувся аудіозапис вистави «Листи кохання» Київського театру опери і балету, виконавиця головної партії – Є. Мірошніченко. Як і більшість корифеїв оперного мистецтва, внесла деякі коректури в нотний текст партії. Співачка частіше за все обирає транспонування на октаву вгору, залишатися на одному тоні, замість хроматичного ходу, що підсилює ефект трагічності. У третьому листі найбільш напруженим моментом стає вальсовий вокаліз, який додала сама Євгенія Семенівна. Цей хід не абияк загострює абсурдність ситуації: страждання, що ілюструє оркестрова партія, контрастує із радісним мотивом вокальної партії. Срібний і теплий тембр голосу Мірошніченко ніби був створений для виконання «найніжнішої» партії.

ВИСНОВКИ

Життя людини залишає масу заплутаних повідомлень, які в той чи інший спосіб читаються і витлумачуються сучасниками та нащадками. За словами Р. Барта, людина не стільки живе, скільки оповідує, описує своє буття, або прикрашаючи, або спрощуючи реальність, щось замовчуючи або навпаки наголошуючи, драматизуючи чи іронізуючи. Інакше кажучи, протягом життя людина створює свідомо або позасвідомо численний масив артефактів і коментар до них, що у сукупності утворюють матеріальний та інформаційний ресурс джерел для історичної оповіді. Якщо ця оповідь належить головній дійовій особі, тоді дослідник має справу із автобіографією, яка стає більш або менш вдалою спробою самоусвідомлення у певних смислових та часових горизонтах. Об'єднуючи певні факти, події, епізоди у цілісну фабулу, розкриваючи мотиви поведінки у тих чи інших ситуаціях оповідач здійснює свій вибір із життєвого континуума того важливого, що надає власному життю сенсу і є його виправданням. Рисами автобіографічності позначена будь-яка художня діяльність, тому оповідь про життя та творчість митця завжди впорядковується на базі творчої біографії.

Упорядкувати життєву історію означає вкласти серію подій у чітку наративну структуру, що базується на часових вимірах минулого в його відношенні до теперішнього. Маючи початок, розгортання та завершення, наративна структура дозволяє вступити у певний діалог із співрозмовником або читачем.

Події особистого життя, як правило, впорядковуються за певним сюжетом. «Сценарій» («скріпт», «модель») такої оповіді включає родовід, становлення, зрілість, підсумки життєдіяльності. Типова фабула розгортається зі своїми героями, вчинками, мріями, конфліктами, поразками й перемогами. Професійний наратив — це відтворення життя та творчості митця дослідником, який долає типовість «сценаріїв», керуючись

процедурою розуміння, своєю світоглядною позицією, оцінкою вірогідності того, про що йдеться, тощо. Особистісний наратив («життя») — це специфічний різновид історії, яка об'єднує події у цілість, з'ясовуючи їх вмотивованість, спрямованість і сенс. Творча біографія крім переказування відомих фактів доповнюється, часом значно, і новою інформацією. Можливо, залучені свідчення і не були відомі «персонажу» оповіді, але у структурі оповіді мають значення для підтвердження позиції дослідника, поглиблення його розуміння життєвої та творчої ситуації. У процесі переказу окремі моменти (в залежності від потреб дослідження) пов'язуються вже з іншими фактами, подіями, особами, про які, можливо, не пригадує сам герой особистісного наративу, власної історії. А відтак, історія життя митця висвітлюється дещо по-іншому, окремі деталі по-новому осмислюються, переставляються наголоси, змінюється емоційне забарвлення.

Зрозуміло, що професійний виклад життя та творчості митця принципово багатоваріантний, кожний дослідник має право на власну версію життєпису свого героя. Створюючи творчу біографію, дослідник підтримує багаторівневий наративний діалог, з одного боку, із самим героєм оповіді, його добою, з іншого, — із своїми попередниками у справі біографічної репрезентації певної життєвої історії, а також з читачами, яким адресований даний наратив. «Дизайн» подібної оповіді створює оповідач — автор життєпису або дослідник такого життєпису. Саме оповідач об'єднує усі події життя у певну цілість та пояснює їх.

Навколо життя видатного митця завжди збираються численні свідoctва, «пам'ятки» та артефакти, які здатні утворити різні, навіть контрoверсійні життєписи такої людини. Події життя та творчості набувають особливого сенсу, коли вкладаються у певну наративну структуру, утворюючи у своєму перебігу власний сюжет, фабулу, інтригу.

Найбільш поширеним серед біографічних сюжетів є формат хроніки, коли життєві факти, періоди життя митця викладаються у часовій послідовності. Увага дослідника фокусується на переломних моментах

життя, високих творчих досягненнях, проте не втрачається із поля зору й розмаїте оточення митця. У такому ракурсі життя людини постає наче оповідь із своє досить очікуваною драматургією, котра містить вчинки, події, думки, почуття, рішучі дії, охоплює переламні ситуації, визначні місця у фатальній передбачуваності.

Також дослідник може обрати будь-який інший «маршрут» мандрів у біографічному універсумі творця. Власне, концепт «біографічний універсум» утворюється низкою реалізованих і потенційних наративів, що у сукупності охоплюють текст життя особистості, який постає не хронологічно, а крізь призму осягнення унікальності творчого феномену як такого. Дослідник видатної людини реконструює у свій спосіб життєву історію. По-перше, він здійснює стратегічно обумовлений пошук та відбір фактів, епізодів, що репрезентують звершення митця, специфіку його соціокультурного, історичного існування та міжособистісні комунікації. Біографічні історії, зрозуміло, не зосереджуються виключно на одній особі, вони формуються й конструюються з епізодів життя конкретної людини та її оточення, системи комунікацій з іншими людьми крізь усе життя. По-друге, дослідник встановлює зв'язок між всіма компонентами оповіді («початок — розгортання — завершення»), входячи у наративний діалог.

Отже життя людини стає таким, яким його уявляє оповідач. Об'єднавши в єдину лінію оповіді вибрані факти, він ризикує без врахування решти інформації, яку навіть не згадує та відкидає, подати біографічний наратив у перекрученому, більше того помилковому, фальсифікованому вигляді. Від цього нерідко потерпають матеріали у засобах масової інформації, які прагнуть наситити біографічний виклад часом сумнівними спогадами, що привносять в оповідь поганого смаку сентиментальність і різного ступеня хибність, однобічність та необґрунтованість.

Надійним фундаментом для наративної «надбудови» будь-якого формату — від вичерпної хроніки до газетного нарису — є джерельна певність. Саме на першій стадії наукової або масмедійної репрезентації

біографічного світу митця і потребується ретельне джерелознавче опрацювання. Проблема постає не в тому, щоб включити *всю* наявну інформацію стосовно митця та його творчості в один наратив. У сучасних умовах такий «компендіум» принципово неможливий, адже світ митця нескінченний і продовжує існувати після закінчення його життєвого шляху. Важливо, щоб ті факти, які потрапили в оповідь, були перевірені і підтверджувалися різними іншими джерелами, а також адекватно загальним історичним реаліям витлумачувалися.

Пошук та опрацювання в обраному ракурсі матеріалів до творчої біографії Євгенії Семенівни Мірошніченко дозволили з'ясувати, що нині існує доволі розпорошена джерельна база, яка конче потребує консолідованого вивчення, систематизації, комплексного багатовекторного висвітлення. Встановлені локації збереження документів мають принципово різний статус: від національного державного рівня збережень до приватних колекцій, доля яких поки не достатньо з'ясована. Фонди у державних установах можуть стати джерельною базою для подальших більш деталізованих наукових досліджень, зокрема з питань музичної іконографії, текстології, історії музики та герменевтики.

Самостійним джерельним комплексом із власною специфікою виступає масмедійний дискурс, який фіксує присутність оперної зірки у публічному просторі. Тут не без участі співачки відбувається формування та трансляція у соціум «особистісного міфу» митця, який створюється та функціонує за власними законами, орієнтований не скільки на розкриття індивідуальності та сфери суб'єктивності митців, скільки на їх приховування за соціально ангажованими типажними «масками».

Враження від Євгенії Мірошніченко, які циркулюють у медіаресурсах, на телебаченні (в тому числі тривала передача із Дмитром Гордоном), окреслюють її імідж — маску («довготривала рольова маска»), яка заміняє реальний об'єкт і відповідає певному ідеальному зразку, моделі поведінки, еталону, транслуючи у соціум лише мономіф «музичну легенду» про

співачку. Оповідь про неї упорядковується за загальною схемою Джозефа Кемпбелла [102], яка полягає у переході героя зі звичайного світу до незвичайного, сповненого небезпек і випробувань, з метою виправити певний недолік, який має звичайний для героя світ. А відтак акцентується важке, бідне дитинство співачки, що спонукає шукати виходу за межі звичайного. Талант і голос стає тією чарівною паличкою, завдяки якій вдається потрапити до сфери сакрального (у даному випадку — виступи перед керівниками партії союзного та республіканського рівня, які сакралізували своїм авторитетом голос співачки). Нарешті, спроба подарувати, ніби добра фея, своїм вихованцям «малу оперу», відкрити новий сценічний майданчик для творчого становлення молодих оперних артистів. На жаль, цей благородний жест так і залишився лише прекрасним наміром. За законами міфотворення, герой, повертаючись у світ звичайного, має здолати останніх супротивників і досягнути мети, проте реальність запропонувала інше. Супротивники виявилися непереможними. У такому висвітленні загалом, зрозуміло, що голос і вокальна майстерність, далеко не ключові у наративі.

Серед великого масиву історичних документів, що висвітлюють феномен Євгенії Мірошніченко, особливе значення набувають так звані джерела-«свічада», які фіксують продукти її творчої діяльності як такої. Це — окремий джерельний комплекс фонодокументів у аудіо— та відео форматі. Здійснена у дисертації спроба осмислити у сучасному вимірі деякі з них, дала позитивний результат і дозволила поглибити та конкретизувати уявлення про художню індивідуальність великої співачки, про її унікальний голос та непересічний сценічний талант.

Знаковим для її оперної кар'єри стало виконання головної партії з опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур». У середині ХХ століття численні опери цього італійського композитора майже зовсім зійшли зі сцени, постановки не привертали уваги публіки. І те, що нині опери Г. Доніцетті сприймаються в Україні як цікава частина репертуару і збирає повні зали, у

певній мірі є заслугою Євгенії Семенівни. Майже чотири десятиліття партія Лючії прикрашала оперний репертуар солістки. Джерелом, що фіксує творчий досвід її блискучого виконання музики бельканто, є кінофільм Олега Бійми у головній ролі з Євгенією Мірошніченко. Аналіз цього унікального історичного джерела дозволив з позицій трьох аспектів інформації — прагматичного, семантичного і синтаксичного — дати уявлення про створений співачкою вокальний і сценічний образ героїні, кодований в екранному форматі.

Прагматичний підхід розкрив основний намір режисера — зафіксувати унікальний досвід Євгенії Мірошніченко у виконанні партії і ролі героїні В. Скотта — Г. Доніцетті. Історичний антураж кінострічки, натурні зйомки налаштовували на побутово-реалістичне трактування сюжету, відчутно діагностували намагання молодого режисера подолати умовність оперного жанру. Разом з тим, усвідомлення неподільності голосу і співачки, їх органічна єдність не дала можливості, як в інших ролях, замінити солістку іншою актрисою. Увага концентрувалася саме на акторській грі співачки, яка сприймалася вже з перших кадрів як «чужа» у кіносвіті «Шотландії» радянського зразку у ландшафтах Прибалтики. Це — інформація, яка відкрито сприймається. Приховані прагматичні структури, напевне, полягали в тому, що фільм з уславленою співачкою вже апріорі мав зацікавити глядача і увійти в історію. Схожі прагматичні мотиви, але вже явно продемонстровані з'являються значно пізніше, коли режисер у 1997 році зняв документальний фільм «Немеркнучі зірки», хоч у цьому випадку долучатися до промінів чужої слави в успішного кінорежисера, який створив більше десяти фільмів, в тому числі декілька популярних серіалів, було значно менше потреби.

Семантичний підхід до вивчення кіноджерела дозволив з'ясувати розуміння виконавських стратегій Євгенії Мірошніченко, яка трактує Лючію в лірико-символічному плані, зосереджуючись на неземній її сутності (підкреслено її інобуття в анімаційних фрагментах). Зрозуміло, що самий по

собі образ можна використовувати як історичне джерело, але при цьому ніяк до нього не зводиться. Кінофільм як певний матеріальний носій може сприйматися як документ у звичному розумінні, але з іншого боку — він є також і способом інтерпретації, тобто пропонує власні правила розуміння цього документа, до того ж обумовлені історично. Аналітичне опрацювання стало спробою доведення того, що виконавська інтерпретація партії Лючії на кіноекрані як історичне джерело не може сприйматися без інтерпретатора, який має виявити необхідні зв'язки із іншими компонентами біографічного дискурсу.

Синтаксичний аспект інформації, яка потребує подальшого поглибленого вивчення, стосувалася висвітлення способів і форм відтворення на кіноекрані взаємодії візуальних і музичних образів, а також створення засобами паралельного монтажу багатопланової «поліфонічної» романної оповіді.

При зверненні до інших проаналізованих фонодокументів наголошується, що аудіозапис вистави «Ніжність» Віталія Губаренка за участю Євгенії Мірошніченко є одним з основних джерел творчої біографії співачки. Як відомо, її оперний репертуар не надто широкий, і тому цей запис засвідчує фактично унікальний випадок її виконавської долі — першопрочитання музики, створеної модерною мовою XX століття сучасним композитором. Підкреслимо, створеної саме для Євгенії Мірошніченко. Запис дозволяє зробити висновок, що співачка не обмежена рамками традицій і здатна переконливо втілювати не тільки сценічні образи епохи бельканто. Також запис засвідчує високий виконавський клас оркестрового звучання і ретельну деталізацію самотутньої диригентської концепції Івана Гамкала, яка принципово відмінна від вже звичного трактування музичної партитури С. Турчаком у запису «Листів кохання» Валентини Соколик. У версії Київського оперного театру в оркестровому вступі відчувається не плач і драма, а ласкавий жест і ніжна розрада. Голос Євгенії Мірошніченко — голос закоханої жінки, що уособлює красу і разом з тим

міражність. Вона не оплакує свою долю, не відчуває себе ніби жертва обставин, а цілком розчиняється в коханому, проходячи у віртуальному просторі поруч з ним його долю. Звільняючись від *Ego*-настанов, не зосереджуючись на собі і не оплакуючи себе, героїня моноопери приймає невідворотнє, розчиняючи його у найвищій цінності буття.

Варто підкреслити, що вокально співачці вдалося показати, що мова йде про події, символічний статус яких є відкритим, оскільки вони залишають якусь містичну тайну і натяк на травму. Разом з тим її «листи» можуть сприйматися як образи-мрії, що сповнюють свідомість коханого. Це — правда бажання, яка не існує сама по собі, а з'являється на перетині минулого і майбутнього.

Проаналізовані джерела дозволяють творчий феномен Євгенії Мірошниченко віднести, якщо скористатися теоретичною опозицією голосів, яку запропонував Р. Барт, до «геноспіву». На відміну від «феноспіву», який охоплює «всі властивості, що мають відношення до структури мови, закони жанру, мелодичний код, ідеолект композитора, співацький стиль, — тобто всі елементи виконання, що працюють на комунікацію, репрезентацію і виразність; все, про що звичайно кажуть і що утворює систему культурних цінностей (служить предметом суспільного смаку, моди, критичного дискурсу)», «геноспів» — це простір, в якому значення виростає із середини мови, це гра у означення, чужа комунікації, вислову і експресії; це та висота, на якій мелодія дійсно культивує мову, — але культивує не те, що вона говорить, а чуттєвість її звуків»[12].

«Зерно» її співу як «продукт зіткнення голосу і музики» виявляється у «чомусь очевидному (від чого неможна відволіктися), у тому, що знаходиться по той (або по цей) бік словесних значень, форм мелосу і навіть стиля виконання» [12]; цей голос ніби не персоналізований, він не повідомляє нам нічого про особистість співака, про його душу. І разом з тим передає індивідуальність, експресію і матеріальність тіла, що його відтворює поза межами раціоналізації. Особистісні моменти, зміст людського *Я*,

сублімується у продуктах виконавської діяльності перетворюючись у чисту насолоду.

«Але хіба істина голосу — не в тому, щоб бути галюцинацією?» [12]. Спів Євгенії Мірошніченко, зафіксований у фонодокументах, дозволяє позитивно відповісти на риторичне запитання французького філософа.

Крім даного «репрезентативного» джерельного комплексу, до джерельної бази дослідження включені інші джерельні комплекси, які формуються у множині проєкцій наукової проблематики щодо життя та творчості видатної оперної співачки. Так, окремий блок документів утворюється навколо біографічної складової. З одного боку, у цій царині потребують перевірки деякі вже відкриті документи, усталені твердження, «спогади» сучасників, з іншого, — джерела, що висвітлюють життєві контексти творчої діяльності і мають підтверджений фактологічний статус, здатні до подальшого підвищення інформативної віддачі та можуть сприяти інтенсифікації наукових досліджень, перегляду шляхом нових фактологічних напрацювань уявлень про життя та творчість співачки.

Кількість джерельних комплексів до творчої біографії Євгенії Мірошніченко може варіюватися, але вже на даному етапі створення відповідного джерельного дискурсу стає необхідним організація джерельної бази за такими рубриками: артефакти, події, кола спілкування, персональна ідеологія. Науковий дискурс навколо життя та творчості Євгенії Мірошніченко має принципово відкритий характер і постійно збагачується сучасними знахідками, що народжені і продовжують народжуватися, в тому числі спільнотою її учнів, які успадкували від неперевершеної співачки таємниці вокальної майстерності, секрети вокальної педагогіки. Також перебуває у стадії становлення саме уявлення про місце Євгенії Мірошніченко у всесвітньому «пантеоні оперних зірок», адже проявом її буття у просторі сучасної культури є все зростаюча армія відданих прихильників.

Ефективне використання джерельного ресурсу є фільтром у потоці випадкової інформації, обумовлює вибір для різних наративів фрагментів знань, ідей, оцінок, готових рішень. Хаотичність, з одного боку, з іншого — усталені погляди — міфологія особистості, що продукувалося самим митцем, його оточенням, масмедіа, сприяють виникненню цілого спектру проблем. Одна з них полягає у вирішенні принципового питання, чи можна весь дискурс про митця оперти на джерела. У будь-якому випадку історико-наукові дослідження мають залучати до обігу тільки важливі, значимі, відібрані, достатньо опрацьовані, сприйняті науковим загалом, засвоєні та систематизовані джерела, які орієнтують від множинного до цілого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абитболь Ж. Одиссея голоса. М. : Колибри : Азбука-Аттикус, 2018. 560 с.
2. Агикян М. С. Формирование интереса к педагогической деятельности у студентов-вокалистов (в условиях педагогической практики) : дис. ... канд. пед. наук : 17.00.02. М., 1983. 149 с.
3. Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренка как жанр монооперы // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4. С. 53—61.
4. Антонович В. Б. Моя сповідь : виб. іст. та публ. твори. Київ : Либідь, 1995. 816 с. URL: <http://litopys.org.ua/anton/ant.htm> (дата звернення: 02.10.2017).
5. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. 2-ге вид. Київ : LAT & K, 2012. 192 с.
6. Артинов М. Г. Лук'янівський народний будинок, 1900-02. URL: <http://pamyatky.kiev.ua/streets/degterovska/lukyanivskiy-narodniy-budinok-190002> (дата звернення: 01.08.2018).
7. Архангельский А. Первый киевский оперный театр погубил... Евгений Онегин. // Факты : газета. URL: <http://fakty.ua/93592-pervyj-kievskij-opernyj-teatr-pogubil-evgenij-onegin> (дата звернення: 03.08.2018).
8. Архангельська Н. Свято таланту // Вечір. Київ. 1981. 12 черв.
9. Бабич Н. А. Мой адрес — Советский Союз. URL: <https://www.proza.ru/2016/01/29/1981> (дата звернення: 20.07.2018).
10. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. М. : Музгиз, 1956. 268 с.
11. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, 1974. 334 с.
12. Барт Р. Зерно голоса // НЛО. 2017. № 6.

13. Бахарева Т. Евгения Мирошниченко отклонила предложение Фиделя Кастро приехать на Кубу // Факты : газета. URL: <https://fakty.ua/134471-evgeniya-miroshnichenko-otklonila-predlozhenie-fidelya-kastro-priehat-na-kubu-govorila-znayu-fidel-menya-ottuda-ne-vypustit> (дата звернення: 16.10.2017)
14. Бегма В. Слово про композитора // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4. С. 164—165.
15. Бердяев Н. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Берлин : Обелиск, 1923. 270 с.
16. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 67. С. 131—150.
17. Бернгейм Э. Введение в историческую науку. М., 1911. 369 с.
18. Бібік В. Народна артистка // Вечір. Харків. 1972. 25 квіт.
19. Блок М. Апология истории или ремесло историка / пер. Е. Лысенко. М., 1986. С. 39
20. Блюменау Д. И. Проблемы свертывания научной информации. Л. : Наука, 1982. С. 20.
21. Бовыкин В. И. Проблемы изучения исторической информации (к вопросу об информационном источниковедении) // Информационный бюллетень Ассоциации «История и компьютер». М., 1998. № 23. С. 8—9.
22. В какие же двери мне постучать...? : [беседа с певицей Е. Мирошниченко] / зап. О. Вергеліс // Киев. ведомости. 2005. 24 март.
23. Вартанян И. А. Звук — Слух — Мозг. Л. : Наука, 1981. 176 с.
24. Варшавчик М. А. Историко-партийное источниковедение : теория, методология, практика. Київ : Наук. думка, 1984. 319 с.
25. Вениамин Тольба: портрет дирижера в воспоминаниях современников / сост. В. В. Тольба. Нежин : Гідромакс, 2009. 398 с.
26. Вергеліс О. Євгенія Мірошниченко // Дзеркало тижня. 2006. 10 черв.
27. Вергеліс О. Мала опера в Києві // Дзеркало тижня. 2007. 3 листоп.

28. Виардо П. Упражнения для женского голоса в сопровождении фортепиано. М. : Музыка, 1967. 40 с.
29. Вишнева А Є. Мірошниченко // Культура і життя. 2006. 19 лип.
30. Вишневская Г. П. Галина. История жизни. М. : Горизонт ; СПб. : Слово, 1991. 573 с.
31. Вілінська І. М. Вокалізи для співака-початківця. Київ : Муз. Україна, 1971. 74 с.
32. Волга Л. Життєві уроки Євгенії Мірошниченко // Укр. культура. 1996. № 912.
33. Волга Л. Такі голоси народжуються раз насто років.... // Уряд. кур'єр. 2006. 15 черв.
34. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5 / под ред. Л. Б Дмитриева. М. : Музыка, 1976. 264 с.
35. Вотре́на В. В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ : НМАУ, 2001. 272 с.
36. Врублевська В. Соломія Крушельницька : роман-біографія. Київ : Дніпро. 1986. 357 с.
37. Гаврилов А. Чайник, Фира и Андрей. М. : Слово, 2014. 332 с.
38. Гардабхадзе И. А. Анализ факторов воздействия на бренд высшего учебного заведения. Особенности индустрии моды // Маркетинг і менеджмент інновацій. 2013. № 1. URL: http://mmi.fem.sumdu.edu.ua/sites/default/files/mmi_2013_1_53_66.pdf (дата звернення: 12.09.2018).
39. Гарсия М. Полный трактат об искусстве пения : учеб. пособие / пер. с итал. М. Никитина. СПб. : Лань : Планета музыки, 2015. 414 с.
40. Гевелева С. Примадонна во гневе // Киев. ведомости. 2000. 2 дек.
41. Гмиря Б. Р. Бесіди про вокал. Борис Гмиря : ст., листи, спогади / відп. ред. Б. С. Буряк. Київ, 1975. С. 68—85.
42. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій : монографія. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010. 184 с.

43. Гнидь Б. П. Виконавські школи України: кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971—2001). Київ, 2002. 94 с.
44. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
45. Говорухіна Н. О. Значення харківського періоду у вокально-виконавській творчості Б. Р. Гмирі // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 39. С. 36—45.
46. Гоян Я. Соловейко // Рад. Україна. 1981. 14 черв.
47. Грошева Е. А. Тамара Милашкіна. Певцы Большого театра СССР : одиннадцать портретов / сост. Д. Сергеева. М., 1978. С. 83—97.
48. Грушевський М. Жерела до історії України-Руси. Львів, 1908. Т. 8. 485 с.
49. Давидов М. А. Наукові перспективи української вокальної школи // Музикознавчі записки. Харків, 2004. № 2.
50. Данюк І. Євгенія Мірошніченко // Вечір. Київ. 2005. 13 черв.
51. Дель Монако М. Моя жизнь, мои успехи : пер. с итал. М. : Радуга, 1987. 208 с.
52. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук. Одеса, 2003. 23 с.
53. Дзьобан О. Історія нового Виткова. Львів, 2006. 248 с. URL: <https://vytkiv.in.ua/oleksandr-mishuga.html> (дата звернення: 03. 02. 2018)
54. Дмитриев Л. Б. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр : о воспитании легких женских голосов. М. : Музыка, 1974. 64 с.
55. Дмитриев Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» // Вопросы вокальной педагогики / под ред. Л. Б. Дмитриева. М., 1976. Вып. 5. С. 61—90.
56. Дмитриев Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве : диалоги о технике пения. М. : Глобус, 2002. 188 с.
57. Донец-Тессейр М. Э. Опыт воспитания сопрано // Вопросы вокальной педагогики / сост. Д. Г. Евтушенко. М., 1967. Вып. 3. С. 120—133.

58. Драненко Г. Ф. Автор, наратор і протагоніст як агенти й суб'єкти перетину та перестанови (само)ідентичностей у сучасному біографічному дискурсі // Питання літературознавства. 2013. № 88. С. 89—105.
59. Драч И. С. Аура города в камерно-вокальных сочинениях Владимира Птушкина на стихи харьковских поэтов // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 19—26.
60. Драч И. С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 17 с.
61. Драч И. С. Чтоб музыка звучала // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4. С. 182—188.
62. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : Сум. держ. пед. ун-т, 2002. 228 с.
63. Драч І. С. Оперна студія — музичний театр майбутнього або його ерзац?. Харків, 2016. 9 с. Рукоп.
64. Евгения Мирошниченко отклонила предложения Фиделя Кастро приехать на Кубу. Говорила: «Знаю, Фидель меня оттуда не выпустит». URL: <https://fakty.ua/134471-evgeniya-miroshnichenko-otklonila-predlozhenie-fidelya-kastro-priehat-na-kubu-govorila-znayu> (дата звернення: 07.09.2017).
65. Євтушенко Д. Г., Михайлов-Сидоров М. Г. Питання вокальної педагогіки : історія, теорія, практика. Київ : Мистецтво, 1963. 337 с.
66. З села Радянського // Культура і життя. 1978. 16 квіт.
67. Залюбовская М. Странная смерть Оксаны Петрусенко // Зеркало недели. 1995. № 4. URL: https://zn.ua/SOCIETY/strannaya_smert_oksany_petrusenko.html (дата зщвернення: 21.10.2018).
68. Зданович А. П. Некоторые вопросы вокальной методики. М. : Музыка, 1965. 147 с.
69. Зейдлер Г. Искусство пения. Ч. 1, 2. М. : Музыка, 1987.

70. Зоценко М. Євгенія Мірошніченко : нар. артистка СРСР. Київ : Муз. Україна, 1972. 107 с.
71. Зоценко М. Солов'їний спів // Вечір. Київ. 1972. 26 лют.
72. Зоценко М. Срібні струни. Київ : Молодь, 1963. 86 с.
73. Ирис Корадетти о мастерстве вокалиста / лит. обр. и коммент. Л. Б. Дмитриева // Вопросы вокальной педагогики / под ред. Л. Б. Дмитриева. М., 1976. Вып. 5. С. 91—109.
74. Источниковедение : теория, история, метод // Источники российской истории : учеб. пособ. М., 2004. Ч. 1, разд. 3. С. 122—168.
75. Источниковедение / под ред. И. Д. Ковальченко. М., 1983. С. 27—31.
76. Ищенко Я. В., Агдеева Н. Г. Моноопера «Письма любви» В. Губаренко: особенности исполнения // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность / Казан. гос. консерватория. Казань, 2008. Вып. 1. С. 234—240.
77. Івченко Л. В. Нотна колекція О. К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 16 с.
78. Іллєнко І. Євгенія Мірошніченко: «То коли ж президент почує музику?..» // Дзеркало тижня. 2008. 18—24 жовт.
79. Історичне джерелознавство : підручник / Я. С. Калакура, І. Н. Войцеківська, С. Ф. Павленко та ін. Київ : Либідь, 2002. 488 с. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-171.html> (дата звернення: 02.04.2018).
80. Кабка Г. Євгенія Мірошніченко // Культура, інформація, творчість. Київ, 2006. № 2.
81. Кантарович В. С. Гигиена голоса. М. : Музыка, 1955. 155 с.
82. Касьяненко М. А. Інтерв'ю з Л. С. Мірошніченко. Харків, 2018. 3 с. Рукоп.
83. Касьяненко М. А. Інтерв'ю з Ф. С. Зіскіною. Київ, 2016. 3 с. Рукоп.
84. Каталог советских пластинок. URL: <https://records.su/#> (дата звернення: 08.09.2018).

85. Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського : наук.-метод. записки. Київ : Мистецтво, 1940. 150 с.
86. Київська мала опера зіткнулася з земельною проблемою // Укр. правда, 2009, 9 верес. URL: <http://kiev.pravda.com.ua/news/4af8110f44e35/> (дата звернення: 16.05.2018).
87. Козак С. Соловьиное пение // Знамя труда. 1972. 22 апр.
88. Колодуб І. С. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Промінь, 1995. 120 с.
89. Колодуб І. С. Практичні поради педагога-вокаліста. Київ : Муз. Україна, 2010. 54 с.
90. Комісаров О. В. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови. Київ : ІСДО, 1995. 88 с.
91. Конен В. Д. История зарубежной музыки. Вып. 3 : учебник для консерваторий. 6-е изд. М. : Музыка, 1984. 534 с.
92. Конопльова Е. О. Сторінки із музичного життя Харкова. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 22—25.
93. Копиця М. Д. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. У 2 т. Т. 1 : Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр : листи (1914—1956). Київ, 2002. 768 с.
94. Короті В. Евгения Мирошниченко // Огонек. 1979. № 20.
95. Костенко Л. «Життя іде, і все без коректур». URL: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=kostenko&page=kost10> (дата звернення: 21.06.2018).
96. Кресак Ю. П. Зиновій Заграничний. Луцьк : Волин. держ. ун-т, 1997. 80 с.
97. Кроче Б. Теория и история историографии. М. : Яз. рус. культуры. 1998. 192 с.
98. Кучер Л. І. Анований каталог вистав Оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 140 с.

99. Кучер Л. І. Українські оперні студії: історія і сучасність : навч. посіб. Харків : Торсінг, 2002. 204 с.
100. Кучеренко Л. Євгенія Мірошниченко // День. 2006. 7 черв.
101. Кушка Я. С. Методика навчання співу. Тернопіль : Навч. кн. — Богдан, 2010. 288 с.
102. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. Киев ; М. : Ваклер : Рефл-бук : АСТ, 1997. 384 с.
103. Ланглуа Ш. В., Сеньобос Ш. Введение в изучение истории. М. : Гос. публ. ист. б-ка России, 2004. 305 с.
104. Лауро-Вольпи Дж. Вокальные параллели / пер. с итал. Ю. Н. Ильина. Л. : Музыка. 1972. 303 с.
105. Леви Д. Биография и история // Современные методы преподавания новейшей истории : материалы из цикла семинаров при поддержке Democrasu Programme. М., 1996. С. 193—202.
106. Лемешев С. Я. Путь к искусству. 3-е изд. М. : Искусство, 1982. 279 с.
107. Леопольд С. Оперы Генделя / пер. с нем Т. Верещагиной. М. : Аграф, 2014. 464 с.
108. Лисенко І. Словник співаків України. Київ, 1997. 354 с.
109. Лисенко М. В. Листи / упоряд., прим. та комент. Р. Скорульської. Київ : Муз. Україна, 2004. 679 с.
110. Мадишева Т. П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія і практика). Харків : Штрих, 2002. 160 с.
111. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : Сполом, 2003. 2 т.
112. Мамчур И. Мир в звуках : о певице Е. Мирошниченко // Правда. 1981. 22 июл.
113. Мария Каллас. К 30-летию со дня смерти певицы. URL: <https://www.svoboda.org/a/412396.html> (дата звернення: 11.03.2018).
114. Маслій К. С. Виховання голосу співака. Рівне : ЛІСТА, 1996. 120 с.

115. Медушевская О. М. Профессионализм гуманитарного образования в условиях междисциплинарности // Проблемы источниковедения и историографии : материалы науч. чтений памяти И. Д. Ковальченко. М., 2000. С. 350—357.
116. Менабени А. Методика обучения сольному пению : учеб. пособие. М. : Просвещение, 1987. 96 с.
117. Методические указания для вокальных факультетов музыкальных вузов / сост. М. С. Агикян. М. : ГМПИ, 1983. 64 с.
118. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Муз. Україна, 1971. 92 с.
119. Михайлов М. Очерки по вопросам вокальной педагогики. Харьков ; Одесса : Гос. изд-во Украины, 1930. 164 с.
120. Мірошніченко Є. С. Лист до Заграничного З. Д. від 25 січня 1952 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1136. Оп. 1. Спр. 19. 7 арк. Рукоп.
121. Мірошніченко Є. С. Лист до Іванченко Р. П. від 30 травня 1961 року // ЦДАМЛМ України. Ф. 1142. Оп. 1. Спр. 73. 6 арк. Рукоп.
122. Мірошніченко Є.: «Я мрію про храм у рідному селі» : бесіда з нар. арт. Є. Мірошніченко / зап. Л. Логвименк // Слобід, край. 2002. 29 жовт.
123. Мокренко А. Яркий, самобытный талант // Музык. жизнь. 1977. № 18. С. 6.
124. Молостова І. Неповторність // Вечір. Київ. 1981. 21 листоп.
125. Моноопера Губаренко «Нежность». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x6aX1cFpMmE&t=2s.%5D> (дата звернення: 13.10.2018).
126. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л. : Наука, 1967. 204 с.
127. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2013. 271 с.
128. Музыка Л. Евгения Мирошніченко // Факты. 2006. 16 июн.
129. Назаренко И. К. Искусство пения. М. : Музгиз, 1963. 512 с.

130. Нейман А. М. Биография в истории экономической мысли : опыт интеллектуальной биографии Дж. М. Кейнса // История через личность: историческая биография сегодня. М., 2010. С. 332—333.
131. Немеркнучі зірки. Євгенія Мірошніченко : авт. цикл кінореж. О. Бійми. Укртелефільм, 1999 р. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pQ_mxqLomZg (дата звернення: 09.11.2017).
132. Немкович О. М. Донець-Тессейр Марія Едуардівна // Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=20874 (дата звернення: 23.05.2008).
133. Николаева Л. А. Экологическая психология. Ярославль : Яросл. гос. ун-т, 2013. 104 с.
134. Овсяников Н. Над окошком місяць // Алеф : ежемес. междунар. евр. журнал. URL: <http://www.alefmagazine.com/pub3528.html> (дата звернення: 25.07.2018).
135. Осяяний усмішкою // Музика. 1999. № 5.
136. Павелків Р. В. Вікова психологія. Вид. 2-ге, стер. Київ : Кондор, 2015. 469 с.
137. Панасюк В. Ю. Аделина Патти как миф // Музык. академия. 1995. № 1. С. 73—77.
138. Панасюк В. Ю. Опера в українській та російській культурі XIX—XX століття: інтертекстуальний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.
139. Педагогічні технології : навч. посіб. для вузів. Київ : Укр. енцикл., 1995. 252 с.
140. Поликарпова Н. В. Специфика вокально-сценической интерпретации монооперы XX века (на метериале «Голоса человеческого» Ф. Пуленка и «Писем любви» В. Губаренко) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2012. 206 с.
141. Поліщук Т. Євгенія Мірошніченко // День. 2006. 23 черв.

142. Попович О. Душа великого мистецтва // Укр. театр. 1981. № 2.
143. Призраки української опери. URL: <https://www.segodnya.ua/ukraine/prizraki-ukrainckoj-opery.html> (дата звернення: 24.05.2018).
144. Репина Л. П. Персональная история: биография как средство исторического познания // Казус : индивидуальное и уникальное в истории. М., 1999. Вып. 2. С. 7—13.
145. Рожок В. Стефан Турчак. Київ : Либідь, 2013. 241 с.
146. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 447 с.
147. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с.
148. Соломія Крушельницька : спогади, матеріали, листування. Ч. 1. Київ, 1978. 395 с.
149. Соломія Крушельницька : спогади, матеріали, листування. Ч. 2. Київ, 1979. 447 с.
150. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів : ст. та матеріали. Тернопіль : Джура. 2008. 392 с.
151. Станішевський Ю. О. Оперний театр Радянської України. Київ : Муз. Україна, 1988. 247 с.
152. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1. Природно-наукові теорії співу : курс лекцій. Харків ; Суми, 2002. 92 с.
153. Телішевський М. Р. Оперна студія як складова виховання співака-професіонала // Наук. зап. Рівн. держ. гуманіт. ун-ту. Рівне, 2013. Вип. 19, т. 1. С. 310—314.
154. Теория и методология исторической науки : терминологический словарь / отв. ред. А. О. Чубарьян. М., 2014. С. 204—205.
155. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. : АПН РСФСР, 1947. 335 с.

156. Тетращини Л. Как правильно петь : учеб. пособие / пер. с итал. М. Александровой. М. : Планета музыки, 2014. 208 с.
157. Томазов В. В. Генеалогія історична // Енциклопедія історії України. Київ : Наук. думка, 2004. Т. 2. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Genealogija_istorychna (дата звернення: 05.05.2018).
158. Українське радіо культура. Аудіозапис з фототеки українського радіо спектаклю Г. Доницетті «Лючія ді Ламмермур» Київського академічного театру опери і балету : програма Оперний абонемент. 1978 р. URL: <https://dominomusic.ru> (дата звернення: 15.10.2018).
159. Фарсобин В. В. Источниковедение и его метод : опыт анализа понятий и терминологии. М. : Наука, 1983. 231 с.
160. Федорук Е. Солов'їна пісня // Музика. 1972. № 3. С. 20.
161. Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогіка : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 19 с.
162. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
163. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. URL: http://csam.archives.gov.ua/ukr/digital_archive1/ (дата звернення: 12.10.2017).
164. Цодоков Е. Памяти Джульетты Симионато // OperaNews. Все об опере в России и за рубежом. URL: <http://www.operanews.ru/simionato.html> (дата звернення: 08.06.2018).
165. Цуркан Л. Г. Музично-художні та вокально-технічні принципи харківської вокальної школи // Актуальні питання педагогічної підготовки студентів музичних учбових закладів / гол. ред. А. В Гудзенко. Донецьк, 1993. Ч. 2. С. 95—105.

166. Чепалов А. И. Записки «Призрака оперы». Харьков : Золотые страницы, 2012. 256 с.
167. Чепалов А. И. Легенды от горячего сердца : воспоминания об оперной певице, нар. артистке СССР Е. С. Мирошниченко // Время. 2011. 14 янв.
168. Чепалов О. І. Відголоси солов'їного романсу // Слобід. край. 1991. 13 черв.
169. Чепалов О. І. Її називають «Соловейком» // Вечір. Харків. 1974. 30 берез.
170. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Киев : Муз. Україна, 1986. 151 с.
171. Черняхівський М. У сяйві світової слави // Вітчизна. 1981. № 6.
172. Шамаева К. Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века. Киев : Изд-во Центра облісполкома переподготовки, 1992. 187 с.
173. Швачко Т. Віолетта — любов моя // Музика. 1994. № 2. С. 16—18.
174. Швачко Т. Євгенія Семенівна Мірошниченко. Київ : Муз. Україна, 2011. 312 с.
175. Швачко Т. З турботою про майбутнє // Музика. 2006. № 6. С. 14—15.
176. Швачко Т. Зірка — Герой України // Мистецькі обрії. 2006. № 8—9.
177. Швачко Т. Легенда української опери // Музика. 2009. № 3. С. 32.
178. Швачко Т. Мірошниченко, Євгенія Семенівна. Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. Т. 3. С. 409—410.
179. Швачко Т. Примадонна опер // Музика. 2001. № 3.
180. Швачко Т. Співачка й актриса від Бога // Музика. 2011. № 3. С. 28—33.
181. Швидків Г. Ретроспективний аналіз становлення вокальної педагогіки в Україні на прикладі київської вокальної школи // Нова педагогічна думка. 2013. № 2. С. 149—152.
182. Шевченко О. В. Національна ідентифікація у становленні Я-образу особистості : дис. канд. психол. наук : 19.00.07. Київ, 2004. 213 с.

183. Юзюк І. Кафедра оперної підготовки та оперна студія // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Львів, 2003. С. 46—53.
184. Юссон Р. Певческий голос. М. : Музыка, 1974. 262 с.
185. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ : Ін-т змісту і методів навчання, 1998. 159 с.
186. Я називаю такі наміри злочинними // Дзеркало тижня. 1999. 3/5 берез.
187. Я хочу Бачити свою країну щасливою // Уряд, кур'єр. 1999. 18 берез.
188. Яворський Е. Солов'їний романс // У світлі рами / Е. Яворський. Київ, 1981. С. 54—69.
189. Якушко О. Обаятельная хулиганка. Евгения Мирошниченко обожала белые «Волги» и духи «Эдем». URL: <https://2day.kh.ua/obayatelnaya-huliganka-evgeniya-miroshnichenko-obozhala-belye-volgi-i-duhi-edem/> (дата звернення: 23.09.2017).
190. Ямпольский М. Настоящее как разрыв // НЛО. 2007. № 83. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/83/ia6.html> (дата звернення: 18.10.2018).
191. Bach Digital. URL: <https://www.bach-digital.de/content/index.xed> (дата звернення:).
192. Digitale Edition der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/Index> (дата звернення: 10.09.2018).
193. Digitale Mozart-Edition (DME). URL: <https://dme.mozarteum.at/> (дата звернення: 12.10.2018).
194. Südländische Belcanto-Bravour aus dem Osten. Wiesbadener Tagblatt, 30. April, 1982. Wiesbaden : фотокоп. газети [нім. мова] та пер. ст. на 3 арк. // Архів Національної опери України.

ДОДАТОК А

ОПИС ФОНДІВ Є. С. МІРОШНИЧЕНКО У АРХІВНИХ УСТАНОВАХ

1. Архів національної опери України

Періодичні видання

1. [Фотография артистки] // Пожарное дело. М., 1982. № 1.
2. Бриткова М. Приносить людям радость // Учит. газета. 1983. 13 янв.
3. Гордон Д. Великая украинская певица Евгения Мирошниченко: «Тысячи людей в мире знают, что есть такая страна Украина лишь потому, что она родом отсюда» // Бульвар. 1996. № 2 (21).
4. Кагарлицький М. Через терни до храму пісні // Літ. Україна. 1991. 14 лют.
5. Коваль В. Мелодії боротьби і подвигу // Вечір. Київ. 1982. 1 листоп.
6. Лань О. Євгенія Мірошниченко: «Голос мене не зрадив — «зрадив» репертуар» // Тет-а-тет. Київ ; Львів. 2001. 15 серп.
7. Левандовський С. Доброта — теж талант // Культура і життя. 1989. № 9. 12 лют.
8. Липчанська В. Сто років плюс все майбуття (до сторіччя Харківського музичного училища) // Культура і життя. 1983. № 40. 2 жовт.
9. На Закарпаття // Радуга. 1981. № 9.
10. На запрошення товариства... : [про гастролі Є. Мірошниченко у Індії] // Музика. 1980. № 1. С. 24.
11. Наши гости // Красное знамя. 1974. 31 март.
12. Парійський Є. Виставка фотохудожника // Прапор комунізму. 1980. 16 лип.
13. Попович О. Душа великого мистецтва // Укр. театр. 1981. № 2.
14. Шпагина Ю. Три «звезды» — три светлых повести // Киев. ведомости. 2002. 26 март.
15. Kryzhanivska Nila an All-time Prima // New`s from Ukraine. 1981. № 48.

Листівки:

1. Бенефіс Євгенії Мірошніченко. Вистава «Травіата» : 29 трав. 1994 р. : афіша // Архів Національної опери України.
 2. Загальні відомості про Женю // Архів Національної опери України.
 3. Програма концерту Мірошніченко та Гуляєва у Москві 16 вересня 1967 року // Архів Національної опери України.
 4. Список нагород Євгенії Мірошніченко // Архів Національної опери України.
-
1. Архіпова І., П'явко В. [Некролог Є. Мірошніченко] // Архів Національної опери України.
 2. Геращенко В. Евгении Мирошниченко — с вечной любовью и вечной памятью. Киев, апрель 2009 г. // Архів Національної опери України.
 3. [Лист-вітання А. Мокренка]. Київ, 12 черв. 1996 р. // Архів Національної опери України.
 4. Репертуарний список Є. Мірошніченко // Архів Національної опери України. 4. арк.
 5. Südländische Belcanto-Bravour aus dem Osten // Wiesbadener Tagblatt, 30. April, 1982. Wiesbaden : фотокоп. газети [нім. мова] та пер. ст. на 3 арк. // Архів Національної опери України.

2. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України

1. Дві фотографії // ЦДАМЛМ України. Ф_599_оп_1_спр_37.
2. Дві фотографії // ЦДАМЛМ України. Ф_1094_оп_1_спр_184.
3. Дві фотографії з Гнатюком // ЦДАМЛМ України. Ф_120.
4. Документ про роботу на здобуття премії ім. Т. Г. Шевченка. 1972 р. // ЦДАМЛМ України. Ф_979_оп_1_спр_345.
5. Донець-Тессейр М. Е. // ЦДАМЛМ України. Ф_122_оп_2—1930-і—1989 р. 13 арк.

6. Донець-Тессейр М. Е. // ЦДАМЛМ України. Ф_122_оп_1–1842–1969 р. 144 арк.
7. Лагутенко В. Я. Я одобряю выдвижение... : документ про роботу на здоб. премії ім. Т. Г. Шевченка, 1962 р. // ЦДАМЛМ України. Ф_979_оп_1_спр_20.
8. Лист до Заграничного З. Д. 1952 рік // ЦДАМЛМ України. Ф_1136_оп_1_спр_19. 7 арк
9. Лист до Іванченко Раїси // ЦДАМЛМ України. Ф_1142_оп_1_спр_73.
10. Опаленко Є. Розповідь про актрису. Кіностудія А. П. Довженка, 1966 р. // ЦДАМЛМ України. Ф_670_оп_2_спр_2385.
11. Робочий план Донець-Тессейр студентки Мірошніченко // ЦДАМЛМ України. Ф_122_оп_1_спр_317.
12. Учбова карточка Мірошніченко 1951 року // ЦДАМЛМ України. Ф_122_оп_1_спр_305.
13. Фотокартка // ЦДАМЛМ України. Ф_1180_оп_1_спр_159.
14. Центральний комітет КП України і Рада міністрів Української РСР. Присудження Державної премії імені Т. Г. Шевченка // ЦДАМЛМ України. Ф_979_оп_1_спр_339.
15. Яворський Е., Єльченко Ю. [Творча характеристика Мірошніченко] // ЦДАМЛМ України. Ф_979_оп_1_спр_378.

3. Центральний Державний кіно-фоно-фото архів

1. Група артистов Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко; справа налево: народные артисты СССР Мокренко А. Ю. и Мирошніченко Е. С.(4-я) осматривают экспозицию музея Киевского высшего военно-морского политехнического училища. Киев, май 1981 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-154396 Д.
2. Мірошніченко Е. С. — певица, солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет (синхр.) романс А. А. Алябьева на стихи А. А. Дельвига «Соловей». 1980 г. //

ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл 8883-ІУ, «Моя любовь— моя земля», тф.

3. Мирошниченко Е. С. — певица, солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет (синхр.) арию из оперы Г. Майбороды «Милана». Киев, 1970 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл 4979, «Концерт мастеров искусств Украины».
4. Мирошниченко Е. С. — солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. 70-е гг. XX в. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-183572. Репродукція.
5. Мирошниченко Е. С. – солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. 70-е гг. XX в. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-137505.
6. Мирошниченко Е. С. — солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. Киев, 1973 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-149673.
7. Мирошниченко Е. С. — солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. Киев, 70-е гг. XX в. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-137252.
8. Мирошниченко Е. С. — солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. 70-е гг. XX в. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-137506.
9. Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка УССР исполняет (синхр.) арии из опер. Киев, 1964 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 5872, «Поет Мирошниченко».
10. Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР во время вручения ей ордена Октябрьской революции. Киев, 1976 г. // ЦДКФФА України

ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 5988, «Вручение наград героям 9-й пятилетки».

- 11.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР в зале среди присутствующих на выпускном вечере в средней школе № 57 г. Киева. Киев, 1981 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8838, «Последний звонок», кф.
- 12.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет партии Розины из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», Джильды из оперы Д. Верди «Риголетто», романсы и пр. Украина, г. Алупка, п. г. т. Ливадия Крымской обл., 1978 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 7767 1-У11, «Образы», кф.
- 13.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет (синхр.) партию Йолан в опере Г. И. Майбороды «Милана». Киев, 1970 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 5714-ІУ, «Украина, земля и люди», кф.
- 14.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет арию Манон из оперы Массне «Манон». Киев, 1970 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 6179, «Мастера искусств Украины», тф.
- 15.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет романс Сен-Санса «Соловей и роза». Киев, 1977 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 7669-ІУ, «Концерт мастеров искусств Украины», ф-к.
- 16.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет (синхр.) вокализ на праздничном концерте, посвященном 40-летию Победы,

- рассказывает(синхр.) о героизме жителей Ленинграда, защитников Сталинграда. Киев, 1985 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 10090— I, II, «Парад Победы», кф.
- 17.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР выступает в одном из концертов. Киев, 1982 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8762, IУ, «Киевская симфония», кф.
- 18.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет песню «Соловей». 1980 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8883-IУ, «Моя любовь— моя земля», тф.
- 19.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР вместе с учащимися профтехучилища, дает интервью (синхр.) о роли профтехобразования в воспитании советской молодежи. Киев, 1980 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 7869—III, «Школа жизни», кф.
- 20.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка УССР⁴⁹ исполняет песню (синхр.). Киев, 1980 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8870—II, «Киев — столица Советской Украины», кф.
- 21.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет (синхр.) песню. Киев, 1974 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 6914 УI, «Радуйся, земля родимая», кф.
- 22.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР исполняет песню «Над Влтавой» на фестивале искусств СССР «Киевская весна». Киев, 1973 г. //

⁴⁹ В опису документу вказано саме «народная артистка УССР», хоча звання народної артистки СРСР Євгенія Семенівна отримала в 1965 р.

- ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 6380–II, III, «Киевская весна», тф.
- 23.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР поет. Киев, 1968 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 4770 ч. I–II, «Посвящение в бельканто».
- 24.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. 25 янв. 1972 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-137082.
- 25.Мирошниченко Е. С. — солистка Киевского театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. Киев, 1959 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-89474.
- 26.Мирошниченко Е. С. — украинская советская певица, народная артистка СССР исполняет арию из оперы (синхр.). Киев, 1983 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 9541–II, «Золотое перевесло», кф.
- 27.Мирошниченко Е. С. — украинская советская певица, народная артистка СССР исполняет партию Йолан в опере Г. И. Майбороды «Милана» в постановке Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. Киев, 1982 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8369, I, «Георгий Майборода», кф.
- 28.Мирошниченко Евгения Семёновна — народная артистка УССР солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко выступает на концерте в филармонии. Киев, июль 1964 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-73645.
- 29.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии имени Т. Г. Шевченко. Киев, 25 янв. 1972 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-138374.
- 30.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР с

- 1965 г., г. Киев, 60-е гг. XX в. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. С-117.
- 31.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии имени Т. Г. Шевченко. Киев, дек. 1970 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-138373.
- 32.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Киевского театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР со своими сыновьями Игорем и Олегом. Киев, 13 нояб. 1959 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-109353.
- 33.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Киевского театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР 1974 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-116310.
- 34.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Киевского театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. 28 апр. 1967 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-135434.
- 35.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. Киев, февр. 1969 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-110216.
- 36.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР. Киев, февр. 1969 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-110217.
- 37.Мирошниченко Евгения Семёновна — солистка Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народная артистка СССР с 1965 г. Киев, 60-е гг. XX в. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. С-116.
- 38.Мірошниченко Є. С — співачка, переможець Міжнародного конкурсу в Тулузі, виступає на Київській телестудії. Київ, 1958 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл 1796, «Радянська Україна», № 57.

39. Мірошніченко Є. С. — актриса Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР під час святкування 325-річчя возз'єднання України з Росією в м. Москві. Москва, 1979 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8530-I, II, «Радянська Україна», №9-10, киножурн.
40. Мірошніченко Є. С. — народна артистка СРСР виконує українські народні та авторські пісні у супроводі Державного оркестру народних інструментів УРСР під керівництвом заслуженого артиста Української РСР Гуцала В. О. 1987 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 10895 I–III, «Оркестр народних інструментів», к-ф.
41. Мірошніченко Є. С. — народна артистка СРСР виступає перед трудящими м. Миронівки Київської обл. на відкритті Днів літератури і мистецтва, присвячених 102-річниці з дня народження В. І. Леніна. Миронівка, 1972 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 5275, сюж. 12, зб. кіносюжетів (16 мм).
42. Мірошніченко Є. С. — народна артистка СРСР дає інтерв'ю (синхр.). Київ, 1968 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 4024, «РУ» №1, 1968 р.
43. Мірошніченко Є. С. — народна артистка СРСР співає (синхр.). Місце і дата зйомки невідомі // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 4056, ч. 2, «РУ», № 33, 34, 1968 р.
44. Мірошніченко Є. С. — народна артистка СРСР та румунський співак Херля Н. в сцені із опери «Севільський цирульник» в постановці Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка (синхр.). Київ, 1970 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 4468, «РУ» №38, 1970 р.
45. Мірошніченко Є. С. — народна артистка СРСР, виступає (синхр.) під час Декади української літератури й мистецтва в РРФСР. РРФСР, 1969 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 5512–UI, «Дорогами братства».

46. Мірошніченко Є. С. — народна артистка СРСР, виступає перед учнями професійно-технічних училищ. Київ, 1965 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 3169, «Молодь України», № 4.
47. Мірошніченко Є. С. — народна артистка УРСР, виступає на заключному концерті фестивалю «Дніпрові зорі». Київ, 1964 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2990, «Радянська Україна», № 44.
48. Мірошніченко Є. С. — солістка академічного театру опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР під час урочистого мітингу представників громадськості м. Києва, присвяченого відкриттю VI Всесоюзного фестивалю мистецтв «Київська весна». Київ, 1978 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 7737 сюж. 3, зб. кіносюжетів (16 мм.).
49. Мірошніченко Є. С. — солістка Державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР з синами вдома. Київ, листоп. 1966 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-209232.
50. Мірошніченко Є. С. — солістка Державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР з синами. Київ, [кінець 60-х рр. XX ст.] // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-205173.
51. Мірошніченко Є. С. — солістка Державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР з синами. Київ, листоп. 1966 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-153214.
52. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка УРСР, виступає під час декади української літератури та мистецтва в м. Москві купує газету в московському кіоску. (поч. і кін. синхр.). Москва, 1961р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2431-УІІ-УІ, «Ми з України».
53. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР під час зустрічі артистів театру з

- робітниками Київського машинобудівного заводу «Арсенал» імені В. І. Леніна, присвяченої підписанню нового договору про співдружність. Київ, 1986 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 10190, сюж. 16, зб. кіносюжетів (16 мм).
54. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР дає інтерв'ю (синхр.) перед від'їздом на гастролі в Москву. Київ, 1976 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 10190, «Молодь України».
55. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР одержує орден Дружби Народів. Київ, 1981 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 812, сюж. 41, зб. кіносюжетів (16 мм).
56. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР одержує диплом і медаль лауреата Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1972 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 5002, сюж. 1, зб. кіносюжетів.
57. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР під час приїзду на Декаду української літератури і мистецтва в Казахстані. Алма-Ата, 1966 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 4334, сюж. 1, зб. кіносюжетів (16 мм).
58. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, лауреат Міжнародних конкурсів під час виступу. 1958 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 5938-УІ, УІІ, ХУІ, «Концерт майстрів українського мистецтва».
59. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР виконує партію Лючії у кінофільмі «Лючія ді Ламмермур». 1980 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8606 I-IX, «Лючія ді Ламмермур», кф.

60. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР в день одержання Диплома та медалі лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка. Київ, 1972 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл 5277, сюжет. 1, зб. кіносюжетів (16 мм).
61. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, виконує пісню Кропивницького «Соловейко» на Київській студії телебачення (синхр.) виступає на ювілейному вечері Н. М. Ужвій та вдома. Київ, 1958 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл 1878, «Україна сьогодні», № 16.
62. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР в залі під час традиційного збору трупи театру. Київ, 1983 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 9094, сюжет. 8, зб. кіносюжетів (16 мм).
63. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР під час вручення їй урядової нагороди в Президії Верховної Ради УРСР. Київ, 1981 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8182, «Радянська Україна», № 26, киноматри.
64. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР виступає в одному з концертів. Київ, 1982 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8768, II, «Київ — столиця Української РСР», кф.
65. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР відвідує виставку робіт творчої інтелігенції УРСР, виступає на зустрічі керівників партії і уряду УРСР з представниками творчої інтелігенції республіки. Київ, 1982 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 9206, «Творити для народу», кінонарис.

66. Мірошніченко Є. С. — солістка опери Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР дає інтерв'ю (синхр.) під час фестивалю мистецтв «Лісова пісня». Луцьк, 1983 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 9554, сюж. 1, зб. кіносюжетів (16 мм).
67. Мірошніченко Є. С. — студентка Київської консерваторії виступає з Кузьмінім В. Маркшейдером з Донбасу, під час республіканського огляду художньої самодіяльності в м. Києві. 1956 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 3501-1, «Пісні над Дніпром».
68. Мірошніченко Є. С. — українська оперна співачка, народна артистка СРСР. Київ, 1 верес. 1981 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-246404.
69. Мірошніченко Є. С. — українська радянська співачка, солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР виступає на концерті та в ролі Лючії ді Ламмермур у фільмі «Лючія ді Ламмермур». Київ, 1982 р., 1980 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 8517, «Радянська Україна», № 30, киноматеріал.
70. Мірошніченко Є. С. — українська радянська співачка, солістка Київського державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР серед членів делегації УРСР, що прибула до Москви з нагоди святкування 325-річчя возз'єднання України з Росією на сцені Великого театру Союзу РСР. Москва, 1979 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 9200, «Україна сьогодні», № 1, киноматеріал.
71. Мірошніченко Є. С. — солістка Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР під час виступу. Київ, 1970-ті рр. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-248377.
72. Народна артистка СРСР Мірошніченко Є. С. дає інтерв'ю напередодні Нового року (синхр.). Київ, 1968 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 4024, «РУ», № 1.

73. Народна артистка СРСР Мірошніченко Є. С. під час виступу у колонному залі імені М. Лисенка Київської філармонії. Київ, листоп. 1987 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-246406.
74. Народна артистка СРСР Мірошніченко Є. С. у ролі Лючії з опери Доніцетті «Лючія ді Ламмермур». Київ, 1 верес. 1981 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-246405.
75. Народная артистка СССР Мирошніченко Е. С. (сидит слева) проводит занятия со студентами Киевской консерватории имени П. И. Чайковского. Киев, сент. 1981 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-153818 Д.
76. Солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка УССР, воспитанница Киевской консерватории имени П. И. Чайковского Мірошніченко Євгенія Семёновна с профессором, заслуженным деятелем искусств УССР Донец-Тессейер Марией Эдуардовной в консерватории. Киев, 5—6 нояб. 1963 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-84293.
77. Солистка Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, народная артистка УССР⁵⁰ Мірошніченко Е. С. во время выступления. 70-е гг. XX в. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-151248.
78. Солистка Киевского театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко Мірошніченко Е. выступает на вечере, посвящённом открытию Дней болгарской культуры на Украине. Киев, 1959 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-80733.
79. Солисты Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко, народные артисты СССР Мірошніченко Е. С. и Мокренко А. Ю. во время встречи с учащимися профессионально-

⁵⁰ В опису документу вказано саме «народная артистка УССР», хоча звання народної артистки СРСР Євгенія Семенівна отримала в 1965 р.

технических училищ г. Киева. 10 февр. 1980 г. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-176112.

- 80.Солістка Державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, народна артистка СРСР Мірошніченко Є. С. (2-а зліва) серед артистів американського балету, які гастролювали в м. Києві, 1973 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 2-150629.
- 81.Сюжетний фільм-концерт за участю української співачки, народної артистки СРСР Мірошніченко Є. С. : в кімнаті квартири, розмовляє (синхр.) арії з опер та пісні, коментує фільм (за кадром) та інше (див. Монтажный лист). Використано документи ЦДКФФА України та сімейні фотографії. Київ, 1990—1992 рр. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 12412, I-УІ, «Життя— як день», сюжетний фільм-концерт.
- 82.Українська оперна співачка, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, народна артистка СРСР Мірошніченко Є. С. виступає під час творчого вечора в Національному центрі ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, 18 груд. 1998 р. // ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Од. обл. 0-249339.

ДОДАТОК Б

ВИКОНАВСЬКИЙ ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР

Є. С. МІРОШНИЧЕНКО

1. Список українських народних пісень з репертуару Є.С. Мірошніченко

1. «Вітер в гаї» / оброб. М. В. Лисенка
2. «Гандзя»
3. «Глибока кирниця»
4. «Дощик, дощик»
5. «Зелененький барвіночку» / оброб. М. Р. Бойченка
6. «Кажуть люди, щом щаслива»
7. «На вулиці скрипка грає»

8. «На кладочці» / оброб. Л. М. Ревуцького
9. «Не стій вербо»
10. «Не стій вербо над водою» / оброб. М. В. Дремлюги
11. «Нехай загородять»
12. «Ні, мамо, не можна нелюба любить»
13. «Ой вийду я за ворітчка» / оброб. М. В. Лисенка
14. «Ой на гору козак воду носить»
15. «Ой не світи місяченьку»
16. «Ой співаночки мої» / оброб. С. П. Людкевича
17. «Ой у полі» / оброб. Б. М. Лятошинського
18. «Ой ходила дівчина бережком» / оброб. М. В. Лисенка
19. «Ой, гаю мій гаю» / оброб. М. В. Лисенка
20. «Ой, казала мені мати»
21. «Ой, мала я у коморі просо»
22. «Ой, на горі калина» / оброб. М. В. Лисенка
23. «Спать мені не хочеться»
24. «Стоїть гора високая» / оброб. Ф. М. Надененка
25. «Ти до мене не ходи» / оброб. І. М. Вілінської
26. «У вишневому садочку»
27. «Хусточка моя» / оброб. А. В. Єдлики
28. «Чи я в лузі не калина була» / оброб. А. В. Єдлики
29. «Чом, чом не прийшов» / оброб. А. Й. Кос–Анатольського
30. «Чотири воли пасу я» / оброб. А. Й. Кос–Анатольського
31. «Як би мені черевики»

2. Список барокових арій з педагогічного репертуару Є.С. Мірошниченко

1. Бах Й. С. Арія «Erbarme dich» з кантати «Страсті за Матвієм»

2. Бах Й. С. Арія «Blute nur» з кантати «Страсті за Матвієм»
3. Бах Й. С. Арія «Quia respexit» з кантати «Магніфікат»
4. Бах Й. С. Арія з нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
5. Вівальді А. Арія Мандрівника з ораторії «Тріумфуюча Юдиф»
6. Вівальді А. Арія «Vieni o mio diletto»
7. Вівальді А. Арія з кантати «Lungi dal mio bel Nume»
8. Галуппі Б. Арія Емірени «Адріано з Сирії»
9. Гендель Г. Ф. Арія Моргани з опери «Альцина»
10. Гендель Г. Ф. Арія Меліси з опери «Амадіс»
11. Гендель Г. Ф. Арія Лаодіче з опери «Сірой, цар Персії»
12. Гендель Г. Ф. Арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» з «Мессії»
13. Гендель Г. Ф. Арія Арміди з опери «Ринальдо»
14. Гендель Г. Ф. Арія Джизмонди «La speranza» з опери «Оттон»
15. Гендель Г. Ф. Арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» з опери «Юлій Цезар в Єгипті»
16. Кальдара А. Арія «Come raggio di sol»
17. Каччіні Дж. Арія «Amarilli, mia bella»
18. Легренці Дж. арієта «Che fiero costume»
19. Люллі Жан-Батист Арія Венери з опери «Тезей»
20. Перголезі Дж. Б. Арія сопрано з кантати «Stabat Mater»
21. Перголезі Дж. Б. Арія «Per queste amare lacrime»
22. Перголезі Дж. Б. арієта «Se tu mamì»
23. Піччіні Н. Арія Еріксени з опери «Олександр в Індії»

24. Сальватор Р. «Canzonetta»
25. Каррі Д. «Пастораль»
26. Скарлатті Д. «O cessate di piagarmi»
27. Чампі В. «Se mi portate affetto»
28. Честі А. «Tu mancavi a tormentarmi»
29. Чімароза Д. Каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»

Оперні школи:

Італія:

1. Вівальді А. Арія Мандрівника з ораторії «Тріумфуюча Юдиф»
2. Вівальді А. Арія «Vieni o mio diletto»
3. Вівальді А. Арія з кантати «Lungi dal mio bel Nume»
4. Галуппі Б. Арія Емірени «Адріано з Сирії»
5. Кальдара А. «Come raggio di sol»
6. Каччіні Дж. «Amarilli, mia bella»
7. Легренці Дж. Арієта «Che fiero costume»
8. Перголезі Дж. Б. Арія сопрано з кантати «Stabat Mater»
9. Перголезі Дж. Б. Арія «Per queste amare lacrime»
10. Перголезі Дж. Б. Арієта «Se tu mamì»
11. Піччіні Н. Арія Еріксени з опери «Олександр в Індії»
12. Сальватор Р. «Canzonetta»
13. Каррі Д. «Пастораль»
14. Скарлатті Д. «O cessate di piagarmi»
15. Чампі В. «Se mi portate affetto»
16. Честі А. «Tu mancavi»
17. Чімароза Д. Каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»

Німеччина:

1. Бах Й. С. Арія «Erbarme dich» з кантати «Страсті за Матвієм»
2. Бах Й. С. Арія «Blute nur» з кантати «Страсті за Матвієм»
3. Бах Й. С. Арія «Quia respexit» з кантати «Магніфікат»

4. Бах Й. С. Арія з нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
5. Гендель Г. Ф. Арія Моргани з опери «Альцина»
6. Гендель Г. Ф. Арія Мелісси з опери «Амадіс»
7. Гендель Г. Ф. Арія Лаодіче з опери «Сірой, цар Персії»
8. Гендель Г. Ф. Арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» з «Меccії»
9. Гендель Г. Ф. Арія Арміди з опери «Ринальдо»
10. Гендель Г. Ф. Арія Джизмонди «La speranza» з опери «Оттон»
11. Гендель Г. Ф. Арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» з опери «Юлій Цезар в Єгипті»

Франція:

1. Люллі Ж.–Б. Арія Венери з опери «Тезей»
2. Піччіні Н. Арія Еріксени з опери «Олександр в Індії»

Мова твору

Італійська:

1. Вівальді А. Арія Мандрівника з ораторії «Тріумфуюча Юдиф»
2. Вівальді А. Арія «Vieni o mio diletto»
3. Вівальді А. Арія з кантати «Lungi dal mio bel Nume»
4. Галуппі Б. Арія Емірени «Адріано з Сирії»
5. Гендель Г. Ф. Арія Моргани з опери «Альцина»
6. Гендель Г. Ф. Арія Меліси з опери «Амадіс»
7. Гендель Г. Ф. Арія Лаодіче з опери «Сірой, цар Персії»
8. Гендель Г. Ф. Арія Арміди з опери «Ринальдо»
9. Гендель Г. Ф. Арія Джизмонди «La speranza» з опери «Оттон»
10. Гендель Г. Ф. Арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» з опери «Юлій Цезар в Єгипті»
11. Кальдара А. «Come raggio di sol»
12. Каччіні Дж. «Amarilli, mia bella»
13. Легренці Дж. Арієта «Che fiero costume»
14. Перголезі Дж. Б. Арія «Per queste amare lacrime»
15. Перголезі Дж. Б. арієта «Setu mami»

16. Піччіні Н. Арія Еріксени з опери «Олександр в Індії»
17. Сальватор Р. «Canzonetta»
18. Саррі Д. «Пастораль»
19. Скарлатті Д. «O usate di piagarmi»
20. Чампі В. «Se mi portate affetto»
21. Честі А. «Tu mancavi a tormentarmi»
22. Чімароза Д. Каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»

Німецька:

1. Бах Й. С. Арія «Blute nur» з кантати «Страсті за Матвієм»
2. Бах Й. С. Арія «Erbarme dich» з кантати «Страсті за Матвієм»
3. Бах Й. С. Арія з нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
4. Гендель Г. Ф. Арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» з «Мессії»

Латинська:

1. Бах Й. С. Арія «Quia respexit» з кантати «Магніфікат»
2. Перголезі Дж. Б. Арія сопрано з кантати «Stabat Mater»

Французька:

1. Люллі Жан-Батист. Арія Венери з опери «Тезей»

ДОДАТОК В

ЛИСТ Є. С. МІРОШНИЧЕНКО ДО Р. ІВАНЧЕНКО

30 мая 1961г.

Милан

Дорогая Раичка(1),

Как я была счастлива, когда получила от вас всех письмо! Ведь этого—же невозможно было ожидать никогда! Вместе с вашим письмом (я не пишу с большой буквы, так как позволю себе думать, что ты мне хороший друг и потом я обращаюсь ко всем.) я получила два письма из дома, но ваше письмо меня больше растрогало своей неожиданностью. Как это мило с вашей стороны, что в рабочее время (в чем я не сомневаюсь) вы нашли

время не только для рождения такой идеи (как написать мне письмо) а и осуществления её. Вы все прелесть! Ведь письма для меня здесь всё, это и настроение и стимул для работы и даже аппетита, это чистая правда.

Как мне здесь живется?

Живем на Via Buenos Aures в otele “Hotel Siti”(2). Отель небольшой, единственный в Милане где паркетный пол. Везде каменные, потому как летом здесь очень жарко и для квартир это спасение, а потом здесь и дерева не так много. Только умоляю не надо мне говорить такие дифирамбы; я певица каких много есть и я не думаю что стану петь намного лучше чем пела. Возможно будут кое-какие результаты, но сейчас об этом говорить очень трудно. Пока что мы занимаемся вот таким образом.

Я занимаюсь у синьоры Ельвиры дель Идальго(3), это очень хорошая в свое время была певица и даже между прочим пела и в Киеве, но это кажется было до революции. Она была колоратурное сопрано. Сейчас она очень знаменитый педагог, её ученица Мария Калос(4), вы наверное слышали эту чудесную певицу. Учю оперу Доницетти Лючия ди Ламмермур(5), учю и в голове у меня зародилась дерзкая мысль просить Виктора Петровича(6) поставить её у нас. 3 действия, невероятно красивая музыка, потрясающие партии, там 4 – лица. Лючия – сопрано, Эдгар – тенор, Энрико – баритон, Раймонди – бас. Здесь эта опера всех сводит с ума. Она плана такого как «Травиата» и «Риголетто».

Какое у меня впечатление от Италии и людей? Мы еще так мало видели, потому что окунулись сразу в работу, дальше туда будем посвободнее и постепенно увидим всё. Очевидно рассказывать об этом буду когда приеду. Планируется наше пребывание здесь на один год. На сцене мы не пели и будем-ли петь неизвестно. Здесь план репертуарный очень строгий и планируется сразу на сезон, здесь главным образом поют только гастролеры, постоянной труппы нет. Слушали здесь несколько спектаклей «Самсон и Далила»(7) с Монако (8) и Симионатой (9) (прекрасное меццо).

«Дон Карлос» (9), «Чио–Чио Сан»(10) с негритянкой Прайс(12), «Лючия» с Сутерланд(13) и Раймонди(14), эти меня убили совершенно! Таких певцов вы не слышал никогда! Я не могу прийти в себя до сих пор, и др. могу сказать только одно. Театр красавец, оркестр и дирижеры очень хорошие и конечно поют на этой сцене очень немногие, лучшие из лучших.

Ну а как там мой театр? Скучаю я очень, должна вам сказать, тоскую страшно, и ничем ведь помочь мне никто не сможет. А, не хочу об этом думать. Пока не известно, будем–ли мы иметь надежду вернуться в отпуск, не исключено, что будем мы здесь год безвыездно. Об этом страшно и подумать.

Ну вот и всё. Всем мой сердечнейший привет и самые лучшие пожелания в вашем труде и здоровье. К сожалению слушать не смогу ваши передачи т.к. не имею приемника, живем скромно, по студенчески.

Целую вас всех

Крепко-крепко

Женя.

Мой адрес:

Signora Evgenia Miroscnicenco

Cantante Sovietica

Teatro alla Scala

Milano Italia.

1. Коментар до листа.

2. Раиса Петровна Иванченко (Раїса Петрівна Іванченко) 30 листопада 1934 рік – українська історик, письменниця (прозаїк, поет), публіцист. Кандидат історичних наук (1967), професор (1997), відмінник освіти України (1997), заслужений діяч мистецтв України (1999), член Національної спілки письменників України (від 1977 року). Прзвище: по

батькові – Картель, по матері – Іванченко, по чоловікові – Іванова. 1957 році закінчила історичний факультет Київського університету. Була на журналістській роботі: у червні–жовтні 1957 року – завідувач відділу інформації редакції газети «Молодь України», у 1957–1965 роках працювала в редакції іномовлення Українського радіо. 1967 року закінчила аспірантуру Київського університету. Того ж року захистила кандидатську дисертацію «Місце Михайла Драгоманова у суспільно–політичному русі Росії та України в другій половині 19 століття. Від 1967 року викладала в Київському університеті: у 1967–1987 роках – асистент, старший викладач, доцент кафедри історії України, у 1987–1993 роках – доцент кафедри історії народів Росії. Від 1994 року – доцент, від 1996 року – професор кафедри теорії та історії культури України Київського інституту культури (нині – Київський національний університет культури і мистецтв). Від 1996 року – професор і завідувач кафедри суспільних наук Київського міжнародного університету. У 1994–1996 роках була головою Київської крайової організації Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка. Від 1998 року голова благодійного братства святої княгині Ольги при Українській православній церкві Київського патріархату. Друкується від 1957 року. Автор книг: «Клятва» (1971), «Любити не просто» (1976), «Не розминайсь з собою» (1980), «Гнів Перуна» (1982), «Золоті стремена» (1984), «Зрада, або як стати володарем» (1988), «Сіті життя і смерті». Історична повість «Передчуття весни» (1970) та роман «Клятва» (1971) – про життя і творчість Михайла Драгоманова. Збірки повістей і оповідань «Любити не просто» (1976) і «Не розминись з собою» (1980) присвячено морально–етичним проблемам сучасності. Своєрідною тетралогією про Київську Русь, її міжнародні зв'язки є романи «Гнів Перуна» (1982, 1985), «Золоті стремена» (1984), «Зрада, або Як стати володарем» (1988) та «Отрута для княгині» (1995). З їхніх сторінок постають образи видатних державців Діра і Аскольда, Рюрика, Олега, Ярослава Мудрого, Володимира Мономаха, Данила

Галицького, Олександра Невського, відомих мислителів Нестора Літописця, Іларіона, Кирила і Мефодія та ін. Окремі твори Раїси Іванченко перекладено російською і вірменською мовами. Автор циклу радіопередач «З історії української державності» (1993–1994, 2001), «Історія без міфів» (2001–2003) та ін. За участі Іванченко підготовлено кілька історико-документальних телефільмів: «Драгоманов», «Титан», «Історія Чорноморського флоту» (усі – 1995) та ін.

3. **Via Buenos Aires в otele «Hotel Siti»** – готель відкритий у 1950 році та повністю оновлений у 1997 році, діючий до сих пір. Змінилась назва на Best Western City. Красивий 3х зірковий готель знаходиться неподалік від таких пам'яток, як Віа Вінченцо Капеллі, Галерея Вітторіо Емануеле 2, Тре Торрі ді Греко, а також кафедрального собору та театрів.
4. **Ельвіра де Ідальго** (28 грудня 1891, Вальдерробрес, Іспанія – 21 грудень 1980, Мілан, Італія) – Ельвіра Хуана Родрігес Роглан, більш відома під сценічним псевдонімом Ельвіра де Ідальго, іспанська співачка, колоратурне сопрано. У 1910–1926 роках багато гастролювала: Париж, Монте-Карло, Прага, Каїр, Буенос-Айрес, Лондон, Чикаго, Канада; в 1913 році в Росії. Виступала на сцені з Шаляпіним. У 1936–1949 роках викладала в Афінській консерваторії, в 1949–1954 роки в Анкарській консерваторії, а з 1959 року в Мілані. Серед учнів Марія Каллас.
5. **Марія Калос** – Марія Каллас (2 грудня 1923, Нью-Йорк – 16 вересня 1977, Париж) – грецька співачка (сопрано), яка прославилася у період після Другої світової війни. Марія Каллас народилася 2 грудня 1923 в Нью-Йорку у греко-американській сім'ї. Ще дитиною Марія дуже розвинула музичний слух, слухаючи грамофонні записи й радіо; займалася фортепіано, потім брала уроки співу. Через бідність у 1936 сім'я повернулася до Греції, і там Каллас почала займатися співом в Афінській консерваторії у Ельвіри де Ідальго, яка дала їй основи бельканто. З ранньої юності потужне звучання голосу, а також його трьохоктавний

діапазон визначили основне амплуа співачки – найтяжчі партії італійського репертуару, а також опери Вагнера.

6. **Опера Доницетти «Лючия ди Ламмермур»** (Lucia di Lammermoor) – трагічна опера (італ. *dramma tragico*) в трьох актах італійського композитора Гаetano Доницетті. Італійське лібрето Сальваторе Каммарано за мотивами роману Вальтера Скотта «Ламмермурська наречена». Прем'єра опери відбулася 26 вересня 1835 року в театрі Сан-Карло в Неаполі. Згодом Доницетті написав ще і французьку версію цієї опери, прем'єра якої відбулася 6 серпня 1839 року в театрі «Ренесанс» в Парижі. Опера вважається одним з найкращих зразків стилю бельканто і зайняла міцне місце в репертуарі практично всіх оперних театрів світу.
7. **Виктор Петрович** – Віктор Петрович Гонтарь (1 травня 1905, с. Опарипси, Радивилівського району Рівненської області – 9 грудня 1987, Київ) – Заслужений діяч мистецтв України, директор театрів Російської драми і Київської опери (з 1954 року), зять Микити Сергійовича Хрущова.
8. **Каміль Сен-Санс «Самсон і Даліла»** – опера в трьох діях на старозавітний сюжет (Книга Суддів, XVI). Лібрето – Фердинанд Лемер. Перша постановка – Веймар, 2 грудня 1877 в німецькому перекладі, в театрі герцога. Найпопулярніша опера композитора, єдина не сходить зі сцен сучасних оперних театрів. Партія Даліли – одна з технічно зручних для виконання і тому затребуваних партій для мецо-сопрано в музиці.
9. **Монако** – Маріо дель Монако (Mario Del Monaco) (27.07.1915 – 16.10.1989) – італійський оперний співак, один з найвидатніших тенорів ХХ століття. Голос співака мав широкий діапазон, надзвичайну силу та насиченість звуку, бархатний тембр. Виконував, переважно, драматичний репертуар. У 1943 – дебют у «Ла Скала» (Мілан). У 1946 – дебют у Ковент-Гарден (Лондон). У 1957 – дебют у Метрополітен-опера (Нью-Йорк)
10. **Симионата** – Джульєтта Сіміонато (Giulietta Simionato) (12.05.1910 – 05.05.2010) – італійська мецо-сопрано. Голос співачки був дуже яскравим

та рівним по всьому діапазону, вона могла передати тембровими відтінками різну стилістику творів, які виконувала. Дебютувала на сцені «Ла Скала» у 1937 році. Репертуар співачки неймовірно великий: сто тридцять дві ролі у творах шести десяти авторів. У 1966 році завершила кар'єру співачки та присвятила себе викладацькій діяльності.

11. **Джузеппе Верді «Дон Карлос»** – опера в п'яти діях, вперше поставлена Паризької оперою 11 березня 1867 року. Лібрето французькою мовою написано Камілом де Локле і Жозефом Мері за мотивами однойменної драми Шиллера. Однак основою для одного з актів – сцена в Фонтебло – послужила інша новела на той же сюжет: «Філіп Другий, король Іспанії» (Philippe II, Roi d'Espagne), автором якої був французький драматург Ежен Кормона. Повна версія опери в п'яти діях з балетом триває близько чотирьох годин і є найтривалішою оперою Верді; за життя композитора і після його смерті з'явилися численні, коротші редакції.
12. **«Чио–Чио Сан»** – Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» (Madama Butterfly) – опера у двох діях і трьох частинах, написана 27 грудня 1903 року. Лібрето Луїджі Ілліка (1859–1919) і Джузеппе Джакоза (1847–1906) за мотивами драми Давида Беласко «Гейша». Перша постановка: Мілан, театр «Ла Скала», 17 лютого 1904 року.
13. **Прайс** – Мері Вайолет Леонтина Прайс (Mary Violet Leontyne Price) (10.02.1927) – американська оперна співачка, (сопрано). Перша афроамериканка, що стала одною з провідних солісток Метрополітен-опера, легендарна виконавиця сопранових партій в операх Джузеппе Верді і Джакомо Пуччіні, лауреатка 19 статуеток Греммі. Здобула популярність в 1950–х роках і виступала на сцені до 1985 (давала концерти ще протягом кількох років).
14. **Сутерланд** – Джоан Елстон Сазерленд (Joan Alston Sutherland) (7.11.1926 – 10.10.2010) – австралійська оперна співачка. Виступала спочатку як мецо–сопрано, потім як драматичне сопрано, а потім як колоратурне. Дама-командор ордена Британської імперії. Серед

найпомітніших вистав, у який брала участь співачка, опери «Альцина», «Дон Жуан», «Лючія ді Ламмермур», «Норма». Лучано Паваротті одного разу назвав Сазерленд «голосом століття»; Монсеррат Кабальє оголосила звучання голосу Сазерленд «райським».

15. **Раймонди** – Руджеро Раймонді (Ruggero Raimondi) (3.10.1941) – італійський оперний співак (бас-баритон), кіноактор і оперний режисер, командор і великий офіцер ордена «За заслуги перед Італійською Республікою». Найбільш відомий як виконавець партії Дон Жуана («Дон Жуан» В. А. Моцарта, більше 400 виступів) і барона Скарпіа («Тоска» Дж. Пуччіні). Режисери і критики відзначають, що у Раймонді вокальна обдарованість поєднується з драматичним талантом.

ДОДАТОК Д

ФІЛЬМОГРАФІЯ Є. С. МІРОШНИЧЕНКО

1. Список фільмів, в яких знімалася Є. С. Мірошніченко.

- 1.«Весняні голоси» 1955 – фільм представляє з себе театралізований концерт колективів Трудових резервів. Юна Євгенія Мірошніченко, тоді студентка консерваторії виконала епизодичну роль і заспівала арію Джільди. Режисер – Ельдар Рязанов
- 2.«Пісня над Дніпром», режисер Олексій Мишурин, Вахтанг Вронський. Імовірно має іншу назву – «В літню ніч».
- 3.«Українська рапсодія», 1961. Режисер Сергій Параджанов. В основу фабули покладена біографія Є. Мірошніченко, сильно змінена. Головна роль молодій оперній співачки втілила кіноактриса Ольга Петренко. Євгенія Мірошніченко озвучила вокальні фрагменти.
- 4.«Театр і прихильники», 1967. Режисер Ірина Молостова. Фільм присвячений 100-річчю створення Київського оперного театру, представлені фрагменти з кращих вистав. Є. Мірошніченко співає уривок зі сцени божевілля Лючії. URL: https://www.youtube.com/watch?v=J_-bY_XN-cQ
- 5.«Образи», 1978. Режисер Олег Бійма. Телефільм, присвячений Євгенії Мірошніченко, в якому співачка виконує арії та уривки з опер, втілені нею в художніх образах.

6.«Лючія ді Ламмермур», 1981. Режисер Олег Бійма. Фільм-опера за участю Євгенія Мірошниченко (Лючія).

Відео на інтернет каналі youtube про Євгенію Мірошниченко.

2. Список відео записів концертів та їх фрагментів

1. Концерт Евгении Мирошниченко.

Опубліковано: 30 юн. 2012 г.

СССР, 1981 В исполнении Евгении Мирошнеченко звучат русские и украинские народные песни, романсы и оперные арии. Партия фортепьяно – Нечипоренко О., партия флейты – Антонов В. Запись по трансляции из Концертного зала им. П. И. Чайковского.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oJw8Hk4Exns>.

Программа концерта I отделение

01:22 Бенедикт. Венецианский карнавал (концертные вариации)

09:36 Рахманинов С. Здесь хорошо / сл. Г. Галиной

12:00 Рахманинов С. Не пой, красавица / сл. А. С. Пушкина

17:00 Рахманинов С. Ария Франчески («Франческа да Римини»)

20:22 Делиб Л. Легенда Лакме («Лакме») на рус. языке

27:44 Кюи Ц. Здесь сирени быстро увядают / сл. Прюдом

31:10 Гречанинов А. Острою секирой / сл. А. К. Толстой

33:35 Доницетти Г. Сцена и ария Лючии («Лючия ди Ламмермур») на итал. языке

II отделение

51:55 Зоре моя вечірняя : укр. нар. песня / оброб. П. Майбороды ; сл. Т. Г. Шевченка

56:18 Кос-Анатольский А. Соловьиный романс

1:00:40 Хусточка = Платочек : укр. нар. песня / оброб. Едлички ; сл. Квитки-Основьяненко

1:04:28 Цвели, цвели цветочки : рус. нар. песня / оброб. Н. Ракова

1:06:52 Шварц Л. Песня куклы из музыки к спектаклю «Буратино» / сл. Сикорской

1:12:07 Дунаевский И. Лунный вальс (из к/ф «Цирк»)

1:15:55 Кос-Анатольский А. Ой, піду я межи гори = Пойду я в горы

1:21:33 Римский-Корсаков Н. Восточный романс : «Пленившись розой, соловей...» / сл. Кольцова

1:25:00 Верди Дж. Болеро Елены («Сицилийская вечерня»).

2. Александр Тищенко и Евгения Мирошниченко – Олімпійська Величальна 1992 г.

Опубликовано: 6 дек. 2015 г.

Александр Тищенко и Евгения Мирошниченко в концерте «Бал Чемпионов»

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1qqYtVG9rFo>.

3. Концерт Евгении Мирошниченко, 1981

Опубликовано: 2 июн. 2016 г.

В исполнении народной артистки Советского Союза Евгении Мирошниченко (сопрано) звучат русские и украинские народные песни, романсы и арии из опер. Из собрания Гостелерадиофонда, запись по трансляции из Концертного зала им. П.И.Чайковского, 1981 год Концерт ведет Анна Чехова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RTnG9uTezeQ>.

I отделение

1. Бенедикт. Венецианский карнавал (концертные вариации)
2. Рахманинов С. Здесь хорошо / сл. Г. Галиной
3. Рахманинов С. Не пой, красавица / сл. А. С. Пушкина
4. Рахманинов С. Ария Франчески («Франческа да Римини»)
5. Делиб Л. Легенда Лакме («Лакме») на рус. языке
6. Кюи Ц. Здесь сирени быстро увядают / сл. Прюдом
7. Гречанинов А. Острою секирой / сл. А. К. Толстого
8. Доницетти Г. Сцена и ария Лючии («Лючия ди Ламмермур») : «Il dolce suono...»

II отделение

1. Зоре моя вечірняя = Зоренька моя вечерняя : укр. нар. песня / оброб. П. Майбороди ; сл. Т. Г. Шевченка
2. Кос-Анатольский А. Соловьиный романс
3. Хусточка = Платочек : укр. нар. песня / оброб. Едлички ; сл. Квитки-Основьяненко
4. Цвели, цвели цветочки : рус. нар. песня / оброб. Н. Ракова
5. Шварц Л. Песня куклы из музыки к спектаклю «Буратино» / сл. Сикорской
6. Дунаевский И. Лунный вальс (из к/ф «Цирк»)
7. Кос-Анатольский А. Ой, піду я межи гори = Пойду я в горы
8. Римский-Корсаков Н. Восточный романс : «Пленившись розой, соловей...» / сл. Кольцова

9. Верди Дж. Болеро Елены («Сицилийская вечерня»)

Партия фортепиано – О. Нечипоренко. Партия флейты – В. Антонов

4. Евгения Мирошниченко – Мов човен золотий, пливе моя душа

Опубликовано: 29 апр. 2013 г.

Фрагмент юбілейного концерта 1991 г. / М. Жербин ; стихи Перси Биши Шелли в укр. пер. Н. Тихого.

URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=clGToaeTp2E>.

5. ***Юрій Богатиков и Евгения Мирошниченко – «Нам рано на покой» (2001)***

Опубліковано: 2 сент. 2011 г.

Концерт в честь шестилетия газеты «Бульвар», 2001 год.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X1VRWaS0e4w>.

6. ***Євгенія Мірошниченко – Ой, мала я у коморі просо / оброб. Л. Ященка***

Опубліковано: 4 апр. 2016 г.

Світлій пам'яті видатного українського фольклориста і композитора Леопольда Ященка присвячую цю викладку / фрагмент сольного концерту Євгенії Мірошниченко (30 травня 1986 р.).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wX0KQKPdoal>

7. ***Концерт пам'яті Євгенії Мірошниченко (Будинок Актора)***

Опубліковано: 13 юн. 2017 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8utBdZl9qpW>.

8. ***Eugenia Miroshnichenko — Mad Scene (Lucia di Lammermoor – Gaetano Donizetti)***

Опубліковано: 3 юл. 2012 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LmNXQkTWsfU>.

9. ***Casta Diva. Евгения Мирошниченко, 1986***

Опубліковано: 10 сент. 2018 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7qrq07Bperc>

3.Список телепередач у яких знімалася Є. С. Мірошниченко.

1. ***Евгения Мирошниченко. «В гостях у Дмитрия Гордона» (2000)***

Опубліковано: 12 юн. 2014 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xma16uklv7I>.

2. ***Є. Мірошніченко М. Дідик — Застольна / Libiamo from Verdi 's Traviata***

Опубліковано: 15 юн. 2013 г.

Record from 70-years jubilee of Eugenia Miroshnuchenko. Зйомки зі святкування 70-літнього юбілею видатної української співачки Євгенії Мірошніченко. Кадри з фільму О.Бійми «Два вальси». Текст за кадром читає Олексій Богданович. Держ. симфоніч. оркестр, диригент В.Сіренко.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=teerpAFSKWE>.

3. ***Евгения Мирошніченко в Харькове. Часть 2 (Evgeniya Miroshnichenko)***

Опубліковано: 26 февр. 2011 г.

Народная артистка СССР Евгения Мирошніченко о жизни, о себе, родном городе, творчестве и друзьях. Часть 2. Производство РТВК «Тонис-Центр», г.Харьков, 1995 год.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Sjx-dNDfSIE>.

4. ***Звезды о Дмитриии Гордоне. Евгения Мирошніченко (2005)***

Опубліковано: 7 янв. 2012 г.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=_yZ6ZRTpxTE.

5. ***Руденко: Мирошніченко не пропускала ни одного моего спектакля. Сидела в первом ряду, чтобы я видела***

Опубліковано: 26 мая 2017 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-Z63IoLipyM>.

6. ***Немеркнучі зірки Євгенія Мірошніченко about Eugenia Miroshnuchenko p.1-2***

Опубліковано: 15 юн. 2013 г.

Укртелефільм / Ukrtelefilm 1999 © Oleg Beuma / Олег Бійма

URL: https://www.youtube.com/watch?v=Oa48w_WicLA.

7. ***Немеркнучі зірки Євгенія Мірошніченко about Eugenia Miroshnuchenko p.3-4***

Опубликовано: 15 июн. 2013 г.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=pQ_mxqLomZg.

8. Евгения Мирошниченко в Харькове. Часть 1 (Evgeniya Miroshnichenko)

Опубликовано: 26 февр. 2011 г.

Производство РТВК «Тонис–Центр», г.Харьков, 1995 год

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BtixXKseLLw>.

9. Евгения Мирошниченко в Харькове. Часть 4 (Evgeniya Miroshnichenko)

Опубликовано: 26 февр. 2011 г.

Народная артистка СССР Евгения Мирошниченко о жизни, о себе, родном городе, творчестве и друзьях. Часть 4. Производство РТВК «Тонис–Центр», г.Харьков, 1995 год

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7R3cMVobDc>.

10. Евгения Мирошниченко в Харькове. Часть 6 (Evgeniya Miroshnichenko)

Опубликовано: 27 февр. 2011 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v30fF0PLb5A>.

11. Мирошниченко: Фидель Кастро не мог оторвать от меня глаз. Хорошая у нас была ночь...

Опубликовано: 26 нояб. 2016 г.

Фрагмент программы «В гостях у Дмитрия Гордона» с народной артисткой СССР, Героем Украины Евгенией Мирошниченко. 2000 год.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a6mcABPSO-w>.

12. Мирошниченко: Сталин меня спросил: «Наверное, станешь артисткой?»

Опубликовано: 12 июн. 2014 г.

Фрагмент программы «В гостях у Дмитрия Гордона» с народной артисткой СССР, Героем Украины Евгенией Мирошниченко. 2000 год.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=rlrbnR7_88I.

13. *Выдающиеся харьковчанки: Евгения Мирошниченко*

Опубликовано: 16 авг. 2016 г.

Сюжеты про визначних харків'янок для програми «КультУра з Оленою Григор'євою», 7 канал, Харків

URL: https://www.youtube.com/watch?v=1P_s7Jwx_rY.

14. *Золотая Фортуна. Чествование Е.С. Мирошниченко*

Опубликовано: 12 мар. 2012 г.

Академией «Золотая Фортуна» награждена великая оперная певица и педагог Национальной музыкальной Академии Украины им. П.И. Чайковского Евгения Мирошниченко. Интересен тот факт, что Е.С. Мирошниченко была любимой преподавательницей Председателя Генеральной Дирекции МАРТИС «Золотая Фортуна», Заслуженного деятеля искусств Украины Д.И. Акимова, который был одним из её любимых учеников, а в последствии стал автором многих известных симфонических и хоровых произведений. Чествование великих людей. Международная Академия «Золотая Фортуна»

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mb9ee9vVuBg>.

15. *Евгения Мирошниченко в Харькове. Часть 5 (Evgeniya Miroshnichenko)*

Опубликовано: 27 февр. 2011 г.

Народная артистка СССР Евгения Мирошниченко о жизни, о себе, родном городе, творчестве и друзьях. Часть 5. Производство РТВК «Тонис— Центр», г.Харьков, 1995 год

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IlKax9Faaro>.

16. *Evgenija Miroshnichenko ch1*

Опубликовано: 7 июн. 2018 г.

Немеркнучі зірки Євгенія Мірошниченко. Авторський цикл кінорежисера Олега Бійми, 1999 р., Укртелефільм

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QjNhyJYs4P8>.

17. *Музыка і музиканти. Так буде (Є. Мірошниченко) ч.2*

Опубликовано: 26 мая 2014 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Td-U76MFyoU>

4.Список записів «Солов'я» А. Аляб'єва у виконанні Є. С. Мірошніченко.

1. *Евгения Мирошніченко – Соловей (А. Аляб'єв) – хороший звук!*

Опубликовано: 23 авг. 2015 г.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=j4WAb_anJf0.

2. *Євгенія Мірошніченко – Соловей – Аляб'єв*

Опубликовано: 26 апр. 2011 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AolY3GlnCP4>.

3. *Евгения Мирошніченко Соловей*

Опубликовано: 28 авг. 2018 г.

«Соловей». Музыка – А. Аляб'єв, стихи А. Дельвиг. Поёт Евгения Мирошніченко в сопровождении камерного оркестра п/у Захария Кожарского. Фильм-концерт «Образы», 1978 г. Восстановительный монтаж интернет-файла — Триацетат ТВ.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iBdXEQbqSyQ>.

4. *Євгенія Мірошніченко (Eugenia Miroshnichenko) – Соловей*

Опубликовано: 5 нояб. 2009 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R6joRbAw5-A>.

5. *Евгения Мирошніченко — Соловейко (М. Кропивницкий)*

Опубликовано: 12 июн. 2012 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8JJmHpdZSCw>.

6. *Евгения Мирошніченко, Соловей Аляб'єва (Evgeniya Miroshnichenko)*

Опубликовано: 27 февр. 2011 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d42uonBqzdU>.

7. *Соловей – Евгения Мирошніченко – Nightingale – Evgeniya Miroshnichenko Аляб'єв – Дельвиг*

Опубликовано: 10 июн. 2015 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wtI3jl5qd9Q>.

5.Список записів арій та пісень у виконанні Є. С. Мірошніченко.

1. ***Евгения Мирошніченко – Арія Царицы Ночи – Der Holle Rache – top class!***

Опубліковано: 30 юн. 2012 г.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=z4_XI818TL8.

2. ***Евгения Мирошніченко – Стоїть гора високая***

Опубліковано: 12 мар. 2013 г.

Украинская народная песня «Стоит гора высокая» / съёмка 1991 г. / Это была любимая песня Сусанны Егоровны Мирошніченко – матери певицы. Эта песня – последнее, что исполнила с профессиональной сцены Е. Мирошніченко. А состоялось это выступление в 2001 г. на концерте-бенефисе, посвящённом 70-летию великой певицы (спела, кстати, «на бис»)/ There Stands A High Mountain – traditional from Ukraine / performed by Evgenia Miroshnichenko, Ukraine's own operatic superstar / Cultural background: музыка народная, стихи Леонида Глибова. Некоторое время поэт работал учителем на Подолии, в посёлке Чёрный Остров (ныне территория Хмельницкой обл.) На территории области есть невысокие горы – Медоборы (или Подольские Товтры). Самая высокая отметка – около 500 м. Но какой красоты здесь виды! Маленькая Швейцария! Это недоказуемо, но я уверен, что стихотворение написано под впечатлением от удивительных красот Медобор (пусть и написано оно через 3 года после того, как поэт покинул Подолию).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lumrD8qrpQE>.

3. ***Евгения Мирошніченко Голубой Дунай***

Опубліковано: 3 сент. 2018 г.

«Голубой Дунай». Музыка – И. Штраус. Исполняет Евгения Мирошніченко. Центральное телевидение СССР, «Октябрьский концерт» в Кремлёвском Дворце съездов, 6 ноября 1963 года. Киносъёмка трансляции с экрана кинескопа. Сканирование плёнки и восстановление – Триацетат ТВ.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gTOIzkz1snI>.

4. ***Евгения Мирошниченко Каватина Розины из оперы Севильский цирюльник***

Опубликовано: 6 мая 2018 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0jBV6Dui4M>.

5. ***Поёт Евгения Мирошниченко Киев, 1964***

Опубликовано: 27 авг. 2018 г.

«Поёт Евгения Мирошниченко». Фильм-концерт Киевской студии телевидения, 1964 год. Сканирование плёнки и восстановление – Триацетат ТВ (2014).

Содержание:

00:12 Майборода Г. Ария Йолан из оперы «Милана» / сл. А. Турчинской

03:06 Василенко С. Маорийская песнь любви / сл. К. Бальмонта

05:55 Рахманинов С. Здесь хорошо / сл. Г. Галиной

07:44 Сен-Санс К. Соловей и роза

10:16 Верди Дж. Сцена и ария Виолетты из первого акта оперы «Травиата» / сл. Ф. Пьяве ; рус. текст В. Алексеев

16:48 Чайковский П. Сентиментальный вальс / сл. Полежаевой

20:26 Россини Дж. Каватина Розины из оперы «Севильский цирюльник»

25:51 Кантрон К. Смешного в жизни много : старинный фр. романс / сл. неизв. авт.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GEaUtVTxkeQ>.

6. ***Евгения Мирошниченко – Каватина Розины***

Опубликовано: 20 апр. 2018 г.

Из оперы «Севильский цирюльник» Музыка: Дж. Россини Либретто: Чезаре Стербини Исполняет: Евгения Мирошниченко Запись 1964 г. Киевская студия телевидения

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bKK03m5bCyo>.

7. ***Евгения Мирошниченко Однажды ночью тихою***

Опубликовано: 10 дек. 2012 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7tr6O0cjqSw>.

8. ***Евгения Мирошниченко – Чотири воли пасу я***

Опубликовано: 26 янв. 2010 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8qOkE9LSfI>

9. ***Євгенія Мірошніченко Журавка Evgeniya Miroshnichenko***

Опубліковано: 28 юн. 2010 г.

URL: Євгенія Мірошніченко Журавка (О.Білаш – В. Юхимович)

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ePolkUQ-KkQ>.

10. ***Евгения Мирошніченко – Ария Виолетты «Как странно» и фрагменты мастер-класса***

Опубліковано: 18 апр. 2013 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QuvNhdEBwCM>.

11. ***Евгения Мирошніченко – На вулиці скрипка грає***

Опубліковано: 26 янв. 2010 г.

Євгенія Мірошніченко(Eugenia Miroshnuchenko) – На вулиці скрипка грає
(на сл. Л. Українки)

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DxVFxGZR8cU>.

12. ***Евгения Мирошніченко – Голубой Дунай (с фп.) – соль 3-й октавы!***

Опубліковано: 19 юн. 2011 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wQFrXbHLi6w>.

13. ***Мірошніченко «каватина Лючії» Lucia di Lammermoor LIVE 1974 Kyiv***

Опубліковано: 26 мар. 2016 г.

Євгенія Мірошніченко, каватина Лючії «Нічка стояла тамная» з опери
Доніцетті «Лючія ді Ламмермур», київський оперний театр, диригент Олег
Рябов

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QlPZoMBuG5c>.

14. ***Евгения Мирошніченко – Песнь любви***

Опубліковано: 5 апр. 2018 г.

Музыка: С. Василенко Слова: К. Бальмонт Исполняет: Евгения
Мирошніченко Запись 1964 г. Киевская студия телевидения

URL: https://www.youtube.com/watch?v=JPpvs_kElEA.

15. ***Євгенія Мірошніченко(Eugenia Miroshnuchenko) – Вокализ***

Опубліковано: 18 нояб. 2009 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MRicHe0nvSQ>.

16. *Евгения Мирошниченко – Соловей и роза*

Опубликовано: 12 апр. 2018 г.

Музыка: К. Сен-Санс / Camille Saint-Saëns Исполняет: Евгения

Мирошниченко Запись 1964 г. Киевская студия телевидения

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wv36zSwpcf8>.

17. *Евгения Мирошниченко, Весенние голоса, 1955*

Опубликовано: 26 апр. 2012 г.

Отрывок из фильма Э.Рязанова «Весенние голоса». 1955 г. Памяти выдающейся певицы посвящается.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6K8ou3nSobs>.

18. *Евгения Мирошниченко – Ария Йолан*

Опубликовано: 29 мар. 2018 г.

Из оперы «Милана» Музыка: Г. Майборода

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h4pDQdYTFLA>.

19. *Евгения Мирошниченко – «Лебедь»*

Опубликовано: 26 янв. 2010 г.

Евгения Мирошниченко (Eugenia Miroshnichenko) — «Лебедь» Камиль Сен-Санс Запис з Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, 2.06.1963р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ULZDPJYGZj4>.

20. *Евгения Мирошниченко – Вокализ «Эхо» (О. Сеффери)*

Опубликовано: 12 июн. 2012 г.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=2ZU3YSWph_A.

21. *Евгения Мирошниченко – Ария Виолетты «Простите вы навеки» (Addio del passato)*

Опубликовано: 13 июн. 2013 г.

Съёмки 1994 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5S7kzYwmjIo>.

22. *Евгения Мирошниченко Песенка куклы Y. Miroshnichenko*

Опубликовано: 27 апр. 2010 г.

Евгения Мирошниченко Песенка куклы (Л. Шварц – Т.Сикорская)

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PUslJyxMPGM>.

23. *Eugenia Miroshnichenko – Lakme – Delibes*

Опубликовано: 5 февр. 2013 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hPgg086zxtY>.

24. *Евгения Мирошниченко — Смешного в жизни много*

Опубликовано: 27 янв. 2010 г.

Євгенія Мірошниченко(Eugenia Miroshnichenko) – «Смешного в жизни много» Старинный французский романс Запис з Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, 2.06.1963р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r1GcKs5fUu0>.

25. *Евгения Мирошниченко — Сентиментальный вальс*

Опубликовано: 31 мар. 2018 г.

Посвящается Эмме Гентон Музыка: П. Чайковский, / оброб. А. Крейна

Исполняет: Евгения Мирошниченко Запись 1964 г. Киевская студия телевидения

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fGGMonlSg-w>.

26. *Evgeniya Miroshnichenko, «Мов човен золотий...»*

Опубликовано: 26 февр. 2011 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MbPDxI1YGXk>.

27. *Соловьиный романс. Евгения Мирошниченко (сопрано), Владимир Антонов (флейта)*

Опубликовано: 16 сент. 2016 г.

Москва. 1981 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GWLtjuYSenE>.

28. *Manon: Je marche sur tous les chemins — Евгения Мирошниченко*

Опубликовано: 8 мая 2016 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q-EZXpfFq-0>.

29. *Євгенія Мірошниченко — Київ ти моє свято — ukrainian song*

Опубликовано: 7 сент. 2013 г.

Симфонічний оркестр українського радіо п/к Вадима Гнедаша грамплатівка

C60–13318 (1979) Олександр Білаш – Борис Олійник

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bOwMVvaLlrc>.

30. ***Евгения Мирошниченко Ария Лючии***

Опубліковано: 10 дек. 2012 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3asePxNjtb4>.

31. ***Евгения Мирошниченко – Глиэр. Концерт для голоса с оркестром.***

Опубліковано: 31 авг. 2018 г.

Евгения Мирошниченко. Поет Евгения Мирошниченко (1965)

URL: https://www.youtube.com/watch?v=r6_Guk_QB44_.

32. ***Eugenia Miroshnychenko – Concerto for Voice and Orchestra – Gliere***

Опубліковано: 23 авг. 2013 г.

Євгенія Мірошниченко виконує Концерт для голосу з оркестром Рейнгольда

Глієра симфонічний оркестр Большого Театру, диригент Марк Ермлер Рік запису: 1965

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Pu7NFA5rlHs>.

33. ***Євгенія Мірошниченко Солов'їний романс Yevgeniya Miroshnichenko***

Опубліковано: 11 мая 2012 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yOemi4Ntqqw>.

34. ***Евгения Мирошниченко – Полонез Филины***

Опубліковано: 26 янв. 2010 г.

Євгенія Мірошниченко(Eugenia Miroshnychenko) – Полонез Филины из 2 д. оперы «Миньон» Амбруаз Тома. Запис з Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, 2.06.1963р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aN2UWlQRuAg>.

35. ***Eugenia Miroshnychenko – Mad Scene – Lucia di Lammermoor***

Опубліковано: 12 мая 2013 г.

(італ.) Сцена та Арія Лючії з III дії опери «Лючія ді Ламмермур» Гаetano

Доніцетті Євгенія Мірошниченко, симфонічний оркестр Большого Театру, диригент Марк Ермлер ВСГ Мелодія © 1966 C01383

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tJoOYNL5bcs>.

36. **«Євгенія Мірошніченко назавжди...» / О. Вуїма – «Yevhenia Miroshnichenko forever...»**

Опубліковано: 23 юн. 2018 г.

«Євгенія Мірошніченко назавжди...», фільм, створений до 80-річчя співачки з альбому «Співає Євгенія Мірошніченко», режисер Олег Бійма, текст читає Народний артист України Олексій Богданович, 2011 рік

URL: https://www.youtube.com/watch?v=RJ8pynekG_g.

37. **Евгения Мирошніченко – «Пленившись розой, соловей»**

Опубліковано: 26 янв. 2010 г.

Євгенія Мірошніченко (Eugenia Miroshnichenko) – «Пленившись розой, соловей» (сл. Алексея Кольцова) Николай Римский-Корсаков. Запис з Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, 2.06.1963р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TKOV4uwPC6s>.

38. **Євгенія Мірошніченко – На вулиці скрипка грає**

Опубліковано: 12 апр. 2015 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=asi9h4M9nZE>.

39. **Евгения Мирошніченко Valse Sentimentale P.Tchaikovsky E.Miroshnichenko**

Опубліковано: 19 нояб. 2010 г.

Евгения Мирошніченко Сентиментальный вальс (П. Чайковский — Б. Ронгинский)

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DV1onWareuk>.

40. **Eugenia Miroshnichenko – Regnava nel silenzio – Lucia di Lammermoor**

Опубліковано: 12 мая 2013 г.

(італ.) Каватина Лючії з I дії опери «Лючія ді Ламмермур» Гаetano Доницетті Євгенія Мірошніченко, симфонічний оркестр Большого Театру, диригент Марк Ермлер ВСГ Мелодія © 1966 C01383

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2P5UmojQDhc>.

41. **Йолан – Евгения Мирошніченко.flv**

Опубліковано: 22 окт. 2012 г.

Фрагмент арии Йолан из оперы Г. Майбороды «Милана» в исполнении Евгении Мирошниченко. Из документального фильма, посвящ. Степану Турчаку.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8VpS9Y6wXEs>.

42. *Євгенія Мірошніченко «Журавка» слова Василя Юхимовича музика Олександра Білаша*

Опубліковано: 7 нояб. 2015 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BN5ws0PLHqQ>.

43. *Евгения Мирошниченко – «Сентиментальный вальс»*

Опубліковано: 27 янв. 2010 г.

Євгенія Мірошніченко(Eugenia Miroshnichenko) – «Сентиментальный вальс». Пётр Чайковский Запис з Київського державного театру опери та балету ім. Т.Г.Шевченка, 2.06.1963р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FkugfY4Y5No>.

44. *Евгения Мирошниченко Днепровский вальс*

Опубліковано: 4 авг. 2016 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xji2TR56Cys>.

45. *Евгения Мирошниченко – Над Влтавой (А. Дворжак)*

Опубліковано: 8 мая 2016 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LAVyZN0yxio>.

46. *Eugenia Miroshnichenko – Una voce poco fa*

Опубліковано: 27 апр. 2009 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2FPXtN7Xcrg>.

47. *Мірошніченко Арія Шемаханської Цариці Golden Cockerel LIVE 1974 Kyiv*

Опубліковано: 10 апр. 2016 г.

Євгенія Мірошніченко виконує арію Шамаханської цариці «Відповідай, о сонце ясне, зі сходу ти до нас прийшло» з 2 дії опери «Золотий півник» Римського–Корсакова; запис наживо вистави київського оперного театру, диригент Степан Турчак, 1974. Eugenia Miroshnichenko in ukrainian sings Tsaritsa of Shemakha 'Hymn to the Sun' from 2 act of opera 'Golden Cockerel' by Nikolai Rimsky–Korsakov; Live recording of Kyiv' s opera theater, conductor Stepan Turchak, 1974

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cZq8Mv6zR44>.

48. Рейнгольд Глиэр – Концерт для голоса с оркестром, сочинение 82

Опубліковано: 18 мар. 2017 г.

Музыка: Рейнгольд Глиэр Исполняет: Евгения Мирошниченко Запись 1966 г.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FqMKi2xQyos>.

49. Eugenia Miroshnychenko — Rosina's Cavatina — Rossini

Опубліковано: 13 мая 2013 г.

Євгенія Мірошниченко, (італ.) Каватина Розіни з 2-ї дії опери «Севільський цирюльник» оркестр Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, диригент Павло Григоров, 1962

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iGydxg4sqgA>.

50. Eugenia Miroshnychenko – Пливе моя душа – ukrainian song

Опубліковано: 23 авг. 2013 г.

Український романс Михайла Жербіна на слова Персі Бішпі Шеллі у перекладі Миколи Тихого супровід — оркестр народних інструментів п/к Віктора Гуцала

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1EQHCaLeAeg>.

ДОДАТОК Е

ОПИС ФОНДІВ Є. С. МІРОШНИЧЕНКО У ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЯХ

1. Архів Валентини Семенової

1. [Збірник вправ та розпівок]. 16 с. Фотокоп.
2. [Збірник вправ та розпівок]. 25 с. Рукоп.
3. Бах И. – Гуно Ш. Ave, Maria. М. : Музыка, 1961.
4. Булахов П. 33 русских романсов. М. : Юргенсон, б. г.
5. Моцарт В. Аллилуйя / пер. для фп. Ф. Линдемана. Б. м., б. г. Фотокопия
6. Франк С. Panis Angelicus. Рукоп.

2. Архів Марії Касьяненко

1. Інтерв'ю з Л. С. Мірошниченко. Харків, 2018. 3 с. Рукоп.
2. Інтерв'ю з Ф. С. Зіскіною. Київ, 2016. 3 с. Рукоп.
3. Список учнів Є. С. Мірошниченко. Київ, 2016. 3 с.
4. Відео та фото матеріали