

МИСТЕЦТВО І МИТЦІ В ЧАСИ КРИЗ ТА КАТАСТРОФ

II Черкашинські читання
18–19 листопада
2022 року

ART AND ARTISTS IN TIMES OF CRISES AND CATASTROPHE

Proceedings of
II Cherkashinsky Readings
18–19th November 2022

Ministry of Education and Science of Ukraine
Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
“ART ALLIANCE CHARITABLE FOUNDATION”
Public organization
“UKRAINIAN MUSICOLOGISTS IN WORLD CULTURE”



II CHERKASHINSKY READINGS

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та інформаційної політики України
Благодійний фонд “МИСТЕЦЬКИЙ АЛЬЯНС”
Громадська організація
“МУЗИКОЗНАВЦІ УКРАЇНИ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ”



II ЧЕРКАШИНСЬКІ ЧИТАННЯ

УДК [7+7.071]:332.2
М65

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол від 29 грудня 2022 р.)*

Упорядник І. С. Драч, доктока мистецтвознавства, професорка
Редакторка М. О. Дербас

М65 Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матері-
алами II Черкашинських читань, 18–19 лист. 2022 року / Харків. нац.
ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. — Суми :
Триторія, 2023. — 208 с.
ISBN 978-617-7971-15-2

Анотація. Черкашинські читання присвячені пам'яті
актора-березільця, фундатора харківської школи художнього
читання Романа Черкашина та вшануванню академіка Академії
мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора
Марини Черкашиної-Губаренко.

© Харківській національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2022

ISBN 978-617-7971-15-2

© ТОВ «Триторія», 2022

ЗМІСТ

Говорухіна Наталія Олегівна

Вступ 11

Інтро перше

Черкашина–Губаренко Марина Романівна

Оперне мистецтво у передчутті майбутніх катастроф 15

Інтро друге

Ботунова Галина Яківна

Роль Романа Черкашина у формуванні вітчизняного
курбасознавства 24

Драч Ірина Степанівна

Музична історія як “прояснення тих розривів, на перетині
яких ми живемо” (М. Фуко) 40

ПОЛЕМІКОС I

Кутасевич Андрій Валентинович

“*Raukenmesse*” та “*Nelsonmesse*” Йозефа Гайдна:
шедеври воєнного часу 46

Мельник Вікторія Юріївна

Композитор ancien régime Луїджі Боккеріні у кризові часи
на зламі XVIII–XIX століть 51

Клендій Олександра Юріївна

Концерт для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена
як приклад творчого “прориву” у скрипковому
мистецтві XIX століття 55

Сердюк Олександр Віталійович

Ріхард Вагнер і революція 59

Енська Олена Юріївна

Поліфонія часу у житті та мистецтві 64

Каленіченко Ольга Миколаївна

Проблема війни в “*Ab urbe condita*” (поетичних творах за мотивами історії Стародавнього Риму) Івана Франка 69

ПОЛЕМІКОС II

Довжинець Інна Георгіївна

Музичне середовище в період воєнного стану: історичні паралелі та виклики сьогодення 82

Анфілова Світлана Геннадіївна

Життя як жага польоту (перечитуючи мемуари Сержа Лифаря) 91

Лисичка Олександр Миколайович

Едвард Елгар: репутація “найбільш німецького” англійського композитора в Першу світову війну 101

Поліщук Софія

“Передостанні думки” Е. Саті як музика воєнного часу 109

Махсма Вікторія Михайлівна

Катастрофа війни у творчості її вигнанців 114

Калініна Анна Сергіївна

Голос із минулого у сьогодення: “Найвище щастя” Б. Лятошинського – В. Сосюри 119

Мамона Ангеліна Геннадіївна

Кароль Шимановський: паломництво у країну Сходу (пошуки сенсів в умовах воєнного часу) 124

Седлецький Юрій

“Святе сімейство Пактовських” у музичному ландшафті Харкова (з фондів музею “Обереги музичної Харківщини”) 127

ПОЛЕМІКОС III

Дербас Марина Олексіївна

Антивійна. Експансія мистецтва 135

Кордовська Поліна Анатоліївна

Гра[н]д-опера “Мистецтво війни”: спроба рефлексії чи музична документалістика? 146

Панасюк Валерій, Євгенія Вагнерене

“КАУНАС 2022”: особливості мистецького простору культурної столиці Європи 149

Прокопович Тетяна Юріївна

Ювілей Миколи Лисенка: контрапункт мистецького фронту 154

Воскобойников Яків Володимирович

Перші кроки музиканта на сцені як травматичний досвід (на прикладі біографії французького піаніста Олександра Таро 164

Григор’єва Іоанна

Людина подолає будь-яке як, якщо розуміє навіщо 168

Богатирьов Володимир Олександрович

Концертно-просвітницька діяльність ансамблю в умовах війни (на прикладі струнного тріо “Semplice”) 173

Мохленко Ольга Федорівна

Специфіка поєднання руху музики, пластики ляльки зі словом, актором театру ляльок 182

Голяка Геннадій Петрович

Сопілка – сучасна українська зброя 187

Савченко Ганна Сергіївна

Проект “Музика молодих харківських композиторів у Львові”: шлях у майбутнє 194

Голос

Рощенко Олена Георгіївна

Українське історичне музикознавство – наука про майбутнє 199

CONTENT

<i>Nataliia Govorukhina</i> Introduction	13
---	----

Intro First

<i>Maryna Cherkashyna-Hubarenko</i> Opera art in anticipation of future catastrophes	19
---	----

Intro Second

<i>Galyna Botunova</i> The role of Roman Cherkashin in the formation of Ukrainian Kurbas studies	32
<i>Iryna Drach</i> History on music as “an explanation of the <i>gaps</i> , at the intersection of which we live” (M. Foucault)	43

ΠΟΛΕΜΙΚΟΣ I

<i>Andrii Kutasevych</i> “Paukenmesse” and “Nelsonmesse” by Joseph Haydn: masterpieces of wartime	48
<i>Victoriia Melnyk</i> Luigi Boccherini: the composer of the ancien régime during crisis times at the turn of the XVIII–XIX centuries	53
<i>Oleksandra Klendii</i> Concerto for violin with orchestra by L.van Beethoven as an example of creative “breakthrough” in violin art of the XIX century	57
<i>Oleksandr Serdiuk</i> Richard Wagner and the revolution	62
<i>Olena Enska</i> Polyphony of time in life and art	67

Olga Kalenichenko

The problem of war in “Ab urbe condita” (poetic works
based on the history of Ancient Rome) by Ivan Franko 75

ΠΟΛΕΜΙΚΟΣ II

<i>Inna Dovzhynets</i> Musical environment during martial law: historical parallels and challenges of today	86
<i>Svitlana Anfilova</i> Life as desire for flight (rereading the memoirs by Serge Lifar)	96
<i>Oleksandr Lysychka</i> Edvard Elgar: reputation of “the most German” English composer during World War I	105
<i>Sofia Polishchuk</i> “Penultimate Thoughts” by E. Satie as wartime music	111
<i>Victoriia Makhsma</i> The Catastrophe of the war in the art of its refugees	117
<i>Anna Kalinina</i> A voice from the past to the present: “The Highest Happiness” by B. Lyatoshynskiy & V. Sosyura	122
<i>Anhelina Mamona</i> “Karol Szymanowski: a pilgrimage to the country of the East (the search for meaning in wartime conditions)”	126
<i>Yurii Sedletsnyi</i> “The Holy Family of the Paktovskys” in the musical landscape of Kharkiv (from the funds of the Museum “Amulets of Musical Kharkiv Region”)	131

ΠΟΛΕΜΙΚΟΣ III

<i>Maryna Derbas</i> Anti-war. Expansion of art	141
<i>Polina Kordovska</i> Gra[n]d Opera <i>The Art of War</i> : an Attempt of Reflection or a Musical Documentary?	148

Valerii Panasiuk, Eugenija Vagneriene	
European cultural capital and its cultural features	152
Tetiana Prokopovych	
Mykola Lysenko anniversary: counterpoint of the artistic front	159
Yakiv Voskoboinikov	
A musician's first steps on stage as a traumatic experience (on the example of the biography of the French pianist Alexandre Tharaud)	166
Ioanna Hryhorieva	
"Those who have a `why` to live, can bear with almost any `how`"	171
Volodymyr Bohatyrov	
Concert-educational activity of an ensemble in war (the case of string trio «Semplice»)	178
Olga Mohlenko	
Specific combination of movement, music, puppet plastics with a word, an actor of the puppet theater	185
Hennadii Holiaka	
Sopilka – a modern Ukrainian weapon	192
Hanna Savchenko	
Project "Music of young kharkiv composers in Lviv": the way to the future	196
Voice	
Olena Roshchenko	
History of Ukrainian music – a science about the future	203

ВСТУП

Другі "Черкашинські читання" відбуваються в рік тяжких випробувань для всієї України. Війна, яку багато часу остерігалися, прийшла і країна змушена воювати і чинити спротив. І через 10 місяців терору у нас все одно вирує життя. Свідченням того є й "Черкашинські читання" Через рік після свого заснування міжнародний симпозіум відбувся знову і захопив наукову спільноту музикознавців і театрознавців озвучити і проговорити проблеми "Мистецтва криз і катастроф" в історичному контексті і в сучасності.

Родина Черкашиних завжди була по сторону Світла. Роман Олексійович як справжній "Воїн Світла і Добра" свого часу в публічному просторі виступив на захист Леся Курбаса і потім допомагав у реабілітації і вшануванні митця. Його дружина Юлія Фоміна була незмінним "Лицарем" театру "Березіль" і опікувалася музеєм з архівами березильців. У наступному поколінні вже родина Черкашиних-Губаренків стояли в авангарді українського мистецтва. Віталій Губаренко як композитор осмислював і проектував реальність в музичних творах, змінював її на краще. Марина Черкашина-Губаренко як науковець закривала велику кількість прогалів в українському музикознавстві.

Марина Романівна Черкашина-Губаренко завжди підтримує нашу Alma mater, Харківський університет мистецтв, і підставляє своє плече в такі важкі часи. Наша вдячність їй – це теж маркер проекту "Черкашинських читань", започаткованих кафедрою історії української та зарубіжної музики, де працюють її випускники.

Бінарна основа симпозіуму театр і музика приваблює не тільки для обміну думками або як мозковий центр для свіжих ідей. Разом зі студентами, аспірантами, викладачами та гостями є можливість дослідити поєднання різних форм мистецтва, як розвивається культурний ландшафт в Україні, які можливості з цього випливають і що для цього потрібно. "Черкашин-

ські читання” об’єднують не тільки науковців з театральної та музичної галузі, але й з різних міст: Київ, Каунас, Одеса, Рівне, Суми, Львів, Черкаси.

З побажаннями наснаги і плідної роботи,
Наталія Олегівна Говорухіна,
ректорка Харківського національного університету
мистецтв імені І.П. Котляревського,
професорка, заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства.

INTRODUCTION

II Cherkashinsky Readings are held in a year of severe trials for all of Ukraine. The war, which was feared for a long time, has come and the country is forced to fight and resist. And after 10 months of terror, our lives are still raging. This is also evidenced by the *Cherkashinsky Readings*. A year after its foundation, the international symposium is held again and encourages the scientific community of musicologists and theater experts to voice and talk about the acute issues of “The Art of Crises and Catastrophes” in the historical context and in the present.

The Cherkashin family has always been on the side of Light. Roman Oleksiyovych, as a real “Warrior of Light and Goodness” of his time, in the public space came to the defense of Les Kurbas and later helped in the rehabilitation and honoring of the artist. His wife Yuliya Fomina was the constant “Knight” of the “Berezil” theater and took care of the museum and archives of the Berezil staff. In the next generation, the Cherkashin-Hubarenko family was at the forefront of Ukrainian art. Vitaliy Hubarenko as a composer interpreted and projected reality in musical works, changing it for the better. Maryna Cherkashina-Hubarenko as a scientist filled a large number of gaps in Ukrainian musicology.

Maryna Romanivna Cherkashina-Hubarenko always supports our Alma mater, Kharkiv University of Arts, and gives a hand in such difficult times. Our gratitude to her is also a marker of the *Cherkashinsky Readings* project, initiated by the Department of Ukrainian and Foreign Music History, where her graduates work.

The binary basis of the symposium, theater and music, attracts not only for the exchange of ideas or as a think tank for fresh ideas. Together with students, PhD students, teachers and guests, there is an opportunity to explore the combination of different forms of art, how the cultural landscape in Ukraine is developing, what opportunities arise from this and what is needed for this. *Cherkashinsky Readings* unite not only researchers

from theater and music fields, but also from different cities: Kyiv, Kaunas, Odesa, Rivne, Sumy, Lviv, Cherkasy.

Best wishes of success and fruitful work,
Nataliia Olehivna Govorukhina,
Rector of I.P. Kotlyarevsky Kharkiv
National University of Arts,
Honored Art Worker of Ukraine,
Professor, PhD in Art Studies

ІНТРО ПЕРШЕ

Черкашина-Губаренко Марина Романівна
докторка мистецтвознавства, професорка кафедри
історії світової музики Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського, академік Академії мистецтв
України, (Київ, Україна) e-mail: gubaresha@ukr.net
ORCID 0000-0003-4931-4652

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО В ПЕРЕДЧУТТІ МАЙБУТНІХ КАТАСТРОФ

Ключові слова: опера XX століття; історична опера;
творчість Е.Крженека.

Властивий літературі, музичному мистецтву і театральній сцені дар передбачення суттєво підсилюється в оперному театрі завдяки його синтетичній природі. Можна продемонструвати дію цієї риси на прикладах двох оперних творів, один з яких з'явився напередодні Першої, другий – незадовго до Другої світової війни. Цікаво, що із забуття обидві опери відродилися вже напередодні драматичних подій нашого часу.

Німецький композитор Руді Штефан (1987–1915) став солдатом і загинув на фронті, коли йому виповнилося лише 28 років. Свою єдину оперу “Перші люди” на лібрето Отто Борнгребера він встиг завершити до того, як опинився на фронті, однак постановки її вже не побачив. В основу сюжету тут покладено оригінально трактовану біблійну оповідь про Адама і Єву та про перше на землі братовбивство. Як прокоментував вибір такої теми в коментарі до сучасного запису опери Jens de Vleminck, “вбивство само по собі є “первинною сценою”, яка натякає на характер людської агресії. Цей вибух насильства є фактом людства і як такий знаменує початок людської культури” (Jens de Vleminck “In the beginning was a crime”. (Першим був злочин).

Покладена в основу опери “еротична таємнича п'єса” Отто Борнгребера “Die ersten Menschen” створювалася протягом 1908–1909 рр. Берлінська прем'єра викликала скандал і

затяжний конфлікт між драматургом та цензорами. Письменнику ставили в провину непристойні натяки на сексуальність і ревності як мотивацію біблійного братовбивства. Після постановки в Мюнхені 1 липня 1912 р. п'єсу-містерію Борнгребера було заборонено по всій Баварії.

Оперному твору Руді Штефана властива чіткість контурів драматичного сюжету і ясність музичної концепції. Цьому сприяє обмеженість числа учасників лише чотирма особами. Це Адам, Єва і двоє їхніх синів – Каїн та Авель. Музична будова основана на контрастних зіставленнях і на розвитку та взаємодії чотирьох лейтмотивів, які характеризують чотирьох персонажів та їхні провідні пристрасті.

Кожен з героїв занурений у власний стан і власне коло бажань та прагнень. В Адама на першому плані чоловіча ділова активність (“Спочатку було діло”). Він подібний до бога-деміурга, зайнятого важливими справами і відповідального за загальний порядок світоустрою. Згідно з теорією К. Юнга, він повністю керується свідомим раціональним началом, і це позбавляє його інтуїції. Адам стає ніби символом сучасної цивілізації з її прагматичним позитивістським мисленням.

На противагу цьому його дружина Хава (Єва) втілює чисто жіночі властивості, прагнення до любові і материнства, до комфорту і краси. Вона еротично приваблива, слухається поривань свого серця, тобто керується у своїх діях кордоцентризмом. Контраст двох їхніх синів базується на протиставленні духовного – матеріального, сакрального – профанного. Просвітлений і натхненний Шабель (Авель) є втіленням містичного осягнення вищих істин. У спілкуванні з тваринним світом він відкриває мотив жертвопринесення і запалює своїх батьків релігійним екстазом. У людській спільноті він втілює віру в месіанство, в існування шляху, який веде людство до царства правди, добра, справедливості. Це може бути і християнське тисячолітнє царство Боже, і комуністичний рай, і втілення американської мрії. Однак із самого початку для досягнення кожної такої мети потрібні жертви і жертвопринесення.

У всьому протилежний братові непросвітлений Каїн. Він визнає лише власні інстинкти і бажання, прагне чуттєвого задоволення, яке дасть йому відчуття володарювання і першості. Він обділений увагою і любов'ю батьків та керується у своїх вчинках сліпою волею, такою, як її описував Артур Шопенгауер. Ця воля є уособленням руйнівного начала, бо об'єктом сексуальних посягань Каїна стає материнське лоно, джерело, з якого вийшов він сам. Це створює поштовх для руйнування сімейного союзу і здійсненого Каїном вбивства брата. Вбивство праведного Авеля трактовано як ще одне жертвопринесення після першої жертви, тіла невинного ягняти в ритуальній сцені наприкінці першого акту. Оперу було створено напередодні Першої світової війни, на якій загинув солдат 10-ї німецької армії, композитор Руді Штефан.

У доцільність численних жертвопринесень на оltар війни на її початку вірили німецькі ура-патріоти. Шовіністичний чад був притаманний і країнам протилежного табору. Людськими більш далекоглядними ця війна сприймалася як братовбивчий злочин. А після її завершення і численних втрат з обох сторін Нова Європа, народження якої передбачалося фіналом опери, виявилася зовсім не схожою на оптимістичні очікування.

Коли над Європою нависли зловісні хмари і в Німеччині прийшов до влади Гітлер, героєм ще одного оперного твору, народженого в переломний кризовий момент, став могутній правитель король Карл V. Створення єдиної християнської держави, яка б об'єднала більшість європейських країн і кордони якої виходили б за межі Європи, стало мрією і практичною задачею цього короля, який увійшов в історію як “батько Європи”. Він мав залізну волю, незламний характер, примножував і зміцнював свою владу, долаючи всі перепони. Однак за два роки до смерті зрікся всього і в монастирській тиші почув голос Бога, який закликав переглянути своє життя, перед відходом у вічність спробувати зрозуміти, чому його висока мета і благородні наміри терпіли крах та коштували людству кривавих катастроф.

Автором опери був австрійський композитор Ернст Крженек. Живучи у Відні, він захопився тогочасними авангардними течіями і став вивчати новостворену додекафонну систему. Разом з А. Шенбергом та його учнями Е. Крженек був занесений ідеологами Третього рейху до списку неблагонадійних авторів, музику яких заборонялося виконувати в Німеччині. Тому і прем'єра вкрай актуальної на ті часи опери, до того ж написаної в додекафонній манері, відбулася 22 червня 1938 р. в Празі, вже після еміграції самого автора до Сполучених Штатів. Швидко після цього почалася Друга світова війна, і твір на довгий час забули.

Відновлення “Карла V” на сцені Баварської державної опери в Мюнхені і її включення до програми літнього оперного фестивалю 2019 р. стало сенсаційною подією не лише завдяки цікаво побудованому сюжету (автор лібрето сам композитор) і яскравій музиці. Блискуча вистава сполучала естетичні принципи епічного театру Бертольда Брехта з рисами яскравого видовища, побудованого на використанні сучасних медійних засобів. Постановку здійснив учасник відомої каталонської групи Фура дельс Баус Карлуш Падрісса у співпраці з автором декорацій і костюмів, видатною іспанською художницею Літою Кабелют. Вона працює з різними техніками, малює великі полотна маслом, робить скульптури, займається фотографією і візуальними віршами та відеопроектами. У реалізації складного задуму також узяла участь ціла група майстрів сучасних медіатехнологій. Крім значної кількості дійових осіб і участі хору, у виставі діє розгалужений міманс, за допомогою якого створюються своєрідні рухливі декорації, картини, які оживають на очах. Фантастичний сценічний простір постійно трансформується, поглиблюється і розширюється шляхом дзеркальних відображень. Виникають алюзії на картини і фрески великих майстрів минулого. У якийсь момент вода заливає сцену, покривши її тонким шаром.

Майстерне сценографічне рішення дозволяє сприймати зміст твору, дія якого розгортається в різні часи і в різних географічних точках. Позбавлений влади старий король (данський баритон Бо Сковус) одягнений у дивовижний костюм,

пов'язаний з образом часу і його символікою. Король сповідається молодому монаху, згадуючи найбільш значні події свого життя. З'являються постаті різних історичних осіб, з якими зводила його доля. Ще одним важливим символом стає яблуко у вигляді маленького прозорого глобусу. Вже в першому епізоді – зустрічі юного Карла з матір'ю, іспанською королевою Хуаною божевільною (Окка фон ден Дамерай), він одержує від неї яблуко, усередині якого бачить черв'яка. Це натяк на те, що вороги будуть серед його оточення.

Технічно складну сучасну партитуру опери досконало інтерпретували американський диригент Ерік Нільсен і оркестр Баварської опери. Усі виконавці не лише впевнено впоралися з незвичним вокальним стилем, але й створили яскраві акторські образи. Особливо запам'яталися пристрасний проповідник Мартін Лютер – Міхаель Краус, гротескна постать лукавого ворога Карла, французького короля Франциска I (Вольфганг Аблінгер-Сперраке). На фоні активної динаміки монтажною зміни контрастних епізодів острівцем проникливої лірики виглядає сцена смерті дружини Карла Ізабелли (Анна Шваневільс).

Maryna Cherkashyna-Hubarenko

Dr. in Art Studies, Professor, at the Department of World Music History, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Academician at the Academy of Arts of Ukraine
e-mail gubaresha@ukr.net
ORCID 0000-0003-4931-4652

OPERA ART IN ANTICIPATION OF FUTURE CATASTROPHES

Key words: *opera of the 20th century; historical opera; the work of E. Krzhenek.*

The gift of foreseeing, inherent to literature, music and theater stage, is getting more enhanced in the opera theater due to its synthetic nature. The effect of this feature can be demonstrated on the

examples of two opera works, one of which was created on the eve of the World War I, the other – before the start of the World War II. It is interesting that both operas were revived from oblivion just on the eve of the dramatic events of our time.

The German composer Rudi Stephan (1887–1915) became a soldier and died at the front when he was only 28 years old. He managed to finish his only opera “The First Humans” to the libretto by Otto Borngräber before ending up at the front, but he never saw it being staged. The plot is based on an originally interpreted biblical story about Adam and Eve and the first fratricide on earth. As commented on the choice of such topic Jens de Vleminck, talking about modern record of the opera, “murder in itself is a “primary scene” that hints at the nature of human aggression. This explosion of violence is a fact of humanity and as such it marks the beginning of human culture” (“Jens de Vleminck. In the beginning was a crime”). The “erotic mystery” by Otto Borngräber “Die ersten Menschen”, which is the opera based on, was created during 1908–1909. The Berlin premiere caused a scandal and a protracted conflict between the playwright and the censors. The writer was blamed for obscene hints about sexuality and jealousy as the motivation for biblical fratricide. After its production in Munich on July 1, 1912, Borngräber’s mystery play was banned throughout Bavaria.

Rudy Stefan’s opera is characterized by the clarity of the contours of the dramatic plot and the clarity of the musical concept. This is facilitated by the limitation of the number of participants to only four people. These are Adam, Eve and their two sons Cain and Abel. The musical structure is based on contrasting juxtapositions and on the development and interaction of four leitmotifs that characterize the four characters and their leading passions.

Each of the heroes is immersed in his own state and his own circle of desires and aspirations. Adam has male business activity in the foreground (“In the beginning there was business”). He is similar to the god-demiurg, busy with important matters and responsible for the general order of the world system. According to K. Jung’s theory, he is completely guided by the conscious rational principle,

and this deprives him of intuition. Adam becomes a symbol of modern civilization with its pragmatic positivist thinking.

On the contrary, his wife Chawa (Eve) embodies purely feminine qualities, the desire for love and motherhood, for comfort and beauty. She is erotically attractive, obeys the impulses of her heart, that is, she is guided in her actions by cordocentrism. The contrast between their two sons is based on the contrast between the spiritual and the material, the sacred and the profane. Enlightened and inspired Chabel (Abel) is the embodiment of mystical understanding of higher truths. In communication with the animal world, he discovers the motive of sacrifice and ignites his parents with religious ecstasy. In the human community he embodies faith in messianism, in the existence of a path that leads humanity to the kingdom of truth, goodness and justice. It can be a Christian thousand-year kingdom of God, a communist paradise, and the embodiment of the American dream. However, from the very beginning, the achievement of each such goal requires sacrifice.

The unenlightened Kajin (Cain) is the opposite of his brother in everything. He recognizes only his own instincts and desires, seeks sensual pleasure, which will give him a sense of mastery and primacy. He is deprived of the attention and love of his parents and is guided in his actions by a blind will, described by Arthur Schopenhauer. This will is the personification of the destructive principle, because the object of Kajin’s sexual abuse is the mother’s womb, the source from which he himself emerged. This creates an impetus for the destruction of the family union and Kajin’s murder of his brother. The killing of the righteous Abel is interpreted as another sacrifice after the first one, the body of an innocent lamb in the ritual scene at the end of the first act. The opera was created on the eve of the First World War, in which composer Rudi Stephan, a soldier of the 10th German Army, died. In the expediency of numerous sacrifices on the altar of war, at its beginning, German patriots believed. Chauvinistic chad was also characteristic of the countries of the opposite camp. More far-sighted people perceived this war as a fratricidal crime. And after its completion and numerous losses on both sides,

the New Europe, the birth of which was predicted by the finale of the opera, turned out to be nothing like optimistic expectations.

When ominous clouds hung over Europe and Hitler came to power in Germany, the hero of another opera, that was created at a turning point of crisis, became a powerful ruler, King Charles V. The creation of a single Christian state that would unite most European countries and whose borders would lie beyond the borders of Europe, became the dream and practical task of this king, who went down in history as the “father of Europe”. He had an iron will, an indomitable character, multiplied and strengthened his power, overcoming all obstacles. However, two years before his death, he renounced everything and in the silence of the monastery heard the voice of God, who called him to reconsider his life, before leaving for eternity, to try to understand why his high goal and noble intentions failed and cost humanity bloody disasters.

The author of the opera was the Austrian composer Ernst Krenek. While living in Vienna, he was fascinated by the contemporary avant-garde trends and began to study the newly created dodecaphonic system. Together with A. Schoenberg and his students, E. Krenek was listed by the ideologues of the Third Reich in the list of undesirable composers whose music was forbidden to be performed in Germany. That is why the premiere of the opera, which was extremely relevant at the time, moreover, written in a dodecaphonic manner, took place on June 22, 1938 in Prague, already after the author himself had emigrated to the United States. Soon after that, the Second World War began and the work was forgotten for a long time.

The revival of “Karl V” on the stage of the Bavarian State Opera in Munich and its inclusion in the program of the summer opera festival in 2019 became a sensational event not only due to the interestingly constructed plot (the author of the libretto is the composer himself) and bright music. The brilliant performance combined the aesthetic principles of Bertolt Brecht’s epic theater with the features of a bright spectacle built on the use of modern media. The production was carried out by Carlus Padrissa, a member of the famous Catalan group Fura dels Baus, in collaboration

with the author of scenery and costumes, the outstanding Spanish artist Lita Cabellut. She works with various techniques, paints large oil canvases, makes sculptures, engages in photography, visual poems and video projects. A whole group of masters of modern media technologies took part in the implementation of the complex idea. In addition to a significant number of actors and the participation of the choir, the play has a branched mimance, which creates unique moving scenery, paintings that come to life before your eyes. The fantastic stage space is constantly transformed, deepened and expanded through mirror reflections. There are allusions to the paintings and frescoes of the great masters of the past. At one point water floods the stage, which remains covered with a thin layer of it.

A masterful scenographic solution allows you to perceive the content of the work, the action of which unfolds in different times and in different geographical points. Deprived of power, the old king (Danish baritone Bo Skovhus) is dressed in an amazing costume associated with the image of the time and its symbolism. He confesses to a young monk, recalling the most significant events of his life. The figures of various historical figures with whom his fate brought him together appear. Another important symbol is an apple in the form of a small transparent globe. Already in the first episode – the meeting of young Karl with his mother, the Spanish Queen Joanna the Mad (Okka von der Damerau), he receives from her an apple, in the middle of which he sees a worm. This is a hint that enemies will be around him.

The technically complex modern score of the opera was perfectly interpreted by the American conductor Erik Nielsen and the orchestra of the Bavarian Opera. All performers not only freely coped with an unusual vocal style, but also created bright acting images. Especially memorable was the passionate preacher Martin Luther – Michael Kraus, the grotesque figure of Karl’s cunning enemy, the French king Francis I (Wolfgang Ablinger-Sperrhacke). On the background of the active dynamics of the montage change of contrasting episodes, the scene of the death of Carl’s wife Isabella (Anne Schwanewilms) looked like a patch of insightful lyricism.

Translated by Anhelina Mamona

ІНТРО ДРУГЕ**Ботунова Галина Яківна**

заслужений працівник культури України, доцентка кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5251-5626>

**РОЛЬ РОМАНА ЧЕРКАШИНА
У ФОРМУВАННІ ВІТЧИЗНЯНОГО
КУРБАСОЗНАВСТВА**

Ключові слова: *Леся Курбас, Театр “Березіль”, Роман Черкашин, курбасознавство, український театр.*

Творчість Р.О. Черкашина була надзвичайно плідною та багатогранною. В історію українського театру він увійшов не тільки як талановитий актор, режисер, майстер художнього читання, педагог, але й як один з найбільш послідовних захисників та, сказати б, пропагандистів творчої діяльності і науково-теоретичної спадщини Леся Курбаса.

Свої спогади-роздуми, а як на наш погляд, глибоке театрознавче дослідження “Ми березильці” Роман Черкашин розпочинає зізнанням: “У молодості мені поталанило на вчителів. Першим своїм великим учителем я вважав і вважаю Леся Курбаса. Величезне враження на мене – вісімнадцятилітнього провінціала – справила вистава “Гайдамаки”, побачена у Києві навесні 1924 року” (8, с.13); “Побачене на сцені мене приголомшило, потрясло, вразило й захопило” (8, с. 18). Ці перші враження, як виявилось, стали визначальними в житті й творчості майбутнього митця, і вже через рік він вступив до Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка. Наставниками зі сценічного мистецтва стали учні Леся Курбаса – Гнат Ігнатович та Борис Тягно.

1928 року, після короткочасного навчання на Драма-тичних курсах при Театрі-студії Юрія Завадського в Москві,

Р. Черкашин та його дружина Ю. Фоміна стають акторами омріяного театру “Березіль”.

Усього п’ять років працював молодий митець під безпосереднім керівництвом Леся Курбаса, та цього вистачило, щоб Роман зробився переконаним березильцем, – як підкреслював сам Р. Черкашин, – “міцно і назавжди” (8, с. 33). Вистачило, щоб поряд із більш досвідченими акторами І. Мар’яненком та Б. Балабаном стати на захист Вчителя, як на ті часи без перебільшення ризикуючи своїм життям. Сьогодні, перечитуючи стенограму засідання Народного Комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 року, переконаєшся, що молодий актор, якому було двадцять сім років, не тільки не побоявся протистояти цій розправі, але й спробував уголос проаналізувати ситуацію, протиставити безглуздим обвинуваченням логіку. Він сміливо заявляє, що не погоджується з “деякими товаришами”, зокрема із чи не найголовнішим та найвпливовішим опонентом Леся Курбаса Іваном Микитенком, підкреслює алогізм зняття з посади Л. Курбаса: “Яким чином могло утворитися становище, що існує керівник театру зі своєю лінією невірною <...> і поруч з цим існує колектив, який <...> принаймні подає великі надії” (3, с. 567).

Відстоюючи думку, що “Березіль” не може існувати без Л. Курбаса (бо інакше перестав бути “Березолем”), Р. Черкашин вступає в полеміку не тільки з І. Микитенком, а і з письменником О. Копиленком, із літературним критиком вульгарно-соціологічного напрямку, членом колегії НКО УРСР, одним із керівників ВУСПП С. Щупаком і навіть із головою засідання – заступником Наркома освіти УРСР А. Хвилею. Опоненти стверджують, що театр “Березіль” безперечно “хворий” і особливо яскраво цю хворобу показав тов. Черкашин” (3, с. 569). А. Хвиля називає промову Р. Черкашина “трагічною”, а його самого “жертвою” переконань Л. Курбаса, якими той “обплутав” всіх акторів <...>, “обворожив всіх вас” (3, с. 581, 583).

У контексті теми нашої доповіді важливо відзначити, що виступ Р. Черкашина мав не просто емоційний характер, – за-

хищаючи Вчителя, актор намагався навіть у цій драматичній ситуації проаналізувати, обґрунтувати творчий метод “Березоля” та його провідну роль у театральному процесі України. Проте доля Леся Курбаса вже була наперед визначена.

Після арешту видатного режисера активне осмислення його мистецьких принципів, що розпочалося ще в 20-ті роки, було припинене, у всякому разі – публічно. Однак його творчий метод, учення продовжували жити у сценічній практиці та педагогічній діяльності учнів: В. Василька, Л. Дубовика, Б. Тягна, М. Крушельницького, В. Чистякової, Й. Гірняка, Д. Власюка і, звичайно, Р. Черкашина.

Реабілітація Леся Курбаса відбувалася в декілька етапів протягом 1955 – початку 1957 років і, врешті, рішенням Харківського обласного суду від 19 квітня 1957 року справу було припинено через недоведеність складу злочину (1, с. 585).

Цьому, очевидно, якоюсь мірою сприяли свідчення групи провідних митців Харківського театру ім. Т. Шевченка, у тому числі й Р. Черкашина та Д. Власюка, які на той момент працювали вже в Харківському державному театральному інституті. До нас дійшли ці безцінні відомості, і 2016 року їх опублікувало видавництво “Смолоскип”.

Усі без винятку учасники групи, колишні учні та соратники Леся Курбаса – Л. Сердюк, Р. Черкашин, Д. Власюк, І. Мар’яненко, Д. Антонович-Будько, Л. Криницька, М. Верхацький – більшою чи меншою мірою віддаючи данину часо-ві, стверджують безпідставність звинувачень Леся Курбаса та необхідність його реабілітації. “Я переконаний, – пише Р. Черкашин, – що обвинувачення Курбаса у контрреволюційній шкідницькій, підривній діяльності було безпідставним <...>. Зняти з імені Курбаса пляму ворога народу і контрреволюціонера необхідно в інтересах історично правильного висвітлення минулого нашого театру, правильного виховання молодих кадрів” (1, с. 354).

Невипадково, що 12 листопада 1961 р. саме в Харківському державному театральному інституті, який очолювали

березільці Д. Власюк (директор) та Р. Черкашин (заступник директора), відбулася історична подія – перший в Україні вечір пам’яті видатного актора, режисера та педагога О. С. Курбаса. Стенограма, збережена в музеї при театрі ім. Т. Шевченка, свідчить, що на цьому заході виступали березільці: Д. Власюк, Л. Сердюк, Ф. Радчук, Б. Тягно, С. Ходкевич. Основним доповідачем був В. Василько. Узяв слово й Р. Черкашин, і це був чи не перший його публічний виступ про творчість Л. Курбаса після реабілітації митця.

Не применшуючи ролі студентства, зокрема четверокурсника режисерського факультету М. Шейка, нині званого режисера, ми розуміємо, що без дозволу та сприяння керівництва інституту вечір (тим більше за участю таких гостей – головних режисерів Одеського українського драматичного театру В. Василька та Львівського театру ім. М. Заньковецької Б. Тягна, інших березільців) не міг би відбутися.

На думку багатьох науковців, цим заходом був започаткований рух із реабілітації творчих ідей Л. Курбаса та його самого в публічному просторі. Саме тоді й прозвучала думка, яку давно плекали березільці, – видати книгу спогадів про видатного театрального діяча. У підготовці збірки взяв участь і Р. Черкашин, написавши статтю “У вирі творчих шукань” – про найбільш драматичний і складний період роботи Л. Курбаса у 1928–1933 роках (5, с. 269–283). Ця розвідка була однією з найкращих і найґрунтовніших. Згодом, після виходу книжки, М. Верхацький, один із найбільш компетентних знавців творчості Курбаса, у листі до народної артистки України В. Чистякової, загалом позитивно оцінюючи вихід збірки спогадів, підкреслював, що деякі автори “сповзають на емоції, а не на висвітлення творчої методи видатного режисера”. Але є “і хороші статті: Власюк, Черкашин, а особливо короткий виступ І. Мар’яненка на пам’ятному засіданні колеги Наркомосу” (4, с. 163).

Власне, студія “У вирі творчих шукань” – не перша спроба Р. Черкашина публічно окреслити особливості роботи Л. Курбаса й театру “Березіль”. За три роки до виходу збірки, 25 квіт-

ня 1966 року, митець виступив із концептуальною доповіддю “Про творчі принципи режисера Леся Курбаса в 1928–1933 рр. та їх висвітлення в українському театрознавстві” на симпозіумі в Харківському театральному інституті. Як свідчить театрознавець Наталія Бондарева, Роман Черкашин запропонував нову стратегію вивчення “величезної та плідної” діяльності Л. Курбаса. Зокрема, на її думку, у подальших дослідженнях у центрі уваги Р. Черкашина буде «режисерська система Курбаса та її новаторство, художня природа театру “Березіль” як театру умовних, метафоричних форм, театральна педагогіка та організаційні новачі засновника “Березоля”» (2, с. 277).

Відтоді вплив Р. О. Черкашина на формування українського курбасознавства можна умовно поділити на декілька основних напрямів: науково-дослідницьку діяльність, консультативно-рецензійну та педагогічну.

Дослідницька робота на різних етапах вилилася в ряд важливих публікацій про діяльність самого Л. Курбаса, метод режисера та його учнів як носіїв цього методу – Леся Дубовика, Йосипа Гірняка, Валентину Чистякову та ін. Крім названих, слід, насамперед, відзначити такі роботи: “Леся Курбас у Харкові” (6), “Режисерський театр Леся Курбаса” (7), численні виступи на наукових конференціях, інтерв’ю, публікації в часописах, рецензії на наукові праці інших авторів.

Особливе місце не тільки в дослідницькому доробку Р. Черкашина, але й загалом у вітчизняному театрознавстві посідає остання робота науковця “Ми – березільці”, яка органічно увібрала в себе багато з раніше написаного та з відстані часу дала змогу автору дещо переосмислити, доповнити, уточнити формулювання, висновки, узагальнити унікальний режисерський і педагогічний досвід Леся Курбаса й у цілому “Березоля”, вплив на подальший розвиток українського театру в часи найжорстокіших заборон і в посткурбасівський період.

Не менш важливою сферою діяльності Р. Черкашина з правдивого, об’єктивного висвітлення творчості Вчителя й театру “Березіль” стала багаторічна консультативно-рецен-

зентська робота – із моменту підготовки та видання збірки спогадів (1969 р.) до останніх днів життя. Думку театрознавця цінували, із ним рахувалися найвідоміші курбасознавці: В. Василько, М. Верхацький, Н. Кузякіна, Л. Танюк, Н. Корнієнко, Ю. Бобошко, Н. Єрмакова, представники української діаспори. Наприклад, у найбільш драматичний період підготовки книжки спогадів, коли розгорівся конфлікт у середовищі самих березільців (які розділилися на “справжніх” та “несправжніх”), головний редактор збірки В. Василько з відчаєм писав М. Верхацькому: “Кому, як не Вам, мені, Ігнатовичу, Черкашину, які мають безпосереднє відношення до театральної науки, розв’язати, розплутати усі наукові терміни (йдеться про точне тлумачення, саму суть курбасівського терміна “перетворення”, навколо якого виникла суперечка)” (4, с. 147).

Так само цінувала думку Р. Черкашина, вірила в його об’єктивність, неупередженість єдина спадкоємиця Л. Курбаса – В. Чистякова. У листі до М. Є. Сиваченка, директора Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського Академії наук УРСР, вона наполегливо просила включити до комісії з редагування матеріалів О. С. Курбаса, збережених у фондах інституту, компетентних осіб – М. Верхацького, Ю. Смолича, Р. Черкашина та В. Василька (4, с. 173).

Прикладів, які свідчать про роль Р. Черкашина в правдивому та об’єктивному висвітленні творчості Л. Курбаса, можна навести багато. Тепло, із великою вдячністю пише про уроки високого професіоналізму, вимогливості й людяності від Р. Черкашина Н. Єрмакова (8, с. 8). Урешті, після багатолітнього листування з митцем, певної недовіри й суперечок на першому етапі, логічного висновку доходить чи не найбільш сувора та незалежна дослідниця березільської культури Н. Кузякіна: “Ви – та єдина людина, яка знала Л. Курбаса і з якою можна взагалі на цю тему говорити” (9, с. 325).

Ясна річ, на поширення, укорінення в мистецькій практиці вчення Л. Курбаса найбільш продуктивно впливала й без-

посередня творча діяльність Р. Черкашина (поряд з іншими учнями режисера на сцені театру ім. Т. Шевченка), а також його багатолітня педагогічна діяльність, спілкування зі студентами – із 1930-х до кінця життя.

“Найвищим виразом подвигу та відданості Вчителю, його пам’яті” (8, с. 9) називає Н. Єрмакова створення подружжям Черкашиних музею “Березоля”, де були зібрані безцінні матеріали про театр і його побутування в посткурбасівські часи. До музею збиралися “на вогник” театрознавці, літературознавці, там проводили заняття зі студентами та науково-дослідницьку роботу.

Цю ж функцію, по суті, протягом багатьох років виконувала квартира Черкашиних, де завжди гостинно, тепло приймали, допомагали, збагачували духовно та професійно, власним прикладом спонукаючи до вдосконалення й подальшої роботи.

Отже, своєю багатолітньою творчою, дослідницькою, публіцистично-критичною, консультативною та педагогічною працею Р. О. Черкашин суттєво впливав на формування вітчизняного курбасознавства, сприяв руйнації псевдонаукової концепції щодо Театру Курбаса, яка сформувалася в 30-ті – 40-ві роки й подекуди існувала аж до 70-х років ХХ ст. Достатньо згадати відповідні розділи у двотомнику нарисів “Український драматичний театр” (Т. 2, Київ : Наукова думка, 1959, радянський період), у московському виданні “Советский драматический театр” (у 6 томах) та ін.

Як активний учасник театрального процесу, Р. Черкашин глибоко аналізує творчу діяльність “Березоля” у 1928–1933 роках і в посткурбасівський період, аж до початку 50-х років. З великою достовірністю реконструює багато вистав, уводить до наукового обігу маловідомі постаті й факти, увиразнює, збагачує наше уявлення про березільську культуру загалом та її вплив на подальший розвиток українського театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр “Березіль”. Архівні документи (1927–1968) / упоряд., авт. передм. і коментарів О. Бертелсен. Т. 2. Київ : Смолоскип, 2016. 504 с.
2. Бондарева Н. М. К истории изучения жизни и творчества А. С. Курбаса украинской театроведческой наукой // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Зб. наук. пр. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2005. Вип. 25. С. 270–275.
3. Лесь Курбас “...Я сприйняв це мовчки...”. Стенограма засідання Народного комісаріату освіти УРСР від 5 жовтня 1933 р. /вступ. ст. Т. Кіктевої, А. Стародуба // Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів, Київ, Харків : Літопис, 2012. С. 536–586.
4. Михайло Верхацький. 100 / упоряд. М. Лабінський. Київ : Проза, 2004. 240 с.
5. Черкашин Р. У вирі творчих шукань // Лесь Курбас. Спогади сучасників/ вступ. ст. та заг. ред. В. Василька; упоряд. М. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1969. С. 269–283.
6. Черкашин Р. Лесь Курбас в Харькове // Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк; вступ. ст. Н. Б. Кузякиной. Москва : Искусство, 1987. С. 127–149.
7. Черкашин Р. Режиссерский театр Леся Курбаса // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків : ХІМ ім. І. П. Котляревського. 2000. Вип. 5. С. 151–164.
8. Черкашин Р. Фоміна Ю. Ми – березільці. Театральні спогади-роздуми/ упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Київ : Акта, 2008. 348 с.
9. Черкашина М. За лаштунками Богині Кліо // Ми – березільці. Театральні спогади-роздуми/ Р. Черкашин, Ю. Фоміна; упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Київ : Акта. 2008. С. 322–325.

Galyna Botunova

Honored Worker of Culture of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Theater Science,

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5251-5626>

THE ROLE OF ROMAN CHERKASHIN IN THE FORMATION OF UKRAINIAN KURBAS STUDIES

Key words: *Les Kurbas, Berezil Theater, Roman Cherkashin, Kurbas studies, Ukrainian theater.*

Creativity of R. Cherkashin was extremely fruitful and multifaceted. He entered the history of Ukrainian theater not only as a talented actor, director, master of art reading, teacher, but also as one of the most consistent defenders and, so to speak, propagandists of the creative activity and scientific and theoretical heritage of Les Kurbas.

Roman Cherkashin begins his memoirs-reflections, and, in my opinion, a deep theatrical research “We are from Berezil” with a confession: “In my youth, I was really lucky with my teachers. *I considered and still consider Les Kurbas to be my first great teacher.* I, an eighteen-year-old provincial, was greatly impressed by the play “Haidamaky”, which I saw in Kyiv in the spring of 1924” (8, p. 13); “What I saw on the stage stunned, shocked, impressed and captivated me” (8, p. 18). These first impressions, as it turned out, became decisive in the life and work of the future artist, and a year later he entered Lysenko Music and Drama Institute. Les Kurbas’s students Hnat Ignatovych and Borys Tyagno became his stage art teachers.

In 1928, after short-term studies at the Dramatic Courses at the Studio Theater of Yuri Zavadsky in Moscow, R. Cherkashin and his wife Y. Fomina became actors of the “Berezil” theater that they dreamed of.

The young artist worked under the direct supervision of Les Kurbas for only five years, but this was enough for Roman to become a keen Berezilietz, as he emphasized himself, “firmly and for-

ever” (8, p. 33). It was enough to stand up for the Teacher, along with more experienced actors I. Maryanenko and B. Balaban, risking their lives with no exaggeration.

Today, rereading the transcript of the meeting of the People’s Commissariat of Education of the Ukrainian SSR of October 5, 1933, you can see that the young actor, who was twenty-seven years old, was not only not afraid to stand up to this massacre, but also tried to analyze the situation out loud, to oppose logic to absurd accusations. He boldly declares that he does not agree with “some comrades”, in particular with perhaps the most important and influential opponent of Les Kurbas, Ivan Mykytenko, and emphasizes the alogism of L. Kurbas’s removal from his post: “How could a situation arise where there is a director of a theater whose beliefs are wrong <...> and next to that there is a team that <...> at least gives great hopes” (3, p. 567).

Defending the opinion that the “Berezil” cannot exist without L. Kurbas (because otherwise it ceases to be “Berezil”), R. Cherkashin enters into a controversy not only with I. Mykytenko, but also with the writer O. Kopylenko, with the literary critic of vulgar-sociological direction, collegium member of People’s Commissariat of Defense of the Ukrainian SSR, one of the heads of the All-Ukrainian Union of Proletarian Writers S. Shchupak and even with the chairman of the meeting – the deputy of the People’s Commissar of Education of the Ukrainian SSR A. Khvyliya. Opponents claim that the “Berezil” theater is “definitely “sick” and comrade Cherkashin showed this disease especially clearly.” (3, p. 569). A. Khvyliya calls R. Cherkashin’s speech “tragic”, and him himself a “victim” of L. Kurbas’s beliefs, with which he “confused” all the actors <...>, “bewitched all of you” (3, pp. 581, 583).

In the context of the topic of my report, it is important that R. Cherkashin’s speech did not just have an emotional nature, but, defending the Teacher, the actor tried to analyze and substantiate the creative method of the “Berezil” and his leading role in the theatrical process of Ukraine, even in this dramatic situation. However, the fate of Les Kurbas was already predetermined.

After the arrest of the outstanding director, the active study of his artistic principles, which began in the 1920s, was stopped, at least publicly. However, his creative method and teachings continued to live on in the stage practice and pedagogical activities of his students: V. Vasylo, L. Dubovyk, B. Tiahno, M. Krushelnytskyi, V. Chystiakova, Y. Hirniak, D. Vlasiuk and, of course, R. Cherkashin.

The rehabilitation of Les Kurbas took place in several stages during 1955 – the beginning of 1957, and finally, by the decision of the Kharkiv Regional Court dated April 19, 1957, the case was closed due to lack of evidence of the nature of the crime (1, p. 585).

This was obviously facilitated to some extent by the testimony of a group of leading artists of the Kharkiv Theater named after T. Shevchenko, including R. Cherkashin and D. Vlasyuk, who at that time were already working at the Kharkiv State Theater Institute. This priceless information reached us, and in 2016 they were published by Smoloskip publishing house.

All members of the group, former students and associates of Les Kurbas – L. Serdyuk, R. Cherkashin, D. Vlasyuk, I. Maryanenko, D. Antonovych-Budko, L. Krynytska, M. Verkhatsky – to a greater or lesser extent paying tribute to time, affirm the groundlessness of Les Kurbas's accusations and the need for his rehabilitation. "I am convinced," writes R. Cherkashin, "that the accusation against Kurbas of counter-revolutionary harmful, subversive activities was groundless <...>. It is necessary to remove from the name of Kurbas the stain of an enemy of the people and a counter-revolutionary in the interests of historically correct coverage of the past of our theater, correct education of young personnel" (1, p. 354).

It is no coincidence that on November 12, 1961, it was in Kharkiv State Theater Institute, headed by D. Vlasiuk (director) and R. Cherkashin (deputy director), both from the "Berezil", that a historic event took place – the first evening in Ukraine in memory of the outstanding actor, director and teacher O. S. Kurbas. Transcript preserved in the museum at the theater named after T. Shevchenko, testifies that at this event the following people from the "Berezil"

spoke: D. Vlasiuk, L. Serdiuk, F. Radchuk, B. Tiahno, S. Khodkevych. The main speaker was V. Vasylo. R. Cherkashin also spoke, and it was almost his first public speech about the work of L. Kurbas after the artist's rehabilitation.

Without underestimating the role of students, in particular the fourth-year student of the directing department M. Sheik, now a well-known director, we understand that without the permission and assistance of the institute's management, the evening (especially with the participation of such guests – the main directors of the Odesa Ukrainian Drama Theater V. Vasylo and the Lviv Theater named after M. Zankovetska B. Tiahno, other representatives of the "Berezil") could not take place.

According to many scholars, this event was the beginning of a movement to rehabilitate the creative ideas of L. Kurbas and himself in the public space. It was then that the idea, which had been cherished by the members of the "Berezil" for a long time, was expressed – to publish a book of memories about the outstanding theater actor. R. Cherkashin also took part in the preparation of the collection, writing the article "In the maelstrom of creative searches" – about the most dramatic and difficult period of L. Kurbas's work in 1928–1933 (5, pp. 269–283). This research was one of the best and most thorough. Subsequently, after the publication of the book, M. Verkhatskyi, one of the most competent connoisseurs of Kurbas's work, in a letter to People's Artist of Ukraine V. Chystiakova, generally positively evaluating the publication of the collection of memories, emphasized that some authors "slide into emotions, and not into highlighting the creative methods of an outstanding director." But, "There are also good articles: Vlasiuk, Cherkashin, and especially a short speech by I. Maryanenko at the commemorative meeting of the board of the Narcomos" (4, p. 163).

In fact, the studio "In the Whirlwind of Creative Searches" is not the first attempt by R. Cherkashin to publicly outline the features of the work of L. Kurbas and the "Berezil" theater. Three years before the release of the collection, on April 25, 1966, the artist gave a conceptual speech "On the creative principles of director

Les Kurbas in 1928–1933 and their coverage in Ukrainian theater studies” at a symposium in Kharkiv Theater Institute. According to theater critic Nataliia Bondareva, Roman Cherkashin proposed a new strategy for studying the “huge and fruitful” L. Kurbas’s activity. In particular, in her opinion, R. Cherkashin’s further research will focus on “Kurbas’s directing system and its innovation, the artistic nature of the “Berezil” theater as a theater of conventional, metaphorical forms, theater pedagogy and organizational innovations of the founder of the “Berezil” (2, p. 277).

Since then, the influence of R. O. Cherkashin on the formation of Ukrainian Kurbas studies can be conventionally divided into several main areas: scientific and research activity, advisory and review, and pedagogical activity.

Research work at various stages resulted in a number of important publications about the activities of L. Kurbas himself, the method of the director and his students as bearers of this method – Les Dubovyk, Yosyp Hirniak, Valentyna Chystiakova, and others. In addition to the above, the following works should be noted: “Les Kurbas in Kharkiv” (6), “Director’s Theater of Les Kurbas” (7), numerous speeches at scientific conferences, interviews, publications in magazines, reviews of the scientific works of others authors.

A special place not only in the research works of R. Cherkashin, but also in Ukrainian theater studies is occupied by the last work of the scientist “We are from Berezil”, which organically absorbed a lot of what had been previously written and from the distance of time gave the author the opportunity to rethink, supplement, clarify the wording, conclusions, to summarize the unique directorial and pedagogical experience of Les Kurbas and the “Berezil” in general, the influence on the further development of the Ukrainian theater in the times of the most severe prohibitions and in the post-Kurbas period.

An equally important sphere of R. Cherkashin’s activity with the truthful, objective coverage of the work of the Teacher and the “Berezil” theater became a long-term consulting and reviewer’s work – from the moment of preparation and publication of the col-

lection of memories (1969) until the last days of his life. The theater expert’s opinion was valued by the most famous Kurbas experts: V. Vasylo, M. Verkhatskyi, N. Kuziakina, L. Taniuk, N. Kornienko, Y. Boboshko, N. Yermakova, representatives of the Ukrainian diaspora. So, for example, during the most dramatic period of the preparation of the book of memories, when a conflict occurred among the members of Berezil themselves (who were divided into “real” and “fake”), the chief editor of the collection, V. Vasylo, desperately wrote to M. Verhatsky: “Who, if not You, me, Ihnatovych, Cherkashin, who are directly related to theater science, is to untangle all scientific terms (it is about the exact interpretation, the very essence of Kurbas’s term “transformation”, around which a dispute arose)” (4, p. 147).

The only heiress of L. Kurbas, V. Chiystiakova, also valued the opinion of R. Cherkashin, believing in his objectivity and impartiality. In a letter to M. E. Sivachenko, director of the Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, she persistently asked to include competent people – M. Verkhatskyi, Y. Smolych, R. Cherkashin and V. Vasylo in the commission for editing the materials of O. S. Kurbas, preserved in the funds of the institute, (4, p. 173).

There are many examples that testify to the role of R. Cherkashin in the truthful and objective coverage of the work of L. Kurbas. Warmly, with great gratitude, N. Yermakova writes about the lessons of high professionalism, demandingness and humanity from R. Cherkashin (8, p. 8). In the end, after many years of correspondence with the artist, after some mistrust and disputes at the first stage, N. Kuziakina, perhaps the most rigorous and independent researcher of Berezil culture, reaches a logical conclusion: “You are the only person who knew L. Kurbas and who you can talk about this topic with” (9, p. 325).

It is clear that the direct creative activity of R. Cherkashin (along with other students of the director on the stage of the T. Shevchenko Theater), as well as his many years of pedagogical activity, communication with students, had the most productive ef-

fect on the spread and rooting of the teachings of L. Kurbas in artistic practice – from the 1930s until the end of his life.

“The highest expression of feat and devotion to the Teacher and his memory” (8, p. 9) N. Yermakova calls the creation by the Cherkashins of the “Berezil” museum, where invaluable materials about the theater and its life in the post-Kurbas era were collected. Theatrical and literary experts used to gather at the museum, where they held classes with students and scientific research work.

The same function, in fact, was performed by the Cherkashins’ apartment for many years, where one could always find hospitality and warm receiving, help, spiritual and professional enrichment, encouraging to improve and further work by their own example.

Therefore, with his many years of creative, research, journalistic-critical, advisory and pedagogical work, R. O. Cherkashin significantly influenced the formation of Ukrainian Kurbas studies, contributed to the destruction of the pseudo-scientific concept of the Kurbas Theater, which was formed in the 1930s and 1940s and existed in some places until the 70s of the XX century. It is enough to mention the relevant sections in the two-volume essays “Ukrainian Drama Theater” (Vol. 2, K.: Naukova Dumka, 1959, Soviet period), in the Moscow edition “Soviet Drama Theater” (in 6 volumes), etc.

As an active participant in the theater process, R. Cherkashin deeply analyzes the creative activity of the “Berezil” in 1928–1933 and in the post-Kurbas period, up to the beginning of the 50s. With great credibility, he reconstructs many performances, introduces little-known figures and facts into scientific circulation, clarifies and enriches our idea of the Berezil culture in general and its influence on the further development of the Ukrainian theater.

REFERENCES:

1. Archive of the Executed Renaissance. Les Kurbas and “Berezil” theater; Archive documents (1927-1968) / Editor, pref. author and comments by O. Bertelsen. V. 2. Kyiv: Smolospip. 2016. 504 p.

2. Bondareva N. To the history of studying life and creativity of A.S. Kurbas in the Ukrainian theater and theater research // Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education. Collection of research papers. Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky KhSUA. 2005. Issue 25. P. 270–275.

3. Les Kurbas “...I took it in silence...”. Transcript of the meeting of the People’s Commissariat of Education of the Ukrainian SSR on October 5, 1933. Introduction by T. Kikteva, A. Starodub // Life and work of Les Kurbas / Compiler, editor B. Kozak. Lviv, Kyiv, Kharkiv: Litopys. 2012. P. 536–586.

4. Mykhailo Verkhatskyi. 100 / Compiler M. Labinskyi. Kyiv: Proza. 2004. 240 p.

5. Cherkashin R. In the maelstrom of creative searches // Les Kurbas. Memories of contemporaries. Introduction and general editing by V. Vasylyko. Compiler M. Labinskyi. Kyiv: Mystetstvo. 1969. P. 269–283.

6. Cherkashin R. Les Kurbas in Kharkiv // Les Kurbas: Articles and memories about Les Kurbas. Literary heritage / Compiled by M. G. Labynskyi, L. S. Tanyuk. Introduction by N. B. Kuzyakina. Moscow: Iskusstvo. 1987. P. 127–149.

7. Cherkashin R. Director’s theater of Les Kurbas // Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education: Collection of research papers. Vol. 5. Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky KhIA. 2000. P. 151–164.

8. Cherkashin R. Fomina Y. We are from Berezil. Theatrical memories-reflections. Compiled by V. Sobyianskyi; pref. by N. Yermakova. K.: Akta. 2008. 348 p.

9. Cherkashina M. Behind the scenes of the Goddess Klio // Cherkashin R., Fomina Yu. We are from Berezil. Theatrical memories-reflections. Compiled by V. Sobyianskyi; pref. by N. Yermakova. K.: Akta. 2008. pp. 322–325.

Translated by Anhelina Mamona

Драч Ірина Степанівна

докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка
кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail: drach.irina2016@gmail.com
ORCID 0000 0003 2089 9570

**МУЗИЧНА ІСТОРІЯ ЯК “ПРОЯСНЕННЯ ТИХ
РОЗРИВІВ, НА ПЕРЕТИНІ ЯКИХ МИ ЖИВЕМО”
(М. ФУКО)**

Ключові слова: *музична історія, розриви.*

Сучасні уявлення про історію далекі від однозначності. Множинність історичних версій розвитку музичного мистецтва відбиває широке розгалуження історичного проблемного дискурсу. Між відносно стабільними його фрагментами, за М. Фуко “епістемами”, виникають певні “лакуни” або “розриви”, які спостерігаються не тільки в діахронії, але й у синхронії. Багатовимірною конфігурацією дискурсу про давнє і недавнє музичне минуле в його далеких від узгодження персональних, локальних, національних, жанрових, стильових “сюжетах” (кожному з яких властивий свій ритм розгортання), сьогодні відчутно нарощує ентропію, гранично ускладнює процес подальшого пізнання й оперування тими напрацюваннями, які вже накопичені. Крім того, ставить під сумнів основи самовизначення музично-історичної науки.

Механічне поєднання різних дискурсивних практик не утворює змістовну цілісність, адже на стиках між ними залишаються доволі глибокі зазори (“розриви”) між “старим” і “новим”, “загальним” і “конкретним”, “історичним” і “повсякденним”, врешті-решт “науковим”, “популярним”, “художнім”. Кожний з авторів, хто претендує на “членство в описанні світу”, сьогодні не може зручно влаштуватися у вже розгорнутій дискурсивній практиці без усвідомлення або ігнорування

“лакун”, які відокремлюють її від інших. Тому нагальними є пошуки таких аспектів, що дозволяють якщо не заповнити, то в певний спосіб прояснити розриви в теперішніх описах музичного минулого, тобто узгодити понятійний фрейм, у якому можливо обговорювати конкретні проблеми на перетині різних дискурсивних практик.

Поняття “музичної історії” наразі важко віднести до таких узгоджених фреймів. Щоб усвідомити його як “ефективно задане поняття”, яким варто оперувати, важливо з’ясувати особливості його контекстуального вживання та знайти ту площину, де за конкретними “суттєвими ознаками” відкривається його функція в структурі опису музичного минулого.

На вихідному рівні сприйняття поняття “музичної історії” трапляється в різних контекстах і має, відповідно, різні конотації. Зокрема, під “музичною історією” іноді розуміють “історію музики” як наукову або навчальну дисципліну, інколи “музичною історією” називають “історію про музику”, де у прозовому, поетичному чи сценічному або кінематографічному тексті зустрічаються рефлексії на музичні твори, розкривається внутрішній світ музиканта, його біографія, або з музикою як складовою художнього цілого, іноді “музична історія” може сприйматися буквально як “історія в музиці” – втілення у звуках образів історії – історичних подій, історичних постатей, але разом з тим і зафіксоване у звуковому феномені життя самого твору, його трансформація, переосмислення.

Тобто поняття “музичної історії” фактично поширюється на три автономні дискурсивні практики, які відрізняються спрямуванням і способами видобування смислів. Умовно можемо визначити ці дискурси як “науковий”, “літературний” і “музичний”. Питання – який з них існує за рахунок інших – принципово не має вирішення, адже всі вони при зовнішній конфронтації розгортаються у взаємодії, “взаємовідтворенні”, конкуруючи за ідеологічне домінування в суспільній свідомості. Розриви, які відокремлюють одну від іншої ці дискурсивні практики, пролягають, перш за все, на рівні організації даних.

У “науковому” описі пріоритетними є логіка, систематичність, наступність, повнота, достовірність, у “літературному” – на перший план виходить цікавість, стиль, інтертекстуальні зв'язки, у “музичному” – домінує актуалізаційний вектор.

Специфічні їх прикмети можна легко визначити, порівнюючи, скажімо, “леонтовичезнавство” як наукову, доволі розгалужену дискурсивну практику про українського композитора, роман Ірен Роздобудько “Прилетіла ластівочка” (2018) і низку виконавських та композиторських інтерпретацій, наприклад, всесвітньо відомого “Щедрика” (у тому числі його англомовної версії, інструментальної транскрипції Дм. Клебанова в Четвертому струнному квартеті, численних саундтреків до фільмів). Кожна із цих версій “опису” музичного минулого, у цьому випадку українського, що набуває статусу світового сучасного, має свій початок, свою кульмінацію, свою послідовність знакових подій, своє лінійне впорядкування в певних часопросторових координатах.

Корелює ці дискурсивні практики спільний наратив, який можна назвати “музичною історією”. Вона не стільки відтворює музичне минуле, скільки моделює його семіозис, створюючи власну реальність. “Музична історія” існує як сукупність правил і норм, що дозволяють інтегрувати конкретний випадок у певний узагальнений, культурно установлений канон. Історична інформація крізь призму такого гранд-наративу може транслюватися в трьох різних дискурсивних режимах, розрахованих на різну цільову аудиторію. “Музична історія” задає різні моделі інтерпретації, акцентуючи одні події, замовчуючи інші, виділяючи ті чи інші моменти “минулого”, встановлюючи між ними зв'язок. У вимірах “музичної історії” пропонуються рішення сучасної проблемної ситуації у фіктивному просторі “відтвореного минулого”, віддаленого від актуального світу. Це рішення подається як “метаможливість” і переноситься на теперішню реальність, беручи участь у плануванні майбутнього.

Iryna Drach

*Dr. in Art Studies, Professor, Head at the Department
of History of Ukrainian and Foreign Music,
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail: drach.irina2016@gmail.com
ORCID 0000 0002 2993 103*

MUSIC HISTORY AS “AN EXPLANATION OF THE GAPS AT THE INTERSECTION OF WHICH WE LIVE” (M. FOUCAULT)

Key words: *description of the musical past, discursive practice, narrative.*

Modern understanding of history is different. Plurality of historical versions of music art development is a reason for history problem discourse multitude. In the amount of its rather stable fragments, according to M. Foucault, “epistemes”, certain “lacunas” or “gaps” occur, which are observed not only in diachrony, but also in synchrony. Multivariate configuration of the discourse about ancient and recent music past with its quite uncoordinated personal, local, national, genre, stylistic “stories” (each one is characterized by its rhythm of development), tangibly increases entropy today, complicates considerably the process of further cognition and operation of the accumulated achievements. Moreover, it calls into question fundamentals of self-determination of musically historical science.

Mechanical combination of different discourse activities does not make up content-rich integrity, as much space (“gaps”) remain at the joints between them, between “old” and “new”, “general” and “concrete”, “historical” and “everyday”, and “scientific”, “popular”, “artistic” after all. Each author who aspires for “a membership in describing the world”, cannot find place in acting discourse practice without taking into account or disregarding “lacunas”, which separate it from other ones. That’s why, it is very important to search for the aspects which help to fill or to explain in some way the gaps in today’s descriptions of musical past, that is to agree conceptual

frame in which it is possible to discuss special problems at the intersection of different discursive practices.

It is difficult to refer the notion of “music history” to such agreed frames at the moment. To understand it as “an effectively given notion”, which should be used, it is very important to ascertain peculiarities of its contextual usage and to find the space where its function in the structure of musical past description is revealed by concrete “important signs”.

At the initial level perception of the notion “music history” is found in different contexts and has different connotations correspondently. Thus, “music history” is sometimes taken as “history of music” – scientific or academic discipline, sometimes as “a story about music”, where in prosaic, poetic, staged or cinematographic text reflections on musical compositions are found, inner world of a musician, his biography are revealed, or from music as a part of its artistic ensemble; sometimes “music history” can be understood literally as “history in music” – embodiment of historical events, historical personalities in sounds of history images, and at the same time recorded in sound phenomenon of life of the composition itself, its transformation, reconsideration. In other words, the notion “music history” actually covers three independent discursive practices, which are different in aims and ways of gaining meanings. We can relatively determine these discourses as “scientific”, “literary” and “musical”. It is impossible to determine which one depends on others, since each of them while being in confrontation develops with interaction, “mutual reproduction”, competing for ideological domination in social mind. The gaps, which separate one of these discursive practices from another, are first of all, on the level of data organization. Logics, systematicity, succession, completeness, trustworthiness – are on the first place in “scientific” description; interest, style, intertextual connections – in “literary” description; actualizational vector dominates in the “musical” one. Their specific signs can be easily found while comparing, for example, “the study of Leontovych’s life” as scientific, quite multiple discursive practice about Ukrainian composer, Iren Rozdobudko’s novel “The

swallow came flying” (2018) and a number of performance and composer’s interpretations such as world-famous “Shchedryk” (including its English version, Dm. Klebanov’s instrumental transcription in the Fourth string quartet, numerous soundtracks for films). Each of these versions of “description” of the musical past, in this case Ukrainian, which gains the status of the world present, has its beginning, its climax, its succession of significant events, its linear order in certain time-space coordinates. These discursive practices are regulated by common narrative, which can be called “music history”. It models its semiosis creating its reality rather than reproduces the musical past. “Music history” exists as a whole set of rules and norms, which help integrate a concrete case into certain generalized, culturally established canon. In the light of such grand-narrative historical information can be conveyed in three different discursive regimes, intended for different audience. “Music history” gives different models of interpretation, underlining some events and omitting others, marking out these or those moments of “the past” and establishing connection between them. Dimensions of “music history” introduce solutions for modern problematic situation in fictitious space of the “reproduced past”, which is far from the actual world. This solution is given as “meta-possibility” and is transferred to present reality, taking part in planning the future.

ПОЛЕМІКОС I

Кутасевич Андрій Валентинович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)
e-mail: andriy.kutasevych@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3990-7238

“PAUKENMESSE” ТА “NELSONMESSE”
ЙОЗЕФА ГАЙДНА: ШЕДЕВРИ ВОЄННОГО ЧАСУ

Ключові слова: творчість Й. Гайдна, меса, війна.

Протягом останніх десятиліть духовно-музична творчість Йозефа Гайдна привертає все більше уваги музикантів, дослідників та любителів музичного мистецтва в Україні. За радянських часів на східноєвропейських теренах ця частина спадщини великого австрійського класика була відомою лише обмеженому колу фахівців та нечисленним слухачам.

Серед 14-ти мес, які Й. Гайдн написав у різні періоди творчості, найбільш значущими є шість останніх – №№ 9–14, – створені між 1796 та 1802 роками. Повернувшись 1795 року на службу до князя Миколи (Міклоша) II Естергазі після другої лондонської поїздки, ушлявлений композитор мав щороку писати нову месу до дня іменин дружини князя – княгині Марії Йозефи Герменегільд. Так з'явилися ці шість величних шедеврів. Кожен з них має свою історію і своє яскраве обличчя. Особливо вирізняються із цієї шістки дві меси – № 10 – “Missa in tempore belli” (“Меса в часи війни”), або “Paukenmesse” (“Меса литавр”), до мажор, Ноб. XXII:9 – та № 11 – “Missa in angustiis” (“Меса в неспокійні часи”), або “Nelsonmesse” (“Меса Нельсона”), ре мінор, Ноб. XXII:11. Вони постали 1796 та 1798 року відповідно, тобто в часи наполеонівських воєн.

Як відомо, у своїй творчості Й. Гайдн не був схильним до проявів гострої конфліктності. Світосприйняття компо-

зитором було напрочуд гармонійним. Наприкінці 1760-х – на початку 1770х років він написав низку мінорних симфоній та інших творів, сповнених драматизму. Їхня поява була зумовлена тенденцією часу – стильовою течією “Бурі й натиску” (“Sturm und Drang”), так званою передромантичною кризою класицизму. Згодом у творчості митця відновилась емоційна врівноваженість, помітнішою стала філософічність його музичної думки.

Воєнні події, які сколихнули країни Західної Європи на межі XVIII–XIX століть, не могли не відбитись у тогочасному музичному мистецтві. Відгукнулись вони й у творчості Й. Гайдна – у двох названих месах.

Меси № 10 до мажор (“Paukenmesse”) та № 11 ре мінор (“Nelsonmesse”) відчутно різняться між собою. Однак, незважаючи на всі відмінності музично-драматургічних концепцій, ці твори пов'язані один з одним значно тісніше, ніж із рештою мес “великої шістки”. Зв'язки між ними виявляємо як на рівні композиційної будови, так і на рівні ідейного задуму.

Обидва цикли відзначаються широкою емоційною амплітудою і гострими контрастними зіставленнями різних станів та настроїв. У партитурах обох мес є сторінки, сповнені глибокого трагізму. За цими характеристиками два розглядувані твори споріднені з наступною месою із “шістки” – № 12 (“Theresienmesse”, сібемоль мажор, Ноб. XXII:12). Однак меси № 10 та № 11 об'єднує й дещо інше.

Музичні символи воєнного часу – оклики труб і гуркіт литавр – надають звучанню домажорної та ремінорної мес плакатності, доти невідомої в церковно-музичній творчості класицистичної доби. У драматичних кульмінаціях цих полотен – Agnus Dei в “Paukenmesse” та Benedictus у “Nelsonmesse” – труби настійливо виголошують войовничий ритмічний мотив, який згодом став основою мотиву долі в П'ятій симфонії Л. ван Бетховена. Цим грізним сигналам протиставляється потужна хорова молитва, яка сприймається як голос благання стривоженого людства, зверненого до Всевишнього.

У звучанні цих творів Й. Гайдна виразно проступає ідея єднання людської спільноти перед важкими випробуваннями. Залишаючись у літературних межах канонічного латинського тексту меси, композитор мовою музики декларує свою етичну позицію щодо тогочасних подій і виявляє солідарність із суспільством. Він створив шедеври, які покликані нести людям духовну підтримку та розраду.

Висновки. Глобальна соціальна криза в Західній Європі на межі XVIII–XIX століть, спричинена наполеонівськими війнами, сприяла своєрідному якісному стрибкові у творчості Й. Гайдна. Унікальним є те, що цей стрибок відбувся в опусах зрілого майстра, які постали в останні роки його творчої діяльності. Написані під впливом воєнних подій, меси № 10 (“Paukenmesse”) та № 11 (“Nelsonmesse”) відзначаються пафосом громадянського звучання, не властивим раніше написаним творам композитора та месам XVIII століття. Ці масштабні полотна, які з’явилися на зламі епох, стали поряд із Реквіємом В. А. Моцарта піковими вершинами духовної музики класицизму й відкрили нові горизонти світового вокально-симфонічного мистецтва.

Andrii Kutasevych

*PhD in Art Studies, Associate Professor
at the Department of Special Piano,*

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

e-mail: andriy.kutasevych@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3990-7238

**“PAUKENMESSE” AND “NELSONMESSE” BY JOSEPH
HAYDN:
MASTERPIECES OF WARTIME**

Key words: *work of J. Haydn, mass, war.*

In recent decades, sacred music works by Joseph Haydn has attracted more and more attention of musicians, researchers and music lovers in Ukraine. In Soviet times, this part of the legacy

of the great Austrian classic was known in Eastern Europe only to experts and a few listeners.

Among the fourteen masses which J. Haydn wrote in different periods of his work, the most significant are the last six, Nos. 9–14, created between 1796 and 1802. Returning to the service of Prince Nikolaus (Miklós) II Esterházi in 1795 after his second London visit, the celebrated composer had to write a new mass every year for the name-day of the prince’s wife, Princess Maria Josepha Hermenegilde. This is how these six magnificent masterpieces appeared. Each of them has its own history and its own bright face. The two masses from this six stand out in particular: No. 10, “Missa in tempore belli” (“Mass in Time of War”), or “Paukenmesse” (“Timpani Mass”), in C major, Hob. XXII:9, and No. 11, “Missa in angustiis” (“Mass in Time of Anxiety”), or “Nelsonmesse” (“Lord Nelson Mass”), in D minor, Hob. XXII:11. They appeared in 1796 and 1798, respectively, during the Napoleonic Wars.

It is known that J. Haydn was not prone to manifestation of acute conflict in his music. The worldview of the composer was amazingly harmonious. In the late 1760s and early 1770s, he wrote a number of minor symphonies and other works full of dramatic effect. Their appearance was determined by the trend of the time – the style movement of “Sturm und Drang” (“Storm and Stress”), the so-called pre-romantic crisis of classicism. Over time, the emotional balance was restored in the artist’s work, and the philosophical nature of his music thought became more noticeable.

The military events that shook the countries of Western Europe at the turn of the 18th – 19th centuries could not but be reflected in the music art of that time. They echoed in the work of J. Haydn – in the two mentioned masses.

Masses No. 10 in C major (“Paukenmesse”) and No. 11 in D minor (“Nelsonmesse”) are noticeable different from each other. However, despite all the differences in musical concepts, these works are related to each other much more closely than to the rest of the “great six” masses. The connections between them concern both the compositional structure and the general idea.

Both works are characterized by a wide emotional amplitude and sharp contrasting juxtapositions of different states and moods. In the scores of both masses there are pages full of deep tragicallness. In this regard, the two considered works are related to the next mass from the “six” – No. 12 (“Theresienmesse”, in B flat major, Hob. XXII:12). However, masses No. 10 and No. 11 have something else in common.

The musical symbols of wartime – trumpet calls and timpani rolls – give the sound of the C major and D minor masses a placidity, hitherto unknown in the church music of the classicism era. In the dramatic climaxes of these works – Agnus Dei in “Paukenmesse” and Benedictus in “Nelsonmesse” – the trumpets insistently pronounce a belligerent rhythmic motif, which later became a basis of the fate motif in L. van Beethoven’s Fifth symphony. These menacing signals are contrasted with a powerful choral prayer, which is perceived as the pleading voice of alarmed humanity addressed to the Almighty.

In the sound of these works by J. Haydn, one can clearly hear the idea of the unity of the human community in the face of difficult trials. Remaining within the literary boundaries of the canonical Latin text of the mass, the composer declares his ethical position regarding the contemporary events and shows solidarity with society through the language of music. He created masterpieces designed to give spiritual support and consolation to people.

Conclusions. The global social crisis in Western Europe at the turn of the 18th – 19th centuries caused by the Napoleonic wars contributed to a kind of qualitative leap in the work of J. Haydn. It is unique that this leap took place in the works of a mature master, which appeared in the last years of his creative activity. Written under the influence of war events, masses No. 10 (“Paukenmesse”) and No. 11 (“Nelsonmesse”) are marked by civic pathos, which is not characteristic of the composer’s earlier works and the masses of the 18th century. These large-scale compositions, which appeared at the turn of the epochs, became, along with W. A. Mozart’s Requiem, the pinnacle of the classicism sacred music and opened new horizons for the world choral orchestral art.

Мельник Вікторія Юрїївна

*аспірантка Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)*

e-mail: viki.melnik333@gmail.com

ORCID 0000-0001-9730-1149

КОМПОЗИТОР ANCIEN RÉGIME ЛУЇДЖІ БОККЕРІНІ У КРИЗОВІ ЧАСИ НА ЗЛАМІ XVIII-XIX СТОЛІТЬ

Ключові слова: *творчість Л. Боккеріні, європейське музичне мистецтво на межі XVIII–XIX століть.*

Луїджі Боккеріні (1743–1805) втілює легкість музичних ідей рококо, заплітає фактуру згідно з канонами галантного стилю; витонченість і сляво – найяскравіші ознаки його творчості. Слухаючи Менует зі струнного квартету E dur, op. 11, №5 (G275), Фанданго з гітарного квінтету D dur, №4 (G448), Концерт для віолончелі B dur (G482), здається, що життя композитора було святковим та невимушеним, сповненим благополуччя та легкості. Дійсно, придворні посади, які протягом життя обіймав Л. Боккеріні, вимагали певного типу композиторської діяльності. Варто лише згадати щасливі роки служби в Інфанта Луїса (1770–1785), коли композитор створив більшість своїх робіт, керування оркестром графа-герцога Осуна (1786–1787), покровительство Фрідріха Вільгельма II (1786–1797), виступи на музичних вечорах Люсьєна Бонапарта (1801) – творчість усіх цих періодів була регламентована обов’язками ангажементів і мала створювати атмосферу щастя та “вічної весни”.

Натомість за межами салонів та королівських мастків панували буремні часи. Пізній період творчості Л. Боккеріні розгортається в роки, коли історичні події докорінно змінили Європу. Варто лише згадати Велику французьку революцію (1789), страту на гільйотині Людовика XVI (1793) та революційний терор, війну Іспанії з Португалією (1801).

Такий історичний контекст, насамперед, провокує спогади про композиторську творчість Л. ван Бетховена, який був молодшим сучасником Л. Боккеріні та реагував з відкритим

серцем на політичні зміни. У той час, коли історія писалася кров'ю, Боккеріні, продовжуючи створювати опуси в душі “старого режиму”, не втратив ані популярності, ані замовників серед можновладців. Луїджі продовжував плідну працю над новими, але звичними для себе струнними квінтетами.

Сьогодні стереотипні думки щодо музики французької революції впевнено виділяють марші, окличні інтонації та патетизм. Так звана “марсельезоподібність” прийнята за єдиний музичний символ того періоду, а естетика, музична насолода зникає з уявлень, що формує певну історичну невідповідність. Здається, що рококо, галантний стиль, радикально було змінено на естетику “бурі та натиску”. Луїджі Боккеріні доводить своєю творчістю хибність цих думок. Він демонструє, що ці дві естетичні тенденції не виключають одна одну. В останній період своєї творчості він працює на прусського короля. Очевидно, що композитор міг зберегти характерну легкість свого стилю завдяки перебуванню на великій відстані від духу революції, але це не так: співпраця переважним чином відбувалася за рахунок листування, тобто автор надсилав свої твори, а не демонстрував безпосередньо. Тож швидше за все він був свідком тектонічних політичних змін соціального устрою. Але достеменних доказів цього ми не маємо.

Він надіслав Фрідріху Вільгельму II, зокрема, “Прусські” квартети, (*“Preussische” Quartette*), фортепіанний квінтет G. 411, струнний квінтет для двох віолончелей Op. 50, No. 5, G. 374. Після закінчення контракту Л. Боккеріні отримує запрошення створювати композиції для гітариста-аматора, каталонського аристократа Беневента; маркіз хотів справити враження на вищі кола суспільства, продемонструвавши витончений смак. Співпраця продовжувалася до 1799 року. Композитором було створено серію струнних та гітарних квінтетів.

З 1801 року почалася співпраця з Люсьєном Бонапартом. Молодшому брату Наполеона композитор присвятив дві серії з шести струнних квінтетів Op. 60 (G. 391–396), Op. 62 (G. 397–402) і “Stabat Mater”, яку було написано в 1781 році, але дещо вдосконалено у 1801.

Більшість митців, які використовують творчість як ремесло, історія забуває, але ім'я Луїджі Боккеріні залишилося в пам'яті. У чому секрет? Ми вбачаємо певне пояснення в поглядах К. Юнга. Науковець помічає втрату, розчинення індивідуальності в колективному, де на противагу виходить реалізація спільного. Натомість індивідуальність проступає на ґрунті традиції. Актуальність музики “старорежимного композитора” як на зламі XVIII–XIX століть, так і зараз полягає не у віддзеркаленні історичних криз та особистих катастроф, а в реалізації власного творчого сценарію, тобто робити те, що вмієш найкраще. З цього погляду творчість постає як порятунок від криз та катастроф. Перебуваючи поза трендовими закличними маршами, Луїджі Боккеріні не тільки чесно виконував свої обов'язки, а й зберігав незмінно важливу легкість буття, реалізовану кризь власну творчість.

Viktoriia Melnyk

graduate student, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National

University of Arts,

e-mail: viki.melnik333@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9730-1149

LUIGI BOCCERINI: THE COMPOSER OF THE ANCIEN RÉGIME DURING CRISIS TIMES AT THE TURN OF THE XVIII-XIX CENTURIES

Key words: *L. Boccerini's oeuvre, European musical art at the turn of the XVIII–XIX centuries.*

Luigi Boccerini (1743–1805) embodied lightness of musical ideas of the Rococo period; he created musical forms according to the canons of gallant style. We can describe his oeuvre as sophisticated and brilliant. When listening to the Tempo di Minuetto of the E Major Quintet, op. 11, №5 (G275), Fandango from the Guitar String Quintet in D Major, (G. 448), Cello Concerto in B dur, it seems that the composer's life was full of well-being and lightness. Of course, court positions, which were held by L. Boccerini during his life, demanded

specific types of creations. We should recall happy times of his working for Infant don Luis (1770–1785), when the composer created most of his arts; conducting the private earl-dukes of Benavente-Osuna's orchestra (1786–1787), King Friedrich Wilhelm's II patronage (1786–1797), performing at Lucien Bonaparte's music evenings (1801). Depending on a specific task, Boccerini's works had to create such kind of atmosphere which could match the tastes of elitists. It means that the composer had to create the mood of success and "eternal spring".

At the same time outside the aristocratic salons the air was full of revolutionary ideas and a scent of war. The last period in the work of L. Boccerini took place during powerful historical changes in European countries. We only briefly mention the most important events of that time: the French revolution (1789), execution of Louis XVI (1793), revolutionary terror, the War of Spain and Portugal (1801).

This historical context provokes us to memorize Beethoven's oeuvre, who was Boccerini's contemporary and responded proactively to all political and social changes. Instead, L. Boccerini continued to create works in a traditional way using *ancien régime* concepts. He didn't lose his popularity among those who gave orders. Luigi kept on working at new but at the same time well-known forms like string quintets.

Today we have a lot of stereotypic ideas among musicians about revolutionary music of that historical period. First of all, most of us feel it like something extremely pathetic that was made with invoking intonations. Secondly, there are thoughts that musical hedonism disappeared from human's life. It seems that instead of Rococo and gallant style came "Sturm and Drang" ideas. Luigi Boccerini proved misapprehension of these ideas by his oeuvres. He demonstrated that these two aesthetic trends could develop at the same time. During the last period of his work he worked for the Prussian King. Obviously, the composer was able to preserve his brilliant pure style because he was far from historical disasters, however, it was not like that. Actually, Boccerini's work for Friedrich Wilhelm II was realized through correspondence, it means that the composer sent his creations but did not demonstrate them in king's musical salons. So, most likely, he was a witness of the tectonic political changes in the social system. But we

have no evidence of this. He sent "Prussische" quartets, piano quintet G. 411 and two cellos quintets Op. 50, No. 5, G. 374. After termination of the contract, L. Boccerini receives another invitation. Cooperation with the Catalan aristocrat Benavente continued until 1799. The composer created a series of string and guitar quintets. Since 1801, cooperation with Lyusien Banaparts began. L. Boccerini dedicated two series of 6 string quintets Op. 60 (G. 391 – 396), Op. 62 (G. 397–402) and "Stabat Mater" to the young brother of Napoleon. Most artists who use creativity as a craft are cleaned up by history, but Luigi Boccerini's name remained in memory through the ages. What is his secret? We think that the reason of it can be found in C. Jung's ideas. The scientist notices an individuality dissolving in the collective, where the implementation of joint stands out. Instead, the individuality comes through on the basis of tradition. The relevance of the composer's music can be explained not only by its reflection of historical crises and personal disasters, but also by realization of his own creative scenario. From this point of view, creativity arises as a salvation from crises and catastrophes. Luigi Boccerini not only performed his duties honestly, but retained such an invariably important lightness of life which was reflected in his works.

Клендій Олександра

аспірантка 4 року навчання кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

e-mail: sashader2018@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5478-1653>

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Л. ВАН БЕТХОВЕНА ЯК ПРИКЛАД ТВОРЧОГО "ПРОРИВУ" У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Ключові слова: *скрипковий концерт ХІХ ст., "скрипкове" та "нескрипкове", виконавська техніка, Л. ван Бетховен.*

Концерт для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена (1806) – квінтесенція виконавських можливостей та композиторського таланту. Поєднання накопичених знань автора, робота в симфоніч-

ному жанрі дозволили синтезувати концертність і симфонічність. Твір став провісником нових композиторських та виконавських ідей, які були розвинуті його послідовниками (Й. Брамс, П. Чайковський), що перетнули межі канонів свого часу, створивши нові звукообрази. Для виявлення традиційних та новаторських елементів у системі виконавського мистецтва обраного періоду, а також їх відображення в композиторській творчості пропонується використовувати в ролі інструментів аналізу категорії “скрипкового” і “нескрипкового”, де “скрипкове” виступає аналогом канону, що асоціюється з традицією, а “нескрипкове”, як його протилежність, вказує на процеси оновлення існуючих правил.

“Нескрипкове” в бетховенському творі пов’язується не стільки з важкодоступністю нотного тексту, що вимагає адаптації з боку редактора у вигляді динамічних, штрихових, аплікатурних, агогічних уточнень і знаходить відображення в редакторських версіях, скільки в зміненому Л. ван Бетховеном розумінні ролі соліста, яке не відповідало прийнятим уявленням про сольну-оркестрову взаємодію. Німецький композитор зміщує акцент на користь симфонізації концертного жанру, підпорядковуючи виконавське драматургічному, вибудовуючи нові стосунки соліста й оркестру, що сприймається сучасниками як порушення традиції, тобто “проривом” у виконавському мистецтві XIX століття, проявом “нескрипкового”.

Результатом цього стало переосмислення віртуозно-виконавської складової у бік підпорядкування драматургічному задуму. Таке прагнення автора було критично сприйнято його сучасниками та витлумачено як мінімізацію композитором сольної сторони, обмеження виконавських можливостей скрипаля, мізерність використання художньо-виразних засобів інструмента на тлі посилення позицій оркестру в драматургії твору. У цілому це викликало в критиків ілюзорне відчуття відступу Л. ван Бетховена від існуючого тоді еталону звучання скрипки, зневаги автора до різноманіття тембральних, технічних можливостей, тобто того, що вкладалося в поняття “скрипкового”. Таким чином, мелодико-інтонаційний пласт від-

різняється високою мобільністю й оригінальністю інтонаційних мотивів. Наявність різноманітних виконавських прийомів інтонаційного, штрихового, артикуляційного, ритмічного характеру створюють музичний простір індивідуалізації нотного тексту. Фігураційність і варіативність, що сприймаються як допоміжні явища в музичному полі, у творі німецького композитора набули особливого колориту, не знижуючи сольних можливостей музиканта, гублячись в оркестровій першості, а навпаки – збагативши мелодизм, створюючи неповторне звучання.

Відкриття Л. ван Бетховена, пов’язані з його уявленням про роль сольного в концертному жанрі, випередили новачки композиторів другої половини XIX століття. Прояв “нескрипкового” в умовах дії закріпленого виконавського канону привело до переосмислення функцій та ролі інструмента в жанровому полі концерту, одночасно розширивши виконавські грані.

ЛІТЕРАТУРА:

1. White C. (1957). Giovanni Baptista Viotti and his violin concertos (PhD Diss.). Princeton University.
2. Steinhardt M. (1945). The Early Violin Concertos of G. B. Viotti. Bulletin of the American Musicological Society. 30–32. DOI: <https://doi.org/10.2307/829397>.

Klendii Oleksandra

*4th year graduate student at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail: sashader2018@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5478-1653>*

CONCERTO FOR VIOLIN WITH ORCHESTRA BY L. VAN BEETHOVEN AS AN EXAMPLE OF CREATIVE “BREAKTHROUGH” IN VIOLIN ART OF THE XIX CENTURY

Key words: *violin concerto of the XIX century, “violin” and “non-violin”, performing technique, L. van Beethoven.*

The Concerto for violin with orchestra by L. van Beethoven (1806) is a quintessence of performing abilities and composer's talent. The combination of the author's accumulated knowledge and work in symphonic genre has allowed to synthesize concerto and symphony. The artwork became a precursor of new composer's and performing ideas that were developed by its successors (J. Brahms, P. Tchaikovsky) who broke the principles of their time creating new sounds. In order to reveal traditional and innovative elements in the system of performing art of the chosen period and also their reflection in the composer's art it is offered to use the analysis of "violin" and "non-violin" categories as tools where "violin" is the analogue of the principle which is associated with traditions, and "non violin" as its opposite indicates the processes of updating the existing rules.

"Non violin" in L. van Beethoven's work is connected not only with the inaccessibility of the note text that requires the editor's adaptation in form of dynamic, stroke, fingering, similar details and is reflected in editorial versions but also in the changed understanding by L. van Beethoven of a soloist's role that did not correspond to the common image of a solo and orchestra interaction. The German composer moved the focus on symphonization of the concerto genre submitting the performing to the dramaturgic, thus building new relations between a soloist and an orchestra, which is perceived by people of that époque as breaking traditions, in other words, "breakthrough" in performing art of the XIX century, presence of "non-violin". As a result a different interpretation of the virtuoso-performing element from the viewpoint of submission to the dramatic idea appeared. The author's aspiration was critically perceived by his contemporaries and interpreted as minimization of the composer's solo part, restriction of violinist's performing abilities, scantiness of using creative – expressive means of the instrument enhancing the position of an orchestra in the dramaturgy of the piece. In general, it caused an illusory feeling that L. van Beethoven changed the focus from the existing then standards of the violin sound, author's neglect of the variety of timbre, technical abilities, in other words everything that meant "violin".

Thus melodic – intonation layer is different due to the high level of mobility and originality of intonation motives. The presence of various performance techniques of intonation, stroke, articulation, rhythmic character create a musical space for individualization of the note text. The figurative side and variability that are perceived as additional phenomena in the musical area in the German composer's work got a special colour without decreasing the soloist's abilities getting lost in the orchestra precedence, but vice versa enriching the melodism creating an exclusive audio performance.

L. van Beethoven's discovery connected with his vision of a soloist's role in the concerto genre advanced composers' innovations of the second part of the XIX century. The display of the "non violin" under conditions of the stated performing standards led to the reconsideration of the function and role of the instrument in the concerto genre extending the performing borders at the same time.

REFERENCES:

1. White, C. (1957). Giovanni Baptista Viotti and his violin concertos. (PhD Diss.). Princeton University.
2. Steinhardt, M. (1945). The Early Violin Concertos of G. B. Viotti. Bulletin of the American Musicological Society. 30–32. DOI: <https://doi.org/10.2307/829397>.

Сердюк Олександр Віталійович

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail: oserdiuk@ua.fm
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-8467>*

РІХАРД ВАГНЕР І РЕВОЛЮЦІЯ

Ключові слова: *Ріхард Вагнер, революція політична та артистична, революційність і національний характер.*

Ріхарда Вагнера вважають революціонером у мистецтві. Багато його ідей, зокрема, *gesamtkunstwerk*, вважаються революційними. Водночас Вагнер бажав суспільних перетворень революційним шляхом. Однак реальні спроби таких перетворень сприймалися ним неоднозначно. Французька революція викликала в нього відразу через “жахливу жорстокість революціонерів”. Побоювання повсталого натовпу переслідувало Вагнера і під час революції 1848 року.

Але його реакція на липневу революцію була зовсім іншою. Це було радісне юнацьке збудження. Вагнер бере активну участь у вуличному безумстві натовпу. Він із захопленням бігає по барикадах, як це робив в аналогічній ситуації Гектор Берліоз. Проте він, подібно до свого французького колеги, згодом намагається заперечувати свою активну участь у революційних подіях. Про це свідчать відповідні сторінки його автобіографії “Моє життя”. Однак не праві ті, хто на основі цього тексту намагається розглядати участь Вагнера у цих подіях як несвідоме поривання, яке не базується на якомусь чіткому політичному світогляді. Автори, які дотримуються такого трактування, мабуть, забувають, що свою автобіографію Вагнер писав у той час, коли він був виправданий німецькою політичною елітою і в нього склалися доволі специфічні стосунки з владою. Йому не вигідно було підкреслювати усвідомленість своєї революційної поведінки. Однак спроба приховати справжній сенс своїх дій виглядає вельми наївною. У 1848 році Вагнеру було 35 років. Він прожив уже половину свого життя. Це була зріла людина, яка повністю усвідомлювала свої вчинки. Беручи участь у революції, він добре усвідомлював свої цілі та засоби їх досягнення.

Після поразки саксонського руху Вагнер в еміграції повертається до ідеї артистичної революції. Водночас він ще залишається оптимістом щодо перспектив радикальної перебудови суспільного життя, про що свідчать відповідні сторінки його автобіографії. Однак себе він не вважає справжнім революціонером. У листі до Козіми від 14 травня 1848 року він

зазначає, що справжній революціонер не повинен ні перед чим зупинитися у своїх діях, його мета — руйнація. Себе ж Вагнер відносить до тих, хто прагне не руйнувань, а перетворень.

Отже, його відмова від революції сталася, очевидно, не від розчарування в ній та її цілях, а через зневіру в можливостях її здійснення. Крім того, він, як видається, дійшов висновку, що його проекти, насамперед у сфері мистецтва, можуть бути реалізовані поза реалізацією цілей тогочасних революціонерів. Адже революція хвилювала німецького митця насамперед як естетична революція.

Вагнер пояснює свою увагу до явищ політичного світу виключно в тій сфері, у якій в них проявлявся дух Революції, тобто — повстання чистої Людської Природи проти політико-юридичного Формалізму. На думку Х'юстона Стюарта Чемберлена, Вагнер не вірив у те, що політична революція здатна вилікувати хворе суспільство. Повстання для нього було феноменом внутрішнього, морального порядку, обуренням проти тогочасної несправедливості.

Нарешті у статті 1870 року, присвяченій Л. ван Бетховену, композитор вже не просто відмовляється вважати самого себе революціонером, а й проголошує революційність невласитивно німецькому національному характеру.

У підсумку можна констатувати, що Вагнер не відмовився від революції як процесу глобальної суспільної перебудови. Він перестав ототожнювати її з кровопролиттям, з насильницькою руйнацією існуючої організації. Тобто відмова Вагнера від революції є не відмовою від мети, а переглядом засобів для її досягнення. Отримавши потужну допомогу від баварського короля Людвіга II, Вагнер остаточно відмовився від свого бунтарства. Проте монархізм пізнього Вагнера виявився новою формою революційності. Ту саму, за змістом і спрямуванням, революцію, яку в молоді роки він розраховував побачити здійсненою “знизу”, на схилі життя Вагнер сподівався провести “згори”.

Oleksandr Serdiuk

*PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department
of History of Ukrainian and Foreign Music,*

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: oserdiuk@ua.fm

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2684-8467>

RICHARD WAGNER AND THE REVOLUTION

Key words: *Richard Wagner, political and artistic revolution, revolutionary and national character.*

Richard Wagner is considered a revolutionary in art. Many of his ideas, including the gesamtkunstwerk, are considered revolutionary. At the same time, Wagner wanted social transformations in a revolutionary way. However, real attempts at such transformations were perceived ambiguously by him. The French Revolution caused him disgust because of the “terrible cruelty of the revolutionaries”. The fear of an insurgent crowd haunted Wagner during the revolution of 1848.

However, his reaction to the July revolution was completely different. It was a joyful youthful excitement. Wagner takes an active part in the street frenzy of the crowd. He enthusiastically runs along the barricades, as Hector Berlioz did in a similar situation. However, he, like his French colleague, later tries to deny his active participation in revolutionary events. This is evidenced by the corresponding pages of his autobiography “My Life”. However, those who, on the basis of this text, try to consider Wagner’s participation in these events as an unconscious impulse, which is not based on any clear political outlook, are wrong. Authors who adhere to this interpretation probably forget that Wagner wrote his autobiography at a time when he was justified by the German political elite and had a rather specific relationship with the authorities. It was not profitable for him to emphasize the awareness of his revolutionary behavior. However, the attempt to hide the true meaning of one’s actions looks very naive. In 1848, Wagner was 35 years old. He has already

lived half his life. He was a mature person who was fully aware of his actions. Taking part in the revolution, he was well aware of his goals and the means to achieve them.

After the defeat of the Saxon movement, Wagner returned to the idea of an artistic revolution in exile. At the same time, he still remains an optimist regarding the prospects of a radical restructuring of social life, as evidenced by the relevant pages of his autobiography. However, he does not consider himself a real revolutionary. In his letter to Cosima dated May 14, 1848, he notes that a true revolutionary should stop at nothing in his actions, his goal is destruction. Wagner considers himself to be one of those who aspires not to destruction, but to transformation.

Therefore, his rejection of the revolution happened, obviously, not because of disappointment in it and its goals, but because of despair in the possibilities of its realization. In addition, he seems to have come to the conclusion that his projects, primarily in the field of art, can be implemented outside of the goals of the revolutionaries of that time. After all, the revolution worried the German artist primarily as an aesthetic revolution.

Wagner explains his attention to the phenomena of the political world exclusively in the sphere in which the spirit of the Revolution manifested itself in them, that is, the rebellion of pure Human Nature against political and legal Formalism. According to Houston Stuart Chamberlain, Wagner did not believe that political revolution could cure a sick society. For him, the uprising was a phenomenon of internal, moral order, indignation against the injustice of that time.

Finally, in an 1870 article dedicated to L. van Beethoven, the composer not only refuses to consider himself a revolutionary, but also declares revolutionariness to be uncharacteristic of the German national character.

In conclusion, we can state that Wagner did not abandon the revolution as a process of global social restructuring. He stopped equating it with bloodshed, with the violent destruction of the existing organization. That is, Wagner’s rejection of the revolution is not a rejection of the goal, but a revision of the means to achieve

it. Having received powerful help from the Bavarian King Ludwig II, Wagner finally gave up his rebellion. However, late Wagner's monarchism turned out to be a new form of revolution. The same revolution in content and direction, which in his youth he expected to see carried out "from below", on the slope of life, Wagner hoped to carry out "from above".

Енська Олена Юрїївна

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка, (Суми, Україна)
e-mail: elena.enskaya@gmail.com
ORCID 0000-0001-8860-3495*

ПОЛІФОНІЯ ЧАСУ В ЖИТТІ І МИСТЕЦТВІ

Ключові слова: *сприйняття часу, оперний театр, сучасні постановки, поліфонія часів.*

Будь-які події, що створюють для людини складні умови, діють на неї багатовекторно. Тривале перебування в дисгармонійному середовищі впливає на процес сприйняття навколишнього світу. У всякого, хто в той чи інший спосіб причетний до масштабних подій, бачення останніх є індивідуальним. Поліфонія життя, свідомостей... Кожна доля подібна до окремої нитки, яка вплітається майстром у малюнок килима; кожна людина з її індивідуальною свідомістю, являючись самостійним життєпотокком, займає виключно своє місце в грандіозній картині життя.

Поліфонічним є і наше сприйняття світу. Будь-яка людина здатна бачити одне і те ж явище багатопланово. Один з планів (умовно назвемо його нижнім) – це перебування всередині події та відчуття себе безпосереднім її учасником. Другий – пов'язаний з умінням бачити більш узагальнено при спіранні на конкретику першого. Ще вищий план визначається баченням глобальної картини світу. Усі вони між собою з'єднані,

один виростає з іншого. При цьому кожен індивід установлює собі пріоритет, вирішуючи, на якому рівні сприйняття конкретної події йому перебувати.

Час, у якому розвивається подійність, також поліфонічний – він один для всіх, і при цьому у кожного свій, і плине по-своєму. Іноді ми починаємо помічати метаморфози, що відбуваються з ним: виникає відчуття, що він то прискорює свій хід, то сповільнює. І все це вписується в загальний "глобальний" час, який завжди є постійним.

У період тривалої напруги індивідуальний час сприймається по-особливому. Те, що довго триває, ніби збирається в один тісний пучок подій і наближається до точки теперішнього; те, що сталося сьогодні, несподівано сприймається як минуле (при цьому свідомість точно знає хронологічну послідовність подій); або одна й та ж подія одночасно мислиться і як минуле, і як сьогодення.

Поєднання часових періодів у одній точці відбувається під час контакту з історією (будь-які артефакти), коли людина "відчуває її дихання" і переноситься у своїй свідомості на цілі століття назад. Не менш цікавим є ефект з'єднання в точці "тут і зараз" сьогодення та майбутнього. У суспільстві це прийнято називати передбаченням. З подібним ми особливо часто стикаємося, маючи справу з мистецтвом (літературою, театром, кіно).

Бачення майбутнього авторами художніх творів втілюють у різні форми: сновидіння героїв, всілякі гадання, персонажі-провісники (останні можуть з'явитися з далекого минулого як привиди), символічні знаки. Відомо, що подібними сценами насичено багато творів XIX століття, яке тяжіло до містичних образів (це стосується й оперного театру). Іноді натяк на розвиток подій у майбутньому автором твору завуальовано. Як приклад можна згадати танець Фолії з опери "Гвідо та Жіневра" Ф. Галеві, який виконується перед щасливими нареченими в день їхнього весілля. Сама поява цього персонажа сприймається як віщування несподіваного лиха, що і відбувається

наприкінці сцени бенкету – отруєна наречена падає мертвою. Варто зазначити, що Фолія в опері – персонаж неоднозначний. Вона учасниця “танцю дурнів”, поширеного в середньовічній Західній Європі (цим виправдана її поява на святі), і вона ж – провісниця несподіваного повороту подій (у міфології Фолія прирівнюється до примхливої Фортуни, яка поступилася своїм місцем першій з них).

Аналогічний танець-символ введено у “Чарівницю” Ф. Галеві. Хореографічна сцена під назвою “Гра в шахи” (другий акт), завершуючись ходом білих фігур, передбачає перемогу добра у фіналі опери.

Поєднання минулого та сьогодення спостерігаємо в чисельних сучасних оперних постановках: події минулого режисери-постановники переносять у нашу епоху за допомогою відповідних костюмів, декорацій, реквізиту. Щодо метаморфозів часу цікавими є мікстові постановки. Як приклад можна згадати постановку опери “Ной” Ф. Галеві – Ж. Бізе (2004, режисер-постановник П’єр Журдан), де біблійське минуле поступово трансформується в сучасність шляхом зміни декорацій, костюмів, введення відповідного хореографічного компоненту (виконання брейку на фоні сучасних багатоповерхівок у другій дії), а у фіналі опери (корабель Ноя з урятованими) на сцену виходять персонажі в стародавніх та сучасних костюмах, поєднуючи таким чином два потоки часу. І таких прикладів безліч. Не можна пропустити той факт, що “Ной” був показаний публіці незадовго до руйнівного цунамі на Суматрі. Збіг? Підсвідоме передбачення найближчого майбутнього? Після трагічної події на острові в постановках опери на екрані під музику вступу до останнього акту почали демонструвати кадри цієї величезної хвилі.

Тож піднімаючись у своїй свідомості до вищих планів життя, художник здатний побачити поліфонію буття і сплетіння часів та відобразити все це у своїй творчості в моменті “тут і зараз”.

Olena Enska

*Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
A. S. Makarenko Sumy National Pedagogical University
e-mail: elena.enskaya@gmail.com
ORCID 0000-0001-8860-3495*

POLYPHONY OF TIME IN LIFE AND ART

Key words: *time perception, opera theatre, modern productions, polyphony of times.*

Each event which results in rough conditions for a human, has many-vector impact to him. Being in disharmonic environment for a long time influences the process of perception of the world around. Everyone who relates to large-scale events understands them individually. Polyphony of life, minds... Each fate is like a certain thread interwoven by a master into a picture of the carpet; each person with individual mind as an independent life-stream takes exactly their place in a grandiose picture of life.

Our perception of the world is also polyphonic. Everyone is able to have multi-levelled view of the same phenomenon. One of the levels (let's call it conditionally “a lower one”) – is being inside the event and feeling oneself as its direct participant. The second one is connected with ability to generalize basing on concrete nature of the first one. All of them are interconnected, one is derived from another. Moreover, each individual establishes priority, deciding, on which level of concrete event perception to be.

The time in which eventness develops is also polyphonic – it is common for everyone and, at the same time, everyone has its own one and it passes its way. Sometimes we start to notice its metamorphoses: there appears a feeling that first it accelerates, then slows down. And all this fits into general “global” time, which is always permanent.

Individual time is taken in a special way during continuous strain. It seems that things, which last for a long time, gather in one tight bunch of events and approach present point; things which have

happened today are suddenly perceived as the past (moreover, consciousness knows precisely the chronological succession of events); or the same event is thought simultaneously as the past and today.

Combination of time periods at one point takes place during the contact with history (any artifacts), when a person “feels its breath” and moves in his mind even ages backwards. An effect of connection of today and the future at the point “here and now” is also interesting. It is accepted to call it “prediction” in society. We often encounter it, when we deal with art (literature, theatre, the cinema).

Seeing the future is represented by authors of compositions in different forms: characters’ dreams, different fortune-telling, characters-predictors (the latter may come from far past as ghosts), symbolic signs. It is known, that many compositions of the XIX century, which had tendency to mystic images (it also concerns opera theater), were filled with similar scenes. Sometimes, the hint of future events is masked by the author of the composition. An example of that can be Folia’s dance from “Guido and Ginevra” opera by F. Halevi, which is performed in front of the happy bride and groom on the day of their wedding. Appearing of this character itself is taken as prediction of sudden trouble, which is happening at the end of the banquet scene – poisoned dead bride falls down. It is important to note, that Folia is a diverse character in the opera. She is a participant of “the dance of the fools” which was popular in Western Europe (this is a reason for her appearing at the holiday), and she is also a predictor of sudden turn of events (in mythology Folia is equaled to fretful Fortune, who gave her place to the first one).

Analogical symbol dance is introduced in “The Enchantress” by F.Halevi. Choreographic scene called “Playing chess” (second act) finishing with move of white chessmen predicts triumph of good at the end of the opera.

We observe combination of the past and present in numerous modern opera productions: the events of the past are transferred into our epoch by producers by means of corresponding costumes, stage scenery, properties. As for time metamorphoses, mixed productions are of special interest. An example of that is staging of

the opera “Noah” by F.Halevi – G.Bizet (2004, directed by Pierre Jourdan), in which the biblical past is gradually transformed into modern times by means of change of the scenery, costumes, presentation of the corresponding choreographic component (performance of break dance in front of modern multistory-buildings in the second act), and in the finale of the opera (Noah’s ship with saved ones) characters appear on the stage in ancient and modern costumes, combining two streams of time. And such examples are numerous. It should be emphasized, that “Noah” was shown shortly before destroying tsunami on Sumatra. Was it a coincidence? Was it a subconscious prediction of the nearest future? After the tragedy on the island they started to demonstrate shots of this huge wave in the opera screening to the music of introduction to the second act.

An artist, going up in his consciousness to the higher levels of life, is able to see the polyphony of existence and connection of times, and to represent it in his works at the “here and now” moment.

Каленіченко Ольга Миколаївна

докторка філологічних наук, професорка кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

onkalenich@ukr.net

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

**ПРОБЛЕМА ВІЙНИ В “AB URBE CONDITA”
(поетичних творах за мотивами історії Стародавнього Риму)
ІВАНА ФРАНКА**

Ключові слова: *поетичні переспіви, мотиви давньоримської історії, претексти, компліятивний підхід, проблематика, поетика.*

Сучасні франкознавці вважають, що те, що було написано Іваном Франком після 1911 року, належить до “поезії недужного духу” (В. Корнійчук).

Однак, починаючи з березня 1915 року, у листах письменника до родичів, друзів і знайомих з'являються рядки, у яких він пише про роботу над новими рукописами.

Зокрема, у листі до доньки Ганни від 24 березня 1915 року Франко зазначає: “Кожного дня я займаюся літературною працею, рад, що можу писати... За останні роки в мене набралася немала стирта рукописів, готових до друку. Працюю на запас, аби дармо не тратити часу, не маючи змоги знати, яка доля жде наше письменство, але не траплячи віри в його кращу будущину” [1, т. 50, с. 425]. Знов ця тема виникає в листі до Василя Якібюка, різьбяр по дереву з Гуцульщини, від 4 грудня 1915 року: “Добре, що хвороба тіла не вменшила мого духовного здоров'я та душевної сили, що дає мені змогу день у день по кілька годин трудитися над збагаченням нашого письменства. Я виготовив кілька пачок творів віршами й прозою, оригінальних та переробок і живу тою надією, що велика війна, яку переживаємо тепер, принесе нам без порівняння більше хісна, ніж може принести шкоди” [1, т. 50, с. 433-434]. А 9 січня 1916 року в листі до поетеси Уляни Кравченко Франко з радістю говорить про те, що пише “тепер переважно на запас, кожного дня пару сторінок, останнього року переважно віршами” [1, т. 50, с. 435].

Серед творів, що були написані Іваном Франком під час Першої світової війни, привертають увагу його поетичні переспіви за мотивами історії Стародавнього Риму. Причому зроблені ці переспіви були дуже компактно – з 29 вересня 1915 року до 13 березня 1916 року. Майже увесь цей час письменник перебував зі своїм братаничем Василем у Притулку українських січових стрільців (у Приюті для хворих і виздоровців УСС у Львові).

Усього поет написав 188 віршів, спираючись на тексти таких істориків, як Діон Кассій, Тит Лівій, Плутарх, Діонісій Галікарнаський та ін. Треба звернути увагу на те, як прискіпливо читав твори давньогрецьких та давньоримських істориків Франко, як уважно зіставляв тексти, у яких розповідалося про одні й ті ж самі події.

Можна виділити кілька підходів письменника до прочитаного. Обов'язково в розділі “Із різних істориків Риму” після кожного вірша Франко дає пояснення, на яке джерело він спирався саме в цьому творі. Це можуть бути тільки відсилки до претексту: “На основі Тита Лівія “Ab urbe conditia” (liber. II, cap. 48-51), написано в днях 12–14 серпня 1915 р.” [1, т. 6, с. 227] або пояснення, як компілювався текст з різних джерел: “Написано в днях 29 й 30 вересня 1915 р. на основі Діонісія Галікарнаського (кн. IV, розд. 39–41), звідки взято лише звістку при кінці про Свессу Пометійську та деякі поетичні мотиви” [1, т. 7, с. 14].

Разом з тим Франко, як можна побачити з пояснень, уважно придивлявся до претекстів і з боку психологічної відповідності часу й епосі: “Написано в днях 3–6 жовтня 1915 р. на основі Діонісія Галікарнаського (кн. IV, розд. 28–39). У Лівія (кн. I, розд. 46–59) оповідання дуже скорочене й концепція психологічно далеко менше правдива” [1, т. 7, с. 58]. І останній, дуже показовий приклад, коли поет, проаналізувавши всі можливі джерела, доходить висновку, що треба в оповідь додати і своє, таким чином розставивши всі крапки над “і”: “У Лівія про цей епізод нема ані згадки. Користуючись свободою переробки оповідань, особливо там, де давні джерела виказують різниці, або подають очевидно вчені та образіві толкування фактів або мотивування психологічних процесів, я позволив собі також у отському розділі своєю поетичною видумкою [доповнити] отсей текст грецького оригіналу” [1, т. 7, с. 192].

Під час читання поетичних переспівів Франка виникають питання: чому саме у 1915–1916 роках поет звернувся до історії Стародавнього Риму і чому саме ці фрагменти з великих за обсягом творів він вирішив перекласти українською мовою у віршах?

По-перше, зазначимо, що Іван Франко вважав, що “переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу є важним культурним чинником” [1, т. 39, с. 7], тому що “передача чужоземної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будує-

чи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями” [1, т. 5, с. 7].

По-друге, тема війни хвилювала Франка ще у 1882 році, коли митець написав філософську статтю “Війни і військо в наших часах”. Вже тоді письменник зауважив: “...в протягу послідніх 30 літ весь образований світ ненастанно лле кров... <...> Приготування до війни тривають так само ненастанно, і то всюди і в такім розмірі, про який давніші віки й не чували. І в найспокійніший час європейські народи стоять напоготові до війн, удержують величезні постійні війська, подають величезні гроші на зброю і прокормлення вояків, одним словом, стогнуть під гнітом мілітаризму, котрий чим далі, тим дужче змагається, з котрого натепер і виходу не видно” [1, т. 45, с. 166].

Зауважимо, що в листах Франка, починаючи з 1914 року, немає думок з приводу подій Першої світової війни, але, як здається, свої роздуми майстер слова втілює, працюючи над старовинними текстами.

Починає Франко свою антологію з “Основання Рима”, далі серед віршів можна знайти переспіви міфів та легенд про давньоримських героїв – Валерія Корвіна, молодого Брута, Манлія Торквата, Августа та ін., а також переспіви текстів давніх істориків про зраду, сміливість і чесноти римлян та їх супротивників – “Каміл і фаліски”, “Марк Курцій”, “Кезо Фабій” та ін. Разом з тим поет найбільше уваги приділяє темі війни римлян з іншими племенами та народами. Зрозуміло, що звертаючись до подій того часу, Франко хоче провести паралелі між минулим і сьогоденням.

У своїх творах поет розкриває різні аспекти війни. Зокрема, у вірші “Помпей і розбійники” Франко описує важкі наслідки війн, що вели римські війська, їх звирячий оскал:

Аж у пору, коли римська слава
Ненастанно війнами кровава
Сотні сіл і міст пустила з димом,
Що хапались воювати з Римом,
Тисячі дітей осиротила,
Тисячі людей у блуд пустила,

Тисячі не мали ні що жерти,
Ні безпеки, крім одної смерті.
Далі поет пояснює, що тисячі людей “натури не слабої” були вимушені якимось себе годувати і тому ставали злодіями.

У вірші “Війна Фабіїв із веєнтами” поет розповідає, що між Римом та веєнтами довгі роки, “наче те голодне літо”, тяглася ситуація “ні війни, ні миру”, “ні спокою, ні воєнного часу”. Веєнти не змогли отримати перемогу у відкритому бою з представниками могутньої римської родини, тому вирішили підловити римлян на жадібності до чужого майна. Веєнти випустили на поле стадо найкращих корів і биків, а самі вдали, що повтікали, боячись римлян.

Фабії, які мали постійний успіх у битвах з веєнтами, настільки “загорділи”, що вирішили, що і цього разу їм пощастить. Підлітаючи “соколами” до чужого стада, вони не побачили, що

Край дороги по ровах, дуплах
Вороги, мов пироги в кітлах,
Поховалися “прилежно”.

Завдяки обману веєнти змогли вбити усіх триста шість воїнів з роду Фабіїв і посунути на Рим.

Як бачимо, Франко, переспівуючи цю подію давньоримської історії, підкреслює і те, що дуже часто війни пов’язані “з обопільним лиш грабежем”, і те, що у війнах іноді перемагають не сильніші, а хитріші, які змогли зрозуміти психологію ворога і цим скористатися.

Зупинимося на двох невеличких віршах – “Чому галли напали на Рим?” і “Чому галли побідили римлян”, щоб подивитися на франківські художньо-виражальні засоби і стратегії оповіді, завдяки яким твори поета цікаві і його нащадкам.

Вірш “Чому галли напали на Рим?” починається з розповіді про те, що на клустіїв напали галли, тому клустіїв вирішили звернутися до римлян по допомогу, але римляни вирішили не відсилати військо постраждалим, а відправити римське посольство до галлів, щоб укласти мир. “І вже близько було поєднатись”, але “впало в спорі прикрє слово” і почалася бійка між

клустіями і галлами, яка завершилась “загальною навалою”. Ця бійка призвела до того, що галли переключили свою увагу з клустіїв на римлян, тому “на Рим вихорою дмухнули”.

Франко послідовно відтворює події у вірші, дуже влучно характеризуючи всі боки конфлікту. Так, галли “хижі”, вони не мають “стриму” і “на гнів дуже вдалі”, а нападають на противника, “як оси”. Клустії, у свою чергу, хочуть довести, що вони “не з лемішки”, тому вступають в бійку, але водночас готові за мир, “хоч не много мали, / значну часть землі” віддати галлам. Римські послі не стерпіли образи з боку галлів і разом з клустіями “вспіли скоро насеред квартири / галлів трупом, як снопи, покласти”.

Поет, як бачимо, використовує у цьому вірші соковиту розмовну лексику, яка завдяки своєму емоційно-експресивному забарвленню допомагає зробити оповідь живою і виразною. Ситуація, яку описує в цьому вірші поет: невміння домовлятися, прислуховуватися до думок інших тощо, була актуальною і під час Першої світової війни.

У наступному вірші – “Чому галли побідили римлян?” – Франко змінює підхід до викладення матеріалу. Спочатку поет розповідає про непідготовленість римлян до нападу галлів:

Римляни...

Щодоху мусили в ряди ставати,

Не мали часу їсти й спочивати,

А після цілоденного маршу

Сейчас воєнну службу відбувати,

Й не змога їм була в ній довго витривати.

Далі Франко пояснює, що римлян під час навали галлів опанував страх, тому що напад їх був несподіваним і їх було багато, а “величина їх тіла” та “їх мова, що страшна була для всіх...”, викликали жах.

Завдяки цьому римляни забули “воєнну штуку всю та карність”, а “з хоробрості, мов з лахманів, обдертими ставали”.

Наприкінці вірша поет робить філософські висновки щодо співвідношення та взаємозв'язків під час війни таких людських якостей, як відвага і знання або незнання та відвага і досвід.

Так, “для відваги ... знання значить багато”, бо допомагає бойовому духові воїнів. У той же час сила, що “наче сталь”, дозволяє спокійно, без тривог сприймати усі перипетії війни. Інша справа, коли “знання нема, там сила пропадає”, причому Франко звертає увагу на такий парадокс: пропадає сили “більше в того, що мав, ніж в того, що не має”.

Далі поет розглядає такі опозиції: відвага – досвід, відвага – сила.

За Франком, “невдержная відвага” може не раз перемогти без досвіду завдяки сліпій силі. Але той, хто постійно спирається на правила та звичний порядок, при їх порушенні починає даремно витратити сили, бо чувається ніби не у своїй тарілці. Іще й цією причиною поет пояснює поразку римлян:

Отой несупокій, той хаотичний стан

Був теж причиною і погрому римлян.

Аналіз віршів-переспівів показав, що Франко підходить до текстів давньогрецьких та давньоримських істориків як філософ, історик і поет. Звертаючись до теми війни, письменник усебічно розглядає проблеми, що з нею пов'язані.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.

Olga Kalenichenko

Doctor of Philology, Professor of Theater Science,

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

onkalenich@ukr.net

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

**THE PROBLEM OF WAR IN “AB URBE CONDITA”
(poetic works based on the history of Ancient Rome)
BY IVAN FRANKO**

Key words: *poetic rehashes, motives of ancient Roman history, pretexts, compilative approach, issues, poetics*

Modern French scholars believe that what was written by Ivan Franko after 1911 belongs to the “poetry of a sick spirit” (V. Korniychuk).

However, starting from March 1915, the writer’s letters to relatives, friends and acquaintances contain lines in which he writes about work on new manuscripts. Thus, in a letter to his daughter Hanna dated March 24, 1915, Franko notes: “Every day I am engaged in literary work, I am glad that I can write... In recent years, I have accumulated a large pile of manuscripts ready for publication. I work in reserve, so as not to waste time in vain, not being able to know what fate awaits our writing, but not losing faith in its better future” [1, vol. 50, p. 425]. This topic appears again in a letter to Vasyl Yakibyuk, a wood carver from Hutsul Oblast, dated December 4, 1915: “It is good that a physical illness has not reduced my spiritual health and mental strength, which enables me to work for several hours every day on the enrichment of our writing. I have produced several bundles of works in verse and prose, original and reworked, and I live in the hope that the great war we are experiencing now will bring us incomparably more good than it can bring harm” [1, vol. 50, p. 433-434]. On January 9, 1916, in a letter to the poetess Ulyana Kravchenko, Franko happily talks about what he writes “now mostly for reserve, every day a couple of pages, in the last year mostly poems” [1, vol. 50, p. 435].

Among the works written by Ivan Franko during the First World War, his poetic recitations based on the history of Ancient Rome attract attention. Moreover, these re-hashes were done very compactly – from September 29, 1915 to March 13, 1916. Almost all this time, the writer stayed with his brother Vasyl in the Shelter of Ukrainian Sich riflemen (in the Shelter for the sick and convalescing of the SSS in Lviv).

In total, the poet wrote 188 poems based on the texts of such historians as Dion Cassius, Titus Livius, Plutarch, Dionysius of Halicarnassus, and others. It is necessary to pay attention to how meticulously Franko read the works of ancient Greek and ancient Roman historians, how carefully he compared texts in which the same events were told.

Several approaches of the writer to what he read can be distinguished. Of course, in the section “From various historians of Rome” after each poem, Franko gives an explanation which source he relied on in this particular work. These can only be references to the pretext: “On the basis of Titus Livius “Ab urbe condita” (liber. II, cap. 48-51), written in the days of August 12-14, 1915” [1, vol. 6, p. 227]. some poetic motifs” [1, vol. 7, p. 14].

At the same time, as can be seen from the explanations, Franko carefully looked at the pretexts and from the point of view of the psychological correspondence of the time and epoch: “Written in the days of October 3-6, 1915, based on Dionysius of Halicarnassus (book IV, chapters 28-39). In Livy (book I, ch. 46-59) the story is very abbreviated and the concept is far less psychologically true” [1, vol. 7, p. 58]. And the last, very revealing example, when the poet, after analyzing all possible sources, comes to the conclusion that it is necessary to add his own to the story, thus placing all the dots over “i”: “Livy does not even mention this episode. Exercising the freedom of reworking stories, especially where ancient sources show differences, or provide obviously scientific and figurative interpretations of facts or motivation of psychological processes, I allowed myself also in this chapter with my poetic imagination to [supplement] this text of the Greek original” [1, vol. 7, p. 192].

When reading Frank’s poetic recitations, questions arise: why exactly in 1915 – 1916 did the poet turn to the history of Ancient Rome, and why exactly did he decide to translate these fragments from his voluminous works into Ukrainian in poems?

First, we should note that Ivan Franko believed that “translations of foreign language works, whether literary or scientific, are an important cultural factor for every nation” [1, vol. 39, p. 7], because “transmission of foreign poetry, poetry of different ages and peoples in the native language enriches the soul of an entire nation, giving it such forms and expressions of feeling that it did not have until now, building a golden bridge of understanding and comfort between us and distant people, ancient generations” [1, vol. 5, p. 7].

Secondly, the topic of war worried Franko as early as 1882, when the artist wrote a philosophical article “Wars and the Army in Our Times”. Even then, the writer noted: “...during the last 30 years, the entire educated world has been shedding blood incessantly... <...> Preparations for war continue just as unceasingly, and everywhere and on a scale unheard of in earlier ages. And in the most peaceful time, the European nations stand ready for wars, maintain huge standing armies, give huge money for armor and feeding soldiers, in a word, groan under the oppression of militarism, which the further it goes, the harder it competes, from which there is no way out at the moment” [1, vol. 45, p. 166].

It should be noted that in Franko’s letters, starting from 1914, there are no thoughts about the events of the First World War, but it seems that the master of words embodied his thoughts while working on ancient texts.

Franko begins his anthology with “The Foundation of Rome”, then among the poems you can find recitations of myths and legends about ancient Roman heroes – Valerius Corvinus, young Brutus, Manlius Thorquatus, Augustus, etc., as well as recitations of the texts of ancient historians about betrayal, courage and virtues of the Romans and their opponents – “Camille and Falisques”, “Marcus Curtius”, “Queso Fabius” and others. At the same time, the poet pays more attention to the theme of the war of the Romans with other tribes and peoples. It is clear that, referring to the events of that time, Franko wants to draw parallels between the past and the present.

In his works, the poet reveals various aspects of the war.

Thus, in the poem “Pompey and the robbers”, Franko describes the severe consequences of the wars waged by the Roman troops, their beastly grin:

Until the time when Roman glory
 Soon bloody wars
 Hundreds of villages and cities went up in smoke,
 Who tried to fight with Rome,
 Thousands of children were orphaned,
 She let thousands of people into fornication,

Thousands had nothing to eat,
 No safety but one death.

The poet further explains that thousands of people “of a not weak nature” were forced to feed themselves somehow and therefore became thieves.

In the poem “War of the Fabians with the Vientianes”, the poet tells that for many years between Rome and the Vientianes, “like that hungry summer”, there was a situation of “no war, no peace”, “no peace, no wartime”. The Veyents could not win in an open battle with the representatives of a powerful Roman family, so they decided to catch the Romans for their greed for other people’s property. The Veients released a herd of the best cows and bulls into the field, and they themselves pretended to run away, fearing the Romans.

The Fabians, who had constant success in battles with the Veyents, became so “prideful” that they decided that they would be lucky this time as well. Flying “falcons” to someone else’s herd, they did not see that

On the edge of the road along ditches and hollows
 Enemies are like pies in cauldrons,
 They buried themselves “diligently”.

Thanks to deception, the Vientianes were able to kill all three hundred and six soldiers from the Fabian family and advance on Rome.

As we can see, Franko, retelling this event from the history of ancient Roman, emphasizes the fact that very often wars are connected “with mutual robbery”, and the fact that wars are sometimes won not by the stronger, but by the more cunning, who were able to understand the psychology of the enemy and thereby use it.

Let’s dwell on two small poems – “Why did the Gauls attack Rome?” and “Why the Gauls beat the Romans” to look at the Frankish artistic means of expression and narrative strategies that make the poet’s works interesting to his descendants.

The poem “Why did the Gauls attack Rome?” begins with the story that the Clustians were attacked by the Gauls, so the Clustians decided to turn to the Romans for help, but the Romans decided not to send an army to the victims, but to send a Roman embassy to the

Gauls to make peace. “And it was close to joining”, but “an unpleasant word fell into the dispute” and a fight began between the Klustians and the Gauls, which ended in “a general rush”. This fight led to the fact that the Gauls switched their attention from the Klustians to the Romans, so “they blew a whirlwind on Rome”.

Franko consistently reproduces the events in his poem, very aptly characterizing all sides of the conflict. Yes, the Gauls are “predatory”, they have no “restraint” and are “very good at anger”, but attack the enemy “like wasps”. The Klustians, in turn, want to prove that they are “not from the plow”, so they enter into a fight, but at the same time they are ready to give the Gauls, “although they did not have much, / a significant part of the land” for peace. The Roman ambassadors could not bear the insults from the Gauls and, together with the klustias, “soon gathered in the middle of the apartment / to lay the corpse of the Gauls like sheaves”.

As we can see, the poet uses juicy colloquial vocabulary in this poem, which, thanks to its emotional and expressive coloring, helps to make the story alive and expressive. At the same time, the situation described by the poet in this poem: the inability to negotiate, to listen to the opinions of others, etc., was also relevant during the First World War.

In the next verse – “Why did the Gauls defeat the Romans?” – Franko changes the approach to presenting the material. First, the poet talks about the unpreparedness of the Romans for the attack of the Gauls:

The Romans...
Every spirit had to stand in rows,
They didn't have time to eat and rest,
And after a day's march
Now do military service,
And they could not endure it for long.

Franko further explains that fear seized the Romans during the invasion of the Gauls, because their attack was unexpected and there were many of them, and the terror was caused by “the

size of their bodies” and “their language, which was terrible for everyone...”.

Thanks to this, the Romans forgot “all the military stuff and punishment”, and “from bravery, as if from rags, they became ragged”.

At the end of the poem, the poet makes philosophical conclusions about the relationship and relationships during the war of such human qualities as courage and knowledge or ignorance and courage and experience.

Yes, “for courage ... knowledge means a lot”, because it helps the fighting spirit of soldiers. At the same time, strength that is “like steel” allows you to calmly, without worries, perceive all vicissitudes of war. It's another matter when “there is no knowledge, there the power disappears”, and Franko draws attention to the following paradox: power is lost “more in what one has than in what one does not have”.

Next, the poet considers the following oppositions: courage – experience, courage – strength.

According to Frank, “unstoppable courage” can win more than once without experience thanks to blind force. But the one who constantly relies on the rules and the usual order, when they are violated, begins to waste energy, because he is not on his plate. And this is also the reason why the poet explains the defeat of the Romans:

That unrest, that chaotic state
It was also the cause of the Roman' massacre.

The analysis of the re-song poems showed that Franko approaches the texts of ancient Greek and ancient Roman historians as a philosopher, historian and poet. Turning to the topic of war, the writer comprehensively considers the issues associated with it.

REFERENCES:

1. Franko I. Collection of works: in 50 volumes. Kyiv: Naukova Dumka, 1976–1986.

ПОЛЕМІКОЗ II**Довжинець Інна Георгіївна**

докторка мистецтвознавства, професорка кафедри
загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

e-mail: inna.dov@gmail.com

ORCID 0000-0002-9663-2576

**МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ В ПЕРІОД ВОЄННОГО
СТАНУ: ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ ТА
ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ**

Ключові слова: музичне середовище, кризовий стан, концертна діяльність, музична освіта, творча особистість.

Історичний розвиток людства відбувається за “правилом спіралі”: усі події вже колись відбувалися, змінювалися суспільні устрої, політичні й соціальні системи, і все це повторювалося на новому витку історії. Відповідно, змінювалося й музичне середовище, яке як історично детермінований феномен відбиало процеси, що відбувались у певний історичний період або добу. Як зазначає політолог Б. Дрогомирецький, “рух спіраллю людство проходить знизу вгору, тобто еволюційним шляхом, розвиваючись, удосконалюючись” [1]. Проте зламні історичні моменти розвитку цивілізації (війни, революції, кризи тощо), прискорюють соціальні трансформації і, відповідно, модифікації в музичному середовищі як соціокультурному складнику функціонування суспільства.

Події сучасного життя, пов’язані з російською агресією і воєнним станом, навели на думку порівняти процеси, що відбуваються в музичному середовищі сьогодення, з подіями сторічної давнини, а саме – початком ХХ століття – Першою світовою війною. Матеріалом дослідження стали публікації в сумській пресі 1914–1918 років.

На початку воєнних подій 1914-го концертне життя в повітовому місті майже завмерло. Усі музичні заходи, які зрідка відбувалися, мали не розважальний, а суто соціальний характер. Це були переважно благодійні акції на підтримку біженців, вдів та дітей загиблих солдат і офіцерів, поранених, які лікувалися в госпіталях міста. Зокрема, увесь збір від концерту, організованого жіночою спілкою “Захист вітчизни” (21. 10. 1917), передали на відкриття притулку для круглих сиріт бійців-захисників. У кінотеатрах перед сеансами у виконанні салонних оркестрів звучали національні гімни союзних держав. Публіка відвідувала такі заходи зовсім з іншою мотивацією, ніж перед війною. Її привертала можливість не отримати естетичне задоволення, а допомогти тим, хто бідує: “Ми переживаємо сезон благодійних вечорів, – писала газета “Сумской вестник”. – Мало не щодня ми читаємо оголошення, що в такому-то кінематографі має бути благодійний сеанс чи концерт. Громадяни, розкрийте гаманці і пожертуйте...” [2, с. 1]. Детальні звіти про такі благодійні акції публікувались у місцевій пресі. Проте поволи музичне життя в повітовому місті відроджувалося: активізувалася концертна і гастрольна діяльність, відновлювалася музична освіта.

Дещо подібне можемо спостерігати і в теперішній час. Безумовно, концертна діяльність у філармонічних залах, театральних та інших приміщеннях на більшості територій України на початку війни була перервана. З одного боку, це зумовлено небезпечністю знаходження в будівлях, з другого – недоречністю проведення акцій у містах, де відбуваються активні бойові дії. Водночас активізувався благодійницький рух музикантів. Відомі митці в Україні і за кордоном організують концерти на підтримку Збройних сил, біженців, дітей, допомогу тим, хто залишився на окупованій території або в районах бойових дій. Важливим чинником концертного руху стали вуличні акції: проведення фестивалів української музики за кордоном, інші музичні заходи на площах європейських міст. Це сприяло поширенню української культури у світі – “експорту української

культури” (її присутності в інформаційному культурному полі інших країн) [3]. За визначенням заступниці міністра культури Г. Григоренко, “культура випрацьовує спільне інформаційне поле, обмін думками, взаєморозуміння і взаємоприйняття”[3].

Музиканти взяли на себе також складну громадянську місію висвітлення руйнівної сили війни, проводячи зйомки концертів на рештках історичних будівель, пошкоджених об’єктах культурної спадщини. Ці відеокліпи облетіли весь світ, доносячи інформацію про Україну.

Пісня як засіб патріотизації також набула особливого значення, що було притаманно періоду Першої і Другої світових війн. Українські пісні у виконанні професійних музикантів і співаків-аматорів (від малечі до військових) заповнили інтернет та інші соціальні мережі, виступаючи символом спротиву, засобом підтримки духовної сили українців.

Перша світова війна спричинила “велике переселення народів”. Руйнуючи узвичаєне життя, вона спонукала тисячі людей до “вимушеної” еміграції: одні тікали з окупованих ворогом територій, інших примусово виселяли з прифронтових зон, “розчищаючи” деякі ділянки для військових дій, були й такі, хто переселявся з голодних міст у райони, більш забезпечені продовольчю. Першими були переселенці з Польщі, Латвії, Литви, Білорусі, Західної України. Це було “стихійне добровільне біженство, численні натовпи <...> людей рухалися на схід”, – писали газети [4]. Сьогодні ці процеси є особливо болісними. Рух біженців маємо у зворотному напрямку: тисячі українців заповнили міста Західної Європи, Америки та інших країн світу.

Така міграція населення сто років тому, незважаючи на її трагічні причини, для міста Суми мала позитивні наслідки. Саме з потягами біженців у повітове місто потрапили високоосвічені музиканти, які мали європейську освіту і працювали в провідних закладах Києва, Санкт-Петербурга, Москви, Таганрога тощо. Оновлення педагогічних кадрів у музичних школах, які на той час функціонували в місті, сприяло розвитку музичної освіти, активізації концертного життя.

У наш час можливості інтернету дають широкі перспективи навчання в онлайн-форматі, тому міграційні процеси не позначилися на цій сфері музичної діяльності кардинально. Водночас незначний відтік музичних кадрів за кордон, сприяє оновленню системи музичної освіти молодими фахівцями, що, безумовно, позитивно позначиться на її подальшому розвитку.

Кризовий стан, який спричиняє війна, з одного боку, є зломом звичного, упорядкованого життя, загостреним сприйняттям і переживанням всіх навколишніх подій, з другого – можливістю самореалізації, поштовхом у здійсненні нових задумів, виходом на інший рівень активізації і втілення креативних ідей. На противагу війни, яка руйнує і фізично знищує, мистецтво є тим, що відтворює і відроджує. Криза, яка поділяє життя на “до” і “після”, завжди є провісником чогось нового, що дає надію на зліт.

Парадокс мистецтва виявляється в тому, що проблемні умови соціального середовища, які певним чином перешкоджають творчій діяльності, часто стимулюють її і є сприятливими для творчості. В екстремальних умовах митець знаходить саме те, що довгий час шукав і до чого прагнув. Тому для українського музичного мистецтва сьогодні відкриваються багатогранні можливості й перспективи. Музичні колективи і виконавці знаходять новітні форми спілкування зі слухачем, реалізують оригінальні ідеї, успішно вирішують творчі завдання. Зокрема, фондом “Vere music fund”, який підтримує молодих українських виконавців і сприяє їх визнанню на міжнародній музичній сцені, започатковано формат “Open Stage Day”, який дає змогу талановитим музикантам різних вікових категорій (від учнів музичних шкіл до студентів, аспірантів і випускників музичних академій) брати участь у міжнародних концертних заходах, музичних проєктах, отримувати гранти для участі в майстер-класах провідних майстрів, міжнародних фестивалів і конкурсах.

Визнання українського музичного мистецтва спостерігається і на оперній сцені. Провісником цього стала прем’єра балету “Аладдін” Олександра Родіна, яка відбулася в Каунаському державному музичному театрі (29.10.22). У подальшому

цей твір має увійти в репертуар литовського колективу. Як зазначає Петро Качанов, директор київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, для України це знакова подія, адже жодної постановки українських авторів в Європейському театрі досі немає [5].

Отже, кризовий стан, у якому зараз перебуває Україна, – це середовище можливостей і справа кожного, скористатися ними або ні.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Дрогомирецький. Б. Незасвоєні уроки історії. *Українська правда*, 2014. 3 листопада. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2014/11/3/7042706/>
2. О благотворительных вечерах. *Сумской вестник*. 1917. № 234, 1 ноября. С. 1.
3. Григоренко Г. Экспорт культуры как один з пріоритетних напрямків роботи МКІП в плані відновлення України. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zBMU6p9g6Cce>.
4. Курцев А. Беженцы первой мировой войны (1914–1918 гг.). *Вопросы истории*. 1999. № 8. С. 99–113.
5. Качанов П. URL: <https://www.facebook.com/petro.kachanov>

Inna Dovzhynets

*Dr. in Art Studies, Professor at the Department
of General and Specialized Piano,*

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: inna.dov@gmail.com

ORCID 0000-0002-9663-2576

MUSICAL ENVIRONMENT DURING MARTIAL LAW: HISTORICAL PARALLELS AND CHALLENGES OF TODAY

Key words: *musical environment, crisis, concert activity, musical education, creative personality*

Historical development of mankind takes place according to “the law of spiral”: all events had happened once, social and political

system changed and it repeated in a new round of the history. Musical environment, as a historically determined phenomenon which reflected processes happening in a certain historical period or phase, was changing accordingly. As a political scientist B. Drogomyretsky notes, “mankind moves upwards in spiral, that is through evolution, developing and improving”.(1) However, historical turning moments of the civilization development (wars, revolutions, crisis etc.) speed up social transformations and, accordingly, modifications in musical environment as a social cultural component of the society functioning.

Events of modern life connected with Russian aggression and martial law lead to the idea to compare processes which take place in today’s musical environment and one hundred year old events, in particular, the beginning of the XX century and World War I. Publications in Sumy press of the 1914–1918 are material of the study.

In the beginning of military events of the 1914 concert life in provincial town almost came to a standstill. All music events, which seldom took place, had not entertaining but a social character. They were mostly beneficial actions in support of refugees, fallen soldier’s widows and children, the wounded who were receiving treatment in hospitals of the town. In particular, all the funds raised at the concert which was organized by a women’s union “Defence of the native land” (21.10.1917) were used for opening an asylum for fighters-defenders’ children who had neither father nor mother. In the cinemas salon orchestras performed national anthems of the allied powers before the film show. The audience had quite different motivation to visit such events than before the war. They were attracted not by an opportunity to find aesthetic pleasure but to help those who lived in poverty: “We live in the time of beneficial evenings, – was written in the newspaper “The Sumy Vestnik”. – In ads we read almost every day about a beneficial film show or a concert in this or that cinema. Ladies and gentlemen, open your purses and make a donation...”.(2) Detailed information about such beneficial actions was often reported in press. Music life during World War I slowly revived: concerts and guest tour activity livened up, musical education renewed.

We can observe something like that nowadays. Of course, concert activity in philharmonic halls, theatrical and other premises was interrupted on the most part of the Ukrainian territory in the beginning of the war. On the one hand, the reason is that it was dangerous to be in such types of buildings, on the other hand, it was inappropriate to carry out actions in the towns where active fighting takes place. At the same time beneficial movement of musicians activated. In Ukraine and abroad famous artists organized concerts to support the armed forces, refugees, children, to help those who stayed on the occupied territory or in combat areas. Street actions became an important factor of the concert movement: festivals of Ukrainian music abroad, events on the squares of European cities. It caused spreading of the Ukrainian culture in the world – “export of the Ukrainian culture” (presence of the Ukrainian culture in informational cultural field of other countries).(3) According to the Deputy Minister of Culture H. Hryhorenko: “culture works out common informational field, exchange of thoughts, mutual understanding and inter-acceptance”.(3)

Musicians also took difficult civilian mission of elucidation of destructive power of the war, making videos and taking photos on the remains of historical buildings, damaged objects of cultural heritage. These music videos spread all around the world, bringing information about Ukraine.

A song as a means of patriotization also acquired a special function; that was characteristic for the First and Second World War. Ukrainian songs performed by professional musicians and amateur singers (from little ones to the military) flooded the Internet and other social media, being the symbol of resistance, means of the Ukrainian’s spiritual power support.

The First World War caused “the great migration of peoples”. Destroying habitual life, it forced thousands of people to emigrate: some of them fled from the territories occupied by the enemy, others were forcibly evicted from front-line areas, “clearing” some sectors for military actions; there were also those who moved from hunger towns to regions which were more supplied with provisions. Mi-

grants from Poland, Latvia, Lithuania, Belarus, Western Ukraine were the first. It was “a spontaneous voluntary escape, crowds <...> of people moved to the east”.(4) Today we observe refugee’s movement in the opposite direction: thousands of Ukrainians flooded the cities of Western Europe, America and other countries of the world.

Such migration of the population which happened one hundred years ago, in spite of its tragic reasons, had positive consequences for Sumy. Highly educated musicians who had European education and worked in leading institutions of Kyiv, Saint Petersburg, Moscow, Taganrog etc. got into provincial towns exactly by trains with refugees. Renewal of the pedagogical staff in music schools which functioned in the town at that time favoured musical education development and activation of concert life.

Nowadays, the power of the Internet provides perspective to study online. That is why migration processes did not influence this sphere of music activity tremendously. At the same time, insignificant outflow of music personnel, who decided to stay abroad, causes renewal of music education system with young specialists, that undoubtedly will give positive results in further musical education development.

The crisis caused by war, on the one hand, is a change of a habitual usual life, sensitive perception and experiencing of all events that happen, on the other hand, in particular, for a creative personality, it is an opportunity for self-realization, impact for presenting new plans, reaching a different level of creative ideas activation. Unlike the war which destroys and annihilates physically, art is something that recreates and revives. Crisis, which divides life into “before” and “after”, is always a herald of something new that gives hope for rise.

The paradox of art is that problematic conditions of social environment which somehow hamper creative activity, often stimulate it and are favourable for creativity. An artist finds in extreme conditions the very things he has been searching and striving for for a long time. That is why, many-sided opportunities and perspectives are open for the Ukrainian musical art today. Music groups and performers find new forms of communication with listeners, implement original ideas, find decisions for creative tasks successfully.

In particular, the fund “Vere music fund”, which supports young Ukrainian performers and helps them to be accepted to the international music stage, started “Open Stage Day” format which gives talented musicians of different age (from pupils of music schools to students, postgraduates and graduates from music academies) an opportunity to participate in international concert events, musical projects, to get grants for participation in masterclasses carried out by leading masters, in international festivals and contests.

Ukrainian music art is also recognized in the opera field. Its precursor is the first night of “The Aladdin” ballet by Alexander Rodin which is planned in Kaunas State Musical Theatre (29.10.22). This work is to be added to the repertoire of the Lithuanian company in the future. As Petro Kachanov, the director of Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theatre for Children and Youth claims, it is a landmark event for Ukraine, as there are still no productions of Ukrainian authors in European theatre.(5)

So, the crisis which Ukraine is experiencing now is an environment of opportunities, and it is a matter of everyone whether to use it or not.

REFERENCES:

1. Drohomiretskyi B. Nezasvoieni uroky istorii [Unlearned lessons of history]. *Ukrainska pravda*, 2014. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2014/11/3/7042706/>
2. blagotvoritel'nyh vecherah [About charity evenings]. *Sumskoj vestnik*, 1917. № 234.
3. Hryhorenko H. Eksport kultury yak ody z priorityetnykh napriamkiv roboty MKIP v plani vidnovlennia Ukrainy [Export of culture as one of the priority directions of work of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine in the plan of restoration of Ukraine]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zBMU6p9g6Cce>.
4. Kurcev A. Bezhency pervoj mirovoj vojny (1914–1918) [World War I refugees]. *Voprosy istorii*, 1999. № 8. P. 99–113.
5. Kachanov P. URL: <https://www.facebook.com/petro.kachanov>.

Анфілова Світлана Геннадіївна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail: 2020anfilova@gmail.com
ORCID 0000-0001-6910-8034

ЖИТТЯ ЯК ЖАГА ПОЛЬОТУ (перчитуючи мемуари Сержа Лифаря)

Ключові слова: музично-театральне мистецтво ХХ століття; балет; С. Лифар; “Ікар” А. Онегера, Й. Сіфера; співвідношення музики та хореографії.

Образ польоту як красива, вдала метафора щодо позначення прагнень творчих людей може розглядатися як певний мистецтвознавчий штамп. Однак щодо Сергія Михайловича Лифаря (1904–1986) – славнозвісного французького хореографа й танцівника українського походження – це не просто вдалий вислів, але й кредо його життя і творчості. Уродженець Києва (1904), свідок (а іноді й активний учасник) переломних історичних подій (1917–1923) – революції, падіння Імперії, громадянської війни – С. Лифар у 17-річному віці потрапив до київської “Школи руху” Броніслави Ніжинської, що визначило його подальший життєвий шлях. Сам автор характеризує цей період свого юнацтва як дні “великого потрясіння моєї батьківщини, коли вперше я відчув матерію моєї духовної будови, коли жага до життя та до невідомого опанувала мою істоту. <...> Тоді здавалося мені, що смерті можна запобігти, тоді вірив я, що я сильніший за смерть, і не знав ще, що не я грав з нею, а Вона зі мною, що вона намітила і мій строк, мою чергу, закриту від мене” [2, с. 9]. Щодо захоплення хореографією зазначимо, що, за його словами, крім основ балетної техніки, з якими він ознайомився у школі, все інше було досягнуто “самотужки, працюючи перед дзеркалом з безжальною наполегливістю, виконуючи

найскладніші вправи до повної знемоги” [1, с. 21–22]. Перший етап такої роботи припав саме на київський період життя, коли С. Лифар після від'їзду Б. Ніжинської-викладача за кордон навіть вів життя пустельника, зачинившись у кімнаті і протягом кількох місяців катуючи себе багаточасовими заняттями перед дзеркалом. Потім, з великими складнощами емігрувавши до Франції (1923) і опинившись в антрепризі С. Дягілева, він був змушений продовжити своє самовдосконалення, щоб довести своє право стати солістом. 1929 рік, відзначений відчуттям кризи в європейському балеті (помирають А. Павлова, С. Дягілев, залишає сцену В. Ніжинський) стає переломним і у творчій долі митця: він приймає від “Гранд-Опера” запрошення очолити балетну трупу. У цілому С. Лифар займався цим чверть століття, паралельно віддавши французькій сцені дань також як танцівник та хореограф.

Образ польоту супроводжував С. Лифаря все його життя, проходячи через сни, спогади дитинства, описи Києва (завжди це особливий ракурс огляду міста – “з пташиного польоту”; і надалі пошук таких мальовничих гірських вершин, з яких відкривався б вигляд, “як на рідний Київ”, тривав вже у Франції, Греції, у будь-якій точці перебування танцівника). Польотність він визначає однією з головних ознак балету: “Балет – це лише краса і грація арабесок, гнучкість рухів, сміливість польоту” [1, с. 56]. До неї привернуто увагу майстра в його міркуваннях про балетні вистави та образи: “<...> роль Жізель піднімає танцівницю, підносить, відриває від дійсності, і весь час має здаватися, що вона не торкається землі” [1, с. 55]. Стрибок-політ, яким С. Лифар вразив Сергія Дягілева під час першої репетиції, став лейтмотивом його власного виконавського стилю як у новомодних творах (“Зефір та Флора”, “Видіння Рози” та ін.), так і в оновлених на сцені “Гранд-Опера” класичних зразках (“Сильфіда”, “Жізель”, “Лебедине озеро”, “Спляча красуня” та ін.). Найвищим вираженням ідеї польоту став балет “Ікар” (1935), до якого сам балетмейстер ставився як до найважливішого у своїй творчості, оскільки на практиці цей твір пре-

зентував ідеї, викладені в його теоретичній праці “Маніфест хореографа” (1935). Відповідно до лифарівської концепції співвідношення музичної і танцювальної сторін у балетній виставі, музика повинна **підкорятися** хореографічному тексту, а не диктувати свої вимоги, за принципом “норовистої” партитури, яка майже весь час суперечить танцю. Розуміючи ритм єднальною ланкою між музикою і танцем, можливо створювати спільні проекти, які лише виграють у єдності. Однак перше й останнє слово в балеті має бути за танцем.

За словами хореографа, “політ, а потім спокутне падіння Ікара могли відлунювати лише тишею або глухими ударами людського серця. Будь-яка тривожність, будь-який звуковий “клімат” здавалися б штучними й відволікали увагу глядача від суті драми. Різкий звук, що вибухає серед тиші, буде найкращим акомпанементом кульмінацій; будь-який мелодійний або гармонійний вступ, навпаки, ослаблює їх. Тож я вирішив вчинити інакше: мій “Ікар” танцюватиметься без музики – так він виграє в експресії, і, крім того, покаже, на що здатен танок, якщо обходитися без будь-якого акомпанементу чи принаймні створювати такий, котрий йому пасує” [1, с. 53]. У результаті народився балет, у якому роль музичного супроводу бере на себе перкусійний ансамбль (тобто С. Лифар надав свою версію ідеї вільного танцю, яку активно розробляли на початку ХХ століття в Німеччині Р. Лабан та М. Вігман). Партитуру, як зазначено в офіційних афішах, підготували А. Онеггер та Й. Сіфер. Безперервність ритмічного фону стає нервом вистави, визначаючи етапи хореографічної драматургії, що побудована на контрапункті ансамблю танцівників (4 дівчини+4 хлопці) та соліста (Ікара). Роль “колективного” близька тут до функції хору в античній трагедії: повторюючи, підхоплюючи, продовжуючи або протиставляючи власні комбінації танцю Ікара, ансамбль танцівників-“хору” створює не тільки пластичний фон, але й своєрідна “емоційна хмаринка” будь-якого моменту. Завдяки загостренню власних механізмів сприйняття під впливом аскетичного звукового фону виникає фоніко-психологіч-

на ілюзія, коли глядач-слухач починає відтворювати у власній уяві відсутні в музичній партитурі *soli* струнних та духових інструментів.

Книги спогадів С. Лифаря (крім робіт з історії і теорії танцю, балетмейстер залишив по собі значну спадщину в жанрі мемуарів), які можна сприймати як багаточастинне живописне полотно, вимальовують лінію польоту в житті майстра дуже чітко. Високий художній смак видатного танцівника, його талант до живопису, любов до поезії виразилися в особливому фокусі зору, що заломлює безліч цікавих деталей, психологічних характеристик, емоційних оцінок та документальних фактів. Вміння вихоплювати з потоку історії події найвищої особистої цінності врівноважені прагненням до об'єктивності оцінок. Книги С. Лифаря, у яких він, рухаючись хвилями пам'яті, у подробицях відновлює події свого життя й епохи – від народження та юності (“Страдні роки”), через період професійно-особистісного формування в балетному мистецтві (“З Дягілевім”), до фінального узагальнення підсумків творчих та життєвих пошуків (“Сповідь Ікара”) – містять чудовий матеріал для зйомок пригодницького роману. У цих текстах є все, що відповідає вимогам цього літературного та кінематографічного жанрів: гострота сюжетних ситуацій (переслідування, участь у змовах, “чудесні визволення”, низка “щасливих випадковостей”), цікавий історичний контекст, одкровення з “життя серця”. “Авантюрами юності” називає сам С. Лифар описувані події, розглядаючи авантюризм “уділом свого покоління”. Емоційність оповідання, кризь яку чітко проступає образ самого автора, відчуття нереальності описуваних подій породжують ілюзію модуляції історичного документа в область художньої літератури. І це не випадково. З одного боку, це зрозуміло бажанням автора в юності “вести життя, сповне не небезпеки”, що знайшло благодатний ґрунт у вигляді супутнього історичного тла – міста Києва 1917–1922 років. З другого боку, майбутній танцівник і хореограф формувався в атмосфері перших десятиліть ХХ століття – художнього клімату Срібної

доби, коли життя реальне (у його обивательському розумінні) було перейняте ідеєю Духу, сприймалось невіддільним від Творчості і Творення. Цілісність цих натур розкривалася в якомусь глибинному розумінні та переживанні процесів Життя, коли грань між Життям і Творчістю стирається, приводячи до моделі Служіння (при цьому в різних біографіях можна бачити різні модифікації цього служіння – мистецтву, ідеї, образу, Прекрасній дамі тощо). Про “неподільність життя і творчості”, їхнє “безсилля у відірваності однієї від іншої” пише С. Лифар у передмові до “Страдних років”.

Ключовою ідеєю всіх мемуарів славетного танцівника, якого сучасники вважали “добрим генієм танцю”, стає жага до життя, прагнення людини піднятися над своєю природою. Дивним чином це перегукується з думками видатного австрійського психіатра та психолога В. Франкла, розробника теорії особистості, основаної на необхідності прагнення людини до пошуку сенсу життя. “Кожному часу потрібна своя психотерапія”, – писав В. Франкл. Однак таку рису, як “упертість духу”, він розцінював як здатність людини не піддаватися, не ламатися під ударами долі, що обрушуються на тіло і душу. Таку “упертість духа”, жагу до життя демонстрував і Серж Лифар, протиставляючи викликам долі свою невтомну жагу до Творчості, польоту.

P.S. На могилі легендарного артиста на цвинтарі Сент-Женев'єв-де-Буа в передмісті Парижа зроблено напис французькою мовою: “Серж Лифар із Києва”. Ця позбавлена зовнішньої епатажності, глибинно істинна любов до своєї батьківщини вражає будь-кого, хто знайомий з біографією майстра. Варто згадати, що Лифар був не просто визнаний, але й обласканий французькою державою, не будучи французом за походженням. Він був удостоєний найвищої нагороди країни – ордена Почесного легіону, який йому вручав президент Шарль де Голль. Факт легендарного діалогу між великим танцівником і главою держави згадується у всіх матеріалах, присвячених артисту, ставши вже частиною міфу про нього: у відповідь на

пропозицію де Голля офіційно прийняти громадянство Франції, Лифар з вдячністю і гідністю відповів, що залишається за фактом народження українцем та киянином.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА:

1. Серж Лифар. Спогади Ікара // Культура України : електронна бібліотека. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2739>

2. Сергей Лифарь. Страдные годы. Париж, 1935. Кн. 1. 111 с.

Svitlana Anfilova

PhD in Art Studies, Associate Professor

at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music,

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: 2020anfilova@gmail.com

ORCID 0000-0001-6910-8034

LIFE AS DESIRE FOR FLIGHT (rereading the memoirs by Serge Lifar)

Key words: *musical and theatrical art of 20th century; ballet; S. Lifar; “Icarus” by A. Honegger, J. Szyfer; interrelation of music and choreography.*

The image of flight, as a beautiful, successful metaphor for denoting the aspirations of creative people, can be considered as a kind of art cliché. But as for Sergiy Mykhalovych Lifar (1904–1986), a famous French choreographer and dancer of Ukrainian origin, this is not just a successful expression, but also a credo of his life and work. Born in Kyiv (1904), a witness (and sometimes an active participant) of critical historical events (1917–1923) – the Revolution, the fall of the Empire, the Civil War., S. Lifar at the age of 17 entered the Kyiv “School of movement” of Bronislava Nezhinska, which determined his future life path. The author himself describes this period of his youth as the days of “the great shock of my homeland, when I first felt the matter of my spiritual structure, when the thirst for life and the unknown took hold of my being. <...>

Then it seemed to me that death could be prevented, then I believed that I was stronger than death, I didn’t know that I wasn’t playing with it, but it was playing with me, that it had set my deadline, my turn, closed from me” [2, p. 9]. As for his passion for choreography, according to him, in addition to the basics of ballet technique, which he learned at school, everything else was achieved “independently, working in front of the mirror with relentless perseverance, performing the most difficult exercises to the point of complete exhaustion” [1, pp. 21–22]. The first stage of such work fell on the Kyiv period of life, when S. Lifar, after the departure of his teacher B. Nezhinska abroad, even led the life of a hermit, locked himself in a room and spent months torturing himself practising in front of the mirror. Then, with great difficulties, he was able to emigrate to France (1923) and found himself in the private theatrical enterprise of S. Diaghilev. He was forced to continue his self-improvement in order to prove his right to become a soloist. 1929 was marked by a crisis in European ballet (A. Pavlova and S. Diaghilev died, V. Nezhinsky left the stage). That year was also a turning point in the creative fate of the artist: he accepted an invitation from the Grand Opera to lead a ballet troupe. In general, S. Lifar was engaged in this for a quarter of a century, while simultaneously paying tribute to the French stage as a dancer and choreographer.

As for the flight, this image accompanied S. Lifar all his life. It passed through dreams, childhood memories, descriptions of Kyiv (this is always a special angle of view of the city – “from a bird’s eye view”; and in the future, the search for such picturesque mountain peaks, from which the view would open “like on your native Kyiv”, continued already in France, Greece, at any point of the dancer’s stay). Flight is determined by him as one of the main features of ballet: “Ballet is only the beauty and grace of arabesques, flexibility of movement, courage of flight” [1, p. 56]. It attracted the attention of the master in his reflections on ballet performances and images: “<...> the role of Giselle lifts the dancer, elevates, takes her away from reality, and all the time it should seem that she does not touch the ground” [1, p. 55]. Jump-flight, with which S. Lifar amazed Ser-

gey Diaghilev during the first rehearsal, became the leitmotif of his own performance style as in newfangled courtyards (“*Zephyr and Flora*”, “*Rose’s Vision*” and etc.), and updated on the stage of the Opéra Garnier classical samples (“*The Sylph*”, “*Giselle*”, “*Swan Lake*”, “*Sleeping Beauty*” and etc.). The highest expression of the idea of flight was ballet “*Icarus*” (1935), which the choreographer himself treated as the most important in his creativity, since in practice this work presented the ideas set out in his theoretical research “*Choreographer’s manifesto*” (1935). According to Lifar’s concept of the ratio of musical and dance sides in a ballet performance, music should **obey** the choreographic text, and not dictate its own requirements, according to the principle of a “skittish” score, which almost always contradicts the dance. Considering rhythm as the link between music and dance, it is possible to create joint projects that only benefit from unity. But the first and last word in ballet should belong to dance.

According to the choreographer, “the flight, and then the redemptive fall of Icarus could only be echoed by the silence or the dull beats of a human heart. Any anxiety, any audible “climate” would seem artificial and distract the viewer’s attention from the essence of the drama. A sudden sound exploding in the midst of silence will be the best accompaniment to the climaxes; any melodic or harmonious introduction, on the contrary, weakens this. So I decided to do something else: my “Icarus” will dance without music – so it wins in expression, and, in addition, it will show what the dance is capable of, if you do without any accompaniment or at least create one that suits it” [1, p. 53]. As a result, a ballet was created, in which the role of musical accompaniment is assumed by a percussion ensemble (in other words, S. Lifar provided his own version of the idea of free dance, which was actively developed in Germany at the beginning of the 20th century by R. Laban and M. Wigman). The score, as indicated in the official posters, was prepared by A. Honegger and J. Szyfer. The continuity of the rhythmic background becomes the nerve of the performance, defining the stages of choreographic dramaturgy based on the counterpoint of an ensemble of dancers (4

girls + 4 guys) and a soloist (Icarus). The “collectivity” role is close here to the function of the choir in ancient tragedy: repeating, picking up, continuing, or contrasting their own combinations of Icarus dance, the ensemble of dancers-“choir” creates not only a plastic background, but also a kind of “emotional cloud” of any moment. Due to the aggravation of the perception mechanisms under the influence of an ascetic sound background, a phonic-psychological illusion arises, when the viewer-listener begins to reproduce in his own imagination *solis* of strings and wind instruments that are not present in the musical score.

The books of S. Lifar’s memoirs, which can be perceived as a multi-part painting, draw the line of flight in the master’s life very clearly. (In addition to his works on the history and theory of dance, the choreographer left a significant legacy in the genre of memoirs). The high artistic taste of the outstanding dancer, his talent for painting, and his love of poetry were expressed in a special focus, which refracts a lot of interesting details, psychological characteristics, emotional assessments, and documentary facts. The ability to select events of the highest personal value from the flow of history is balanced by the desire for objectivity of assessments. In his own books, S. Lifar moves in waves of memory, recreates in detail the events of his life and era – from birth and youth (“Suffering years”) through the period of professional and personal formation in ballet art (“With Diaghilev”) to the final generalization of the results of creative and life searches (“Icarus’ confession”). It contains excellent material for filming an adventure novel. These texts contain everything that meets the requirements of this literary and cinematic genre: sharpness of plot situations (persecution, participation in conspiracies, “miraculous liberations”, a series of “happy accidents”), interesting historical context, revelations from “life of the heart”. S. Lifar himself calls the described events “adventures of youth”, considering adventurism “the lot of his generation”. The emotionality of the narrative, through which the image of the author himself clearly appears, the feeling of unreality of the events described, give rise to the illusion of modulation of the historical

document into the field of fiction. And this is not accidental. On the one hand, this is understandable by the author's desire to "lead a life full of danger" in his youth, which found fertile ground in the form of a concomitant historical background – the city of Kyiv in 1917–1922. On the other hand, the future dancer and choreographer was formed in the atmosphere of the first decades of the 20th century – the artistic climate of the Silver Age, when real life (in its philistine sense) was imbued with the idea of the spirit, it was perceived as inseparable from Creativity and Creation. The integrity of these natures was revealed in some deep understanding and experience of the processes of *life*, when the line between *life* and *creativity* is blurred, leading to a model of *service* (in different biographies you can see various modifications of this service – to art, idea, image, beautiful lady, etc.). S. Lifar writes about the "indivisibility of life and creativity", their "powerlessness in isolation from one another" in the preface to the "suffering years".

The key idea of all the memoirs of the famous dancer, whom contemporaries considered a "good dance genius", is the thirst for life, the desire of a person to rise above his nature. In a strange way, this echoes the thoughts of the outstanding Austrian psychiatrist and psychologist V. Frankl, the developer of the theory of personality based on the need for a person to strive to find the meaning of life. "Every time needs its own psychotherapy," wrote V. Frankl. However, he regarded such a trait as "stubbornness of the spirit" as the ability of a person not to give in, not to break under the blows of fate that fall on the body and soul. Serge Lifar also demonstrated such "stubbornness of spirit", a thirst for life, contrasting the challenges of fate with his tireless thirst for creativity and flight.

P.S. On the grave of the legendary artist in the cemetery of Sainte-Geneviève-des-Bois in the suburbs of Paris, an inscription is made in French: "Serge Lifar de Kiev". This deeply true love for one's homeland, devoid of external outrage, impresses anyone who is familiar with the master's biography. It is worth mentioning that Lifar was not only recognized, but also favored by the French state, not being of French origin. He was awarded the highest award in the coun-

try – Chevalier de la Légion d'honneur (1983), which was presented to him by President Charles de Gaulle. The fact of the legendary dialogue between the great dancer and the head of State is mentioned in all materials dedicated to the artist, having already become part of the myth about him: in response to de Gaulle's offer to officially accept French citizenship, Lifar responded with gratitude and dignity that he remained a Ukrainian and a resident of Kyiv since he was born there.

REFERENCES:

1. Serge Lifar. *Memories of Icarus*. Electronic library "Culture of Ukraine". URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2739>
2. Sergey Lifar. *Suffering Years*. Paris, 1935. Book 1. 111 p.

Лисичка Олександр Миколайович

аспірант 3 року навчання, викладач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)
AleksandrLisichka@icloud.com
ORCID 0000-0002-2083-5553

ЕДВАРД ЕЛГАР: РЕПУТАЦІЯ "НАЙБІЛЬШ НІМЕЦЬКОГО" АНГЛІЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА В РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Ключові слова: *Е.Елгар; репутація; національний стиль; музика часів війни.*

Зв'язки митця однієї країни з культурою іншої досить часто розглядаються в політичній площині, адже культурний вплив є не менш важливим за економічний чи військовий. Розуміли це і сто років тому, коли почалася Перша світова війна, – навіть у Британській імперії, хоча Британські острови і не були зоною перебігу активних бойових дій, крім бомбардувань з моря та повітря.

Підтвердження цієї думки можна знайти у вивченні життя і творчості Едварда Елгара (1857–1934) в часи "Вели-

кої війни”. На той час Е. Елгар уже був прославленим композитором, видатною фігурою англійського музичного життя, уже десять років як сер, уже написав свої найвідоміші твори (варіації “Енігма”, усі три ораторії, включаючи надзвичайно популярний “Сон Геронтія” (1900), обидві симфонії, Скрипковий концерт тощо), відзначений “Орденем Заслуг”. Але початок війни поставив новий, ідеологічний виклик репутації композитора, адже його художні орієнтири, зв’язки і власне твори були надзвичайно німецькими. Так, він захоплювався Р. Вагнером, кількаразово бував у Байройті, що в дослідників отримало назву “паломництво”; знаменитий тост на честь “першого англійського прогресивного композитора” виголосив Р. Штраус, а провідним диригентом його симфонічних творів був Г. Ріхтер; нарешті, безпосередній вплив “вагнерівського” на творчість Е. Елгара є і ґрунтовно висвітленим у науковій літературі, і відчутним будь-кому на слух. Усі ці та інші факти біографії композитора свідчать про те, що його становище було проблематичним, а творчість – “ідеологічно підозрілою та небажаною”. Зрозуміло, що простого переривання контактів з друзями та однодумцями з Німеччини було б замало. Тож ми розглянемо два головних вектори, які допомогли композитору “врятувати” своє становище в суспільстві: з позиції громадянина та з позиції митця.

Перше постає достатньо зрозумілим. Як указує Р. Кавгіл, у перші два тижні з початку війни Е. Елгар, розчарований, що він застарий бути солдатом, записався як “Особливий констебль” (“Special Constable”), а після цього вступив до добровольчого резерву, де “регулярно вправлявся з гвинтівкою” (319). Але друге є і значно складнішим, і важливішим, ніж готовність 57-річного чоловіка фізично служити Батьківщині. У роки війни у творчості Е. Елгара настає суттєве зрушення: ці чотири роки ніби “випадають” з переліку його найвідоміших творів (крім “Творців музики”, однієї з його найбільш інтимних робіт). За рік до війни він завершив “Фальстафа”, а в рік її завершення з’явилися Скрипкова соната, Квінтет і Квартет,

у 1919 – Віолончельний концерт. Проте це ніяк не означає, що Е. Елгар нічого не писав – вектор його творчої активності був іншим. Композитор написав три Речитації та “Дух Англії” – тричастинний хоровий твір без чіткого жанрового найменування (“Три вірші Л. Бінйона, покладені на музику... Едвардом Елгаром”), тобто очевидним є відхід від традиційних усталених жанрів, ймовірно, внаслідок неможливості писати “як раніше”, ігноруючи контекст свого часу.

Згадані три Речитації написані на вірші Еміля Каммера / *Emile Cammaerts*: “Передзвони” (“*Carillon*”, 1914), “Голос в пустелі” (“*Une Voix dans le Desert*”, 1916) та “Бельгійський прапор” (“*Le Drapeau Belge*”, 1917). Ч. МакГуайр назвав перший з творів “мелодрамою з оркестровим акомпанементом” (218). Усі три твори присвячено засудженню наслідків Першої світової війни та вшануванню пам’яті загиблих, а за змістом вони є декламацією на тлі оркестру (часто представленого витриманим акордом), що чергується з розгорнутими інструментальними епізодами. Сама ідея творів, декламація з оркестром, очевидно, вказує на відбиття Е. Елгаром явищ музики ХХ століття і викликає певні асоціації з “Уцілілим з Варшави” А. Шенберга – також і завдяки своїй тематиці.

Але особливого значення в розгляді художницької відповіді композитора на війну набуває “Дух Англії” (“*The Spirit of England*”, 1917). Е. Елгар не визначає його жанру, лишаючи це “на відкуп” дослідникам. Оригінальну назву пропонує Р. Кавгіл, називаючи статтю про цей твір “Воєнний реквієм Елгара” (Cowgill, 2007), і така назва підтверджується тим, що в 1915 році знайома композитора написала йому листа з пропозицією написати щось у дусі “Для загиблих” Бінйона – “чудовий Реквієм” (цит. за МакВі, 3203). “Дух Англії” складається з трьох частин, названих відповідно до віршів, на які вони написані: “Четверте серпня”, “Для жінок”, “Для загиблих”. Кожна з частин несе свій зміст: перша проголошує патріотичні сентименти, незламність британського духу; друга – звернення до всіх жінок, які очікують на повернення своїх близьких з фронту; третя ж є вшануван-

ням пам'яті загиблих воїнів (“З гордістю та вдячністю, Англія, мати своїх дітей, оплакує загиблих за морями”). Ці принципово різні настрої відбиваються і в музичному втіленні: у першій панує жвава мелодія із типовими рисами вираження впевненості, що дає привід дослідникам віднести весь твір до імперіалістичних (Cowgill); “Для жінок” установлює дух водночас героїчний та ліричний, відповідно до слів “Адже ви також йдете на бій”, а в останній частині, “Для загиблих”, використано рівномірний ритм траурної ходи і хорову унісонну мелодію для передачі туги. Утім у частинах є своя складна структура, в останній є розділ “Вони пішли з піснями в бій”, де активними пунктирами, звучанням малого барабану та різкими тріольними ходами низьких мідних духових зображено атмосферу битви. На відміну від більшості творів Е. Елгара, “Дух Англії” завершується без апофеозу, адже ідея невідворотності втрат, оплакування загиблих не дозволяє використання “оптимістичного” фіналу.

Надзвичайно цікавими є мотивні зв'язки “Духу Англії” з ораторією “Сон Геронтія” – показовим є те, що на словах “Вампір Європи” цитується Хор демонів. У листі до Е. Ньюмена композитор пояснив це тим, що настільки втратив надію на людяність “німецької сторони”, що він не зміг би придумати чогось іншого, достатньо нищого і тваринного (Cowgill: 335). Там же Е. Елгар указує, що німці є значно подібнішими до демонів, що втішаються знанням того, що вони пали, ніж до пацієнтів психіатричних лікарень (яких він добре знав за своєю роботою там у ролі керівника ансамблю), адже останні зазвичай не усвідомлюють свого стану.

Зрештою, заслуговує на увагу і досі не згадана “Земля свободи і слави” (“*Land of Hope and Glory*”), яка стала однією з найвідоміших британських “патріотичних пісень”. Поряд з “*I Vow to Thee, My Country*” Г. Холста (фрагментом із сюїти “Планети” 1917 р.) ця пісня стала одним з головних символів боротьби за свободу та перемогу. Про неї писали як про таку, що додавала сили і згуртовувала британців у їх патріотизмі. Тож серед широкого загалу це був найвідоміший твір Е. Елгара,

композитора знали саме як автора “*Land of Hope and Glory*”. Це і стало чи не найголовнішим, що врятувало його публічну репутацію, – адже саме цю патріотичну пісню часто називають одним з найпоказовіших прикладів втілення “*Englishness*” у музиці, тож сумніватися в політичній та культурній благодійності її автора було б просто абсурдно.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Cowgill, R. (2007). *Elgar's War Requiem*. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 317-364. Princeton University Press.
2. McGuire, C. (2005). Functional music: Imperialism, the Great War, and Elgar as popular composer. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 214–224). Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from: doi:10.1017/CCOL9780521826235.017.
3. McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.

Oleksandr Lysychka

Lecturer and 3rd year graduate student

at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: sasha.liss.2013@gmail.com

ORCID 0000-0002-2083-5553

EDWARD ELGAR: REPUTATION OF “THE MOST GERMAN” ENGLISH COMPOSER DURING WORLD WAR I

Key words: *E. Elgar; national style; reputation; wartime music.*

Ties of an artist of one country with the culture of another one's culture are often regarded from political standpoint, since cultural influence is no less important than economical or military ones. It was clearly understood in the years of World War I, even in the British Empire, although the British Isles were not a place of active warfare apart from naval and air raids.

This thought can be confirmed on the example of Edward Elgar's creative life (1857–1934) in the times of the “Great War”. By then Elgar was already a celebrated composer, he had been knighted 10 years before, he had already composed most of his famous works (such as “Enigma” Variations, both Symphonies, all three oratorios including “The Dream of Gerontius” (1900), Violin Concerto etc.), he had been awarded The Order of Merit. But as the war broke out, he was faced with another ideological challenge for his reputation since most of his artistic values, connections and the works themselves were incredibly German. He adored Wagner, he visited Bayreuth for several times, which was dubbed by the scholars as “pilgrimage”; a well-known toast “to the first English progressive composer” was pronounced by Richard Strauss, while his symphonic music was championed by Hans Richter; finally, the influence of Wagner on Elgar is both well documented in research and is perceptible for anyone's ear. All these and other facts from the composer's biography show that his stance in the society was quite problematic, and his creativity was “ideologically suspicious and unwanted”. It is obvious that just cutting off ties with his German friends and colleagues was not enough. Thus, we will look into two main vectors through which Elgar was able to save his reputation: from the standpoint of a citizen and from that of a composer.

The first one seems to be quite simple. As R. Cowgill says, “frustrated that he was “too old to be a soldier,” Elgar signed up as a Special Constable within two weeks of the outbreak of war, and a few months later switched to the Hampstead Volunteer Reserve, involving himself in regular drills and rifle practice” (319). But the second one is both much more complicated and much more important than willingness of 57-year-old man to serve his country physically. The years of the war cause significant shift in Elgar's creative work as these four years almost fall out of the list of his best-known works (except for “The Music Makers”, probably his most intimate work). In 1913 he finished “Falstaff”, and in 1918, year of the war's ending, he completed Violin Sonata, Quartet and Quintet, and the next year Cello concerto. Although it does not mean that Elgar did

not write anything during these years, vector of his creativity was completely different. Elgar wrote three Recitations and “The Spirit of England”, a three-movement choral work without clear genre definition (“Three poems by Laurence Binyon set to music ... by Edward Elgar”). So we can clearly see his depart from traditional genres, seemingly since it was impossible to carry on writing as before, as if nothing had happened, ignoring the context of his time.

Abovementioned Recitations are written to Emile Cammaerts' poems: (“*Carillon*”, 1914, “*Une Voix dans le Desert*”, 1916 and “*Le Drapeau Belge*”, 1917). Ch. McGuire (218) called the first one a “melodrama with orchestral accompaniment”. All those three works are devoted to judgement of the war and to commemoration of its victims while musically they are declamations on the background of the orchestra (which often plays one sustained chord) which take turns with prolonged orchestral episodes. The very idea behind those works, declamation with orchestra, obviously points to Elgar's reflection of XX century music and creates association with Schoenberg's “Survivor from Warsaw”, also because of its war-related content.

But it is “The Spirit of England”, 1917, that is especially important in the context of studying Elgar's artistic response to the war. The composer does not indicate its genre, giving the scholars the opportunity to define it themselves. R. Cowgill suggests quite an unusual name for it, calling an article about this work “Elgar's War Requiem”, and this definition can be proven by the fact that in 1915 a friend of Elgar's wrote him a letter suggesting to write “a wonderful Requiem for the slain something in the spirit of Binyon's “*For the Fallen*”” (McVeagh, 3203). Each movement has its unique content: the first one has patriotic sentiments; the second one addresses the women who wait for the return of their beloved from the frontlines; the final movement commemorates the fallen (“With proud thanksgiving, a mother for her children, England mourns for her dead across the sea”). These radically different moods are reflected in the music: the first movement is reigned by a pretty upbeat melody with the typical means to express certainty, which allows the scholars to regard the whole work as an imperialistic one; “To the Women” cre-

ates mood simultaneously heroic and lyrical, reflecting the words “For you, you too, to battle go” and in the final movement, “For the Fallen” Elgar uses plain rhythm of funeral procession and choral unison melody to convey grief. But those movements have their own structure, the last one has section “They went with songs to the battle” where the battle is portrayed with active dotted rhythms, sonority of *tamburo militare* and harsh triplet motives of low brass instruments. Unlike most Elgar’s works, “The Spirit of England” is not ended with grand apotheosis as the idea of horrific losses, lament for the fallen ones, makes it impossible to use the “optimistic” finale.

Of the highest interest are motivic connection of “The Spirit of England” and oratorio “The Dream of Gerontius”, as it is indicative that on the words “Europe’s vampire” Elgar quotes Demon choir. In his letter to E. Newman he explains that he has lost hope for humanity from the German side, that he could not create something lower and more bestial (Cowgill, 335). Also, in the same letter Elgar notes that the German are much more like demons since they snarl knowing they have fallen than like the patients of asylums who Elgar knew well from his work there as a band leader since the latter ones are usually unaware of their state.

Finally, one cannot ignore hereby not mentioned “Land of Hope and Glory”, which became one of the most important British patriotic songs. Along with Holst’s “I Vow to Thee, My Country” from “The Planets” (1917) this song became one of the most iconic symbols of the fight for the freedom and victory. It is said to have given the people power, hope and having gathered them in their patriotism. So the fact that most of the general public knew Elgar as the author of “Land of Hope and Glory”, it became one of the most important things that saved his reputation, since it is this patriotic song that is cited as an example of the most obvious incarnations of Britishness in music, so it would be absurd to question political and cultural orientation of its author.

REFERENCES:

1. Cowgill, R. (2007). Elgar’s War Requiem. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 317-364. Princeton University Press.

2. McGuire, C. (2005). Functional music: Imperialism, the Great War, and Elgar as popular composer. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 214-224). Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from: doi:10.1017/CCOL9780521826235.017.

3. McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.

Поліщук Софія Євгенівна

студентка Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

e-mail: s.polishchuk13@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-8265-6211

**”ПЕРЕДОСТАННІ ДУМКИ” Е. САТІ
ЯК МУЗИКА ВОЄННОГО ЧАСУ**

Ключові слова: фортепіанна творчість Е. Саті; музика воєнного часу; прагматика присвяти; 1910-ті роки; абсурд; передостанні думки.

Коли почалася Перша світова війна, Еріку Саті було сорок вісім років. Деякий час він служив капралом у територіальній обороні передмістя Парижа Аркей-Кашан, де мешкав. До його обов’язків уходило патрулювання району по ночах разом з іншими членами ополчення. Але через скарги мешканців на галас та шум формування розпустили [1].

Умови воєнного стану серйозно зруйнували музичне життя Франції. Видавці припинили замовляти композитору музику, а очікувана в 1914 році публікація його композицій була припинена. Оскільки композитор відмовився від гри на фортепіано в паризьких кабаре — свого основного джерела доходу протягом багатьох років, він міг розраховувати лише на щедрість друзів і приватні уроки, які давав час від часу. Втім Саті продовжує свою композиторську діяльність, і вже у 1915 році (між 23 серпня та 6 жовтня) з’являються його “*Avant-dernières pensées*” (“Передостанні думки”).

Цикл складається з трьох п'єс, у назвах в яких (Idylle, Aubade, Meditation) немає жодного натяку на те, що відбувалося навколо. Чи виникають у музиці “*Avant-dernières pensées*” прямі паралелі з тогочасною атмосферою? Мабуть, що ні. І тому дослідники творчості Саті цей опус аналізують фактично у відриві від історичного фону. “Передостанні думки” розглядаються як останній фортепіанний цикл 1910-х років, як твір періоду “містифікацій та ексцентричності” (1897–1915) або як приклад втілення жанру “музики з коментарями”, але ніяк не композиція воєнного часу. Однак, незважаючи на те, що здається, що музика всіляко відводить нас від тематики війни, все ж таки можна припустити, що цикл став своєрідною реакцією на все, що відбувалося. Можливо, таким чином Саті намагається знайти ще один спосіб відволіктися від того, що відбувається навколо.

Багато уваги дослідники приділяють присвяті, яку мають кожна за п'єс: “Ідилія” присвячена Клоду Дебюссі, “Ранкова серенада” — Полю Дюка, а “Медитація” — Альберу Русселю. Усі троє були сучасниками, французами, композиторами та друзями Саті. Що це? Портрети в карикатурній манері, музичні епіграми? Саті не дає прямої відповіді на це, лише натяки, які ховає у власноруч написаному сюжетному тексті, який, однак, у виконавській практиці не озвучується.

Абсурд, притаманний композитору взагалі, спрацьовує і на це раз. Вербальний текст у кожній з трьох п'єс начебто має сенс і цілком може бути реальним, але в поєднанні все це більше нагадує гру слів. Виникає питання: чий це думки? Можливо, це думки самого Саті. Тоді це схоже на внутрішній монолог. Чи це припущення композитора щодо того, якими могли бути передостанні думки його адресатів? І чому саме такі думки — передостанні?

Зрозуміло, що в ситуації війни та катастрофи кожна думка може стати останньою і це не обов'язково має бути щось дуже високе чи помпезне. Остання думка не завжди буде усвідомленням фіналу. Але Саті, судячи з назви, акцентує увагу на тому, що його музичні думки — ще не остаточний кінець. Композитору вистачає оптимізму, щоб перекваліфікувати їх у пе-

редостанні. Вербалізація цих думок і саме їх нонсенс окреслює момент ставлення композитора до катастрофи як до абсурду. Незадовго до початку роботи над “*Avant-dernières pensées*” Саті напише Полю Дюка – одному з тих, кому присвятив номер з циклу: “Для мене ця війна схожа на свого роду Апокаліпсис, скоріше ідіотична, ніж реальна” [2, с. 65].

Гра з назвою на цьому не завершується. Спостерігається певне пародіювання: використання “високої” назви в поєднанні з дуже простою музикою. Ідея “останніх слів генія” у сучасні для Саті часи була розхожим матеріалом, певним шаблоном. І композитор використовує цей шаблон, грає з ним, у результаті чого “останні думки”, набуваючи широкого вжитку, втрачають сенс. У цьому полягає іронія твору. Сприймаючи війну як щось позбавлене здорового глузду, а не трагічне, Саті залишається вірним собі і своєму скепсису щодо оточуючого. Чи не свідчить це про намагання попри все зберегти себе, свою свідомість та людяність від травмуючих реалій? Якщо так, то “Передостанні думки” композитора мають ще й “терапевтично-профілактичну прагматику”: зберігати тверезість і ясність розуму, не впадати у пафос, залишатися вільним від ілюзій, бути людиною.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ornella Volta. *Satie Seen Through His Letters*. Marion Boyars Publishers, New York, 1989. P. 103–104.
2. Robert Orledge. *Satie the Composer*. Cambridge University Press, 1990. P. 65

Sofia Polishchuk

Student of I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: s.polishchuk13@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-8265-6211

“PENULTIMATE THOUGHTS” BY E. SATI AS WARTIME MUSIC

Key words: *Erik Satie’s piano works, music, pragmatics of dedication, the 1910s, absurd, penultimate thoughts.*

Eric Satie was forty-eight years old when the First World War began. For some time, he served as a corporal in the territorial defense of the Paris suburb of Arcueil-Cachan, where he lived. His duties included patrolling the area at night along with other members of the militia. But due to residents' complaints about noise, they were disbanded. (1. 103-104)

The conditions of martial law seriously destroyed the musical life of France. Publishers stopped ordering music from the composer, and the expected publication of his compositions written in 1914 were stopped. Since the composer had given up playing the piano in Parisian cabarets (his main source of income for many years), he could rely only on the generosity of friends and the occasional private lessons he gave. However, Satie continued his composing activity and in 1915 (between August 23 and October 6) his "Avant-dernières pensées" appeared.

"Avant-dernières pensées" consists of three pieces, the titles of which (Idylle, Aubade, Meditation) have no hint of what was going on. Does the music of "Penultimate Thoughts" have direct parallels with the atmosphere of that time? Probably not. That is why researchers of Satie's work analyze this opus actually in isolation from the historical background. "Avant-dernières pensées" is regarded as the last piano composition of the 1910s, as a work of the period of "mystifications and eccentricities" (1897–1915) or as an example of the "music with commentary" genre, but by no means a wartime composition. However, despite the fact that it seems that the music takes us away from the theme of the war in every possible way, it can still be assumed that "Avant-dernières pensées" became a kind of reaction to everything that was happening. Perhaps in this way Satie was trying to find another way to distract himself from what was happening around him.

Musicologists pay a lot of attention to the dedication each composition has: "Idylle" is dedicated to Claude Debussy, "Aubade" to Paul Dukas, and "Meditation" to Albert Roussel. All of them were contemporaries, French, composers and friends of Satie. What is it? Portraits in a caricature manner, musical epi-

grams? Satie does not give a direct answer to this but only hints, which he hides in the plot text written by his own hand. However, this is not voiced in performing practice.

The absurd, inherent in the composer in general, works this time as well. The verbal text in each of the three pieces of music seems to make sense and may well be real, but combined it all feels more like a wordplay. The question is: whose thoughts are these? Perhaps these are the thoughts of Satie himself. Then it seems like an internal monologue. Is this the composer's guess as to what the penultimate thoughts of his addressees might have been? And why are such thoughts the penultimate?

Obviously in a situation of war and disaster, every thought can become the last and it does not have to be something very sublime or pompous. The last thought will not always be the awareness of the finale. But Satie, based on the title, emphasizes that his musical thoughts are not yet the end. The composer has enough optimism to requalify them in the penultimate. Verbalization of these thoughts and precisely their nonsense can outline the point of the composer's attitude to the disaster as an absurd. Shortly before starting work on "Avant-dernières pensées", Satie wrote to Paul Dukas – to whom he dedicated "Aubade": "For me, this war is like a sort of Apocalypse, more idiotic than real." (2. 65)

The game with a title does not end there. A certain parody is observed: the use of a "high" title combined with very simple music. The idea of "the last words of a genius" in modern times for Satie was common, a specific pattern. The composer uses this template, plays with it. As a result of which the "last thoughts", becoming widely used, lose their meaning. This is the irony of the work. Perceiving war as something devoid of common sense, rather than tragic, Satie remains true to himself and his skepticism about everything around him. Does this not indicate an effort to preserve oneself, one's consciousness and humanity from traumatic realities despite everything? If so, then the composer's "Penultimate Thoughts" also have "therapeutic and preventive

pragmatics”: to maintain sobriety and clarity of mind, not to fall into pathos, to remain free from illusions, to be human.

REFERENCES:

1. Ornella Volta, “Satie Seen Through His Letters”, Marion Boyars Publishers, New York, 1989, pp. 103–104
2. Robert Orledge, “Satie the Composer”, Cambridge University Press, 1990, p.65

Махсма Вікторія Михайлівна

студентка Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail: v.makhsma13@gmail.com
ORCID 0000-0001-5698-8933

КАТАСТРОФА ВІЙНИ У ТВОРЧОСТІ ЇЇ ВИГНАНЦІВ

Ключові слова: жанр оди, музика доби Другої світової війни, творчість І. Стравінського, творчість А. Шенберга.

Одним із вершників Апокаліпсису постає війна. Її атрибути залишаються незмінними протягом століть, змінюється тільки масштабність лиха. Війна робить дітей сиротами, жінок вдовами, знищує цілі сім'ї. Ті, хто не бажає ставати її заручниками, змушені покинути рідні домівки. Починаючи з Першої світової, стає зрозуміло, що місце, де можна відсидітись у безпеці, стає дедалі менше. Напередодні Другої світової війни таким місцем здавалась Америка – далекий континент, майже інший світ за тогочасними мірками. Світ, який досяг певної стабільності, на що не можна було розраховувати в Європі, яка знаходилась на крихкому льоду політичної, економічної, філософсько-ідеологічної кризи. Тому не дивно, що на американському континенті знайшли новий дім і багато звичайних людей, і чимало діячів культури та науки. Значну частину з них на батьківщині чекала смерть за їхні принципи, світогляд або навіть за походження. Туди переїхали німецький фізик Альберт Ейнштейн, український авіаконструктор

Ігор Сікорський, майбутній держсекретар США Генрі Кісінджер, письменниця та засновниця об'єктивізму Айн Ренд та багато інших. Серед них також імена двох композиторів, які довгий час уособлювали собою самостійні полюси радикального оновлення європейської музичної традиції, – Арнольд Шенберг та Ігор Стравінський.

Мотивація до переїзду в обох різна. Євреї за походженням, Шенберг у 1933 році рятувався від переслідувань фашистів-антисемітів. Стравінський відправився за океан пізніше з декількох причин. Протягом 1938–39 років померли його донька, дружина та мати. Популярність його музики в Європі почала знижуватися, обіцяючи матеріальні негаразди. Тому за прошення на читання курсу лекцій у Гарварді він прийняв без будь-яких вагань.

Під час війни Шенберг і Стравінський оселилися в Беверлі-Хілз неподалік один від одного, втім майже не зустрічалися. Їх оточувала мистецька спільнота таких же емігрантів: композитори Сергій Рахманінов та Ханс Ейслер, диригенти Отто Клемперер, Бруно Вальтер, віолончеліст Григорій П'ятигорський... Творчість у їхніх руках ставала зброєю, мечем та щитом, голосом, що проголошує життя і майбутнє.

Арнольд Шенберг був з тих, хто намагався боротися з ідеологією нацизму, користуючись іронією. Він викривав хитке та недовговічне положення диктатора в передмові “Оди до Наполеона Бонапарта” (1942) на однойменну поему сера Джорджа Байрона. Композитор обирає жанр оди, який отримав перед війною нове життя. Ясність античного стандарту в ХХ столітті переосмислюється, збагачується додатковими шарами змісту і набуває нової глибини. Серед зразків жанру в період Другої світової відомі і літературні приклади (поема “Liberté”, або “Свобода” (1941) французького поета Поля Елюара), і музичні (“Гімн Св. Сесилії” Б. Брітена (1941), “Ода на кінець війни” С. Прокоф'єва (1945)).

До написання оди також удався І. Стравінський. Свій твір він назвав “Ода. Елегічний наспів в трьох частинах”

(1943). Цей опус було замовлено для вшанування пам'яті Наталії Кусевицької, дружини відомого диригента Сергія Кусевицького, на той час керівника Бостонського оркестру. Їхня сім'я – такі ж емігранти, як і композитор. У симфонічному “триптиху” не чути відгомону війни. Стравінський абстрагується від зовнішнього конфлікту, зосереджуючись на перипетіях особистих та внутрішньомузичних. Ода в його творі втрачає вербальну складову. У цьому велику роль відіграла власне прагматика присвяти: жінка відійшла в інший світ, усі слова вже сказано, залишилися лише сум та пам'ять про неї. Натомість фігура Дж. Байрона в інтерпретації А. Шенберга виявилася саме в його кристалізованій для суспільства суті – його поезії.

Обидва композитори, кожний по-своєму, трансформують жанр “урочистої пісні”, перетворюючи її на своєрідну “анти-оду”. Один – замість уславлення фактично глузує над лідером нацизму, другий – відмовляється загалом від слів та хвалебного пафосу “оди”, щоб зануритися в “поховальний плач” елегії.

Обидва композитори переживали соціальну катастрофу. Обом довелось шукати засоби пристосування та реагування на жахіття світової війни. Один – боровся з ідеями та режимом найприроднішими для нього інструментами – словом і музикою, другий – не пускав розколотий війною навколишній світ у своє мистецтво, підпорядковане лише законам панування чистої музики. Такі протилежні реакції на соціальні катаклізми єднаються в одному – їх пристрасному запереченні.

Ми теж мусимо продовжувати жити. Біль та горе, яке всі ми відчуваємо, не має зупиняти нас. Лише наше існування як щасливих, сповнених ідей та планів на майбутнє особистостей допоможе в боротьбі зі, здається, всеосяжним злом. Не можна зупинитись на досягнутому, тільки невпинний рух вперед.

Victoria Makhsma

4th year student of I. P. Kotlyarevsky

Kharkiv National University of Arts

e-mail: v.makhsma13@gmail.com

ORCID 0000-0001-5698-8933

THE CATASTROPHE OF THE WAR IN THE ART OF ITS REFUGEES

Key words: *genre of ode, music in the Second World War, Stravinsky's work, Schoenberg's work.*

One of the horsemen of the Apocalypse is war. Its attributes remain unchanged for centuries, the only difference is the magnitude of the disaster. War makes children orphans, women become widows. It destroys entire families. Those who do not wish to become its hostages are forced to leave their homes. Since the First World War, it has become clear that there are fewer and fewer places where you can feel safe. On the brink of the Second World War, America seemed to be such a place – a distant continent, almost another world. A world that has achieved certain stability, not expected in Europe, which was on the fragile ice of the political, economic, philosophical, and ideological crisis. Therefore, it is not surprising that many ordinary people, as well as more prominent cultural and scientific figures, found a new home on the American continent. Death awaited many of them in their homeland for their principles, worldview, or even just for their origin. A German physicist Albert Einstein, a Ukrainian aircraft designer Ihor Sikorsky, a future US Secretary of State Henry Kissinger, a writer and founder of Objectivism Ayn Rand, and many others moved there. Among them are also the names of two composers who for a long time represented the opposite poles of the radical renewal of the European musical tradition: Arnold Schoenberg and Igor Stravinsky.

The motivation for moving is different for both. Schoenberg, a Jew by origin, was escaping persecution. Stravinsky had several reasons. During 1938-39 his daughter, his wife, and his mother died.

In the meantime, his popularity in Europe began to decline, that boded financial troubles. Therefore, he accepted the invitation to lecture at Harvard without any hesitation.

Schoenberg and Stravinsky lived in Beverly Hills, not far from each other, but hardly crossed paths. They were surrounded by an almost exclusively artistic society of the same emigrants: composers Serhey Rachmaninoff and Hans Eisler, conductors Otto Klemperer and Bruno Walter, cellist Hryhoriy Pyatigorskyi ... Creativity in their hands became a weapon, a sword, and a shield, a voice proclaiming life and the future.

Arnold Schoenberg was one of those who tried to fight the ideology of Nazism through irony. He exposed the unstable and short-lived position of the dictator in the preface to his “Ode to Napoleone Buonaparte” (1942) based on the same named poem by Sir George Byron. The composer chose the ode genre, which acquired a new life before the war. The clarity of the antique standard was reinterpreted in the 20th century with several additional layers of meaning and a new depth acquired. Among the representatives of the genre during World War II are both literary examples (the poem “Liberté” or “Liberty” (1941) by the French poet Paul Eluard) and musical ones (“Hymn of St. Cecilia” by B. Britten (1941), “Ode to the end of the war” by S. Prokofiev (1945)).

I. Stravinsky also resorted to writing an ode. He named his work “Ode. Elegiac chant in three parts” (1943). Commissioned by the famous conductor, also an emigrant, Serhii Kusevyskyi, the head of the Boston Orchestra at the time, this piece was created in memory of his late wife. Despite the time it was written, the symphonic “triptych” does not contain any echoes of war. Stravinsky distanced himself from the external conflict focusing on personal and internal musical vicissitudes. The ode loses its most fundamental – verbal – component, dictated by the nature of dedication: the woman has gone to another world, all the words have been already said, and only sadness and her memory remain. In the meantime, the figure of J. Byron in the interpretation of A. Schoenberg is revealed precisely in his crystallized for the society essence – his poetry.

Both composers, each in their own way, transform the genre of “solemn song” turning it into a kind of “anti-ode”. The first one, instead of glorification, actually mocks the leader of Nazism, the other abandons the words and laudatory pathos of the “ode” in general in order to plunge into the “funeral lament” of the elegy.

Both composers experienced a social catastrophe. They both had to look for means of adaptation and response to the horrors of the world war. One fought against the ideas and the regime with the most natural tools for him – words and music, the other did not let the war-torn surrounding world into his art, which is subject only to the laws of the rule of pure music. Such opposite reactions to social cataclysms are united in one thing – their passionate denial.

We too must go on living. The pain and sorrow we all feel should not stop us. Only our existence as happy individuals, full of ideas and plans for the future, will help in the fight against the seemingly all-encompassing evil. It is impossible to stop at what has been achieved; only relentless movement forward.

Калініна Анна Сергіївна

викладачка кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І.П.Котляревського (Харків, Україна)

e-mail: anet0692@ukr.net

ORCID 0000-0001-6938-4194

ГОЛОС ІЗ МИНУЛОГО В СЬОГОДЕННЯ:

“НАЙВИЩЕ ЩАСТЯ”

Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО – В. СОСЮРИ

Ключові слова: *камерно-вокальна музика; принципи співвідношення поетичного та музичного метро ритму.*

Найбільшою чуттєвістю до доленосних зрушень, як показує практика, відрізняється душевна організація митця, коливання якої знаходить вихід у його творчості. Історія музики знає чимало зразків творів видатних композиторів, які стали відгу-

ком на великі потрясіння в особистому житті чи суспільстві. Одним з таких творів є романс “Найвище щастя” Бориса Лятошинського, створений на вірші Володимира Сосюри. Він став своєрідною пам’яткою страшних подій Другої світової війни, відобразивши внутрішній стан обох авторів, їхні думки і стремління – безмежну віру в перемогу та любов до рідного краю.

Вірш написано у трагічні дні 1941 року, коли лінія фронту досягла України, тому він відбиває роздуми людини, яка переживає смутні часи воєнного стану. Таке смислове наповнення поезії виявилось надзвичайно близьким Б. Лятошинському. У 1942 році композитор був евакуйований за межі рідної країни. Цього ж року з’являється романс на вірш В. Сосюри. Для автора-інтерпретатора цей романс набуває великого особистісного звучання. При втіленні поетичного першоджерела композитор не просто переводить його образний зміст у музичний світ, а висловлює власну позицію, свої думки та переживання. Звідси стає зрозумілою невелика, але аргументована текстова зміна. Топонім “Башкирія” (тодішнє місце перебування поета), що з’являється у третій строфі, Б. Лятошинський змінює на вислів “ї туга”, посилюючи гіркоту промовленого.

У цілому музичне висловлювання митця звучить як схвильований монолог з піднесено-героїчними рисами. Недарма партія вокаліста базується на речитативно-декламативному типі інтонування, здатному відбивати швидко зміну настроїв, втілювати глибокі філософські роздуми. Романс наслідує задане поетом контрастне зіставлення різних емоційних станів, думок. Достатньо сказати, що три його строфи визначають три головні різнохарактерні розділи романсу. Змістовий ряд першого з них – це жадання зустрічі з рідною Батьківщиною після великої перемоги. Експресивну “тональність” задає інструментальний вступ. Його цілеспрямований рух виражений завдяки крещендюючому принципу, заявлено му не тільки в динаміці, а й у регістровому русі з охопленням великого діапазону. Стрімкі тріолі в партії лівої руки ніби відтворюють міцні хвилі бурхливого моря, що розбиваються об

скелястий берег. У партії правої руки велику роль відіграють дисонуючі акордові співзвуччя та пунктирний ритм.

Контрастом сприймається звучання вокальної мелодії, котра в супроводі протягнутого акорду на р викликає асоціації з оперним аріозо, втілюючи думки героя. Особливого значення набувають мажорні трізвучки – F, D, які виникають на тлі основної тональності es-moll на ключових словах “прийду”, “радісну”, “побідну”. Такі далекі зіставлення з активною хроматизацією стають своєрідним відображенням дисонансу реального сьогодення та мрійливого майбуття. Інший характер має другий розділ – це світла згадка про околиці рідної місцевості. На противагу першому, його основою стає переважна діатоніка. Вокальна та фортепіанна партії опиняються в контрапунктичному співвідношенні завдяки яскраво вираженій мелодичній лінії у партії правої руки, інтонаційність якої близька українській народній пісні. За допомогою цього створюється образ жаданої згадки-мрії про щасливе минуле.

Третій розділ передає найбільш трагічні, пригнічені почуття, пов’язані з поверненням думками в реальність. Семантика поетичної строфи відбивається через сповільнення темпу, низький регістр, відміну ключових знаків, значну хроматизацію. У невеликій інтерлюдії представлений низхідний хроматизований рух співзвуччями, що нагадує барокову риторичну фігуру *catabasis*. Прониклива, емоційно насичена мелодика вокальної партії доповнюється протягнутими співзвуччями в низькому регістрі, що змінюються елементами низхідних зворотів з інтерлюдії. Проте такий фінал не відповідав змістовно-експресивному глибинному змісту вокального монологу, який Б. Лятошинський розшифрував у назві – “Найвище щастя”. Тому для підтвердження оптимістичних почуттів, віри в краще композитор повністю повторює перший розділ-строфу, утворюючи в такий спосіб репризу романсу. Незважаючи на прийом майже точного повтору, музика сприймається як висновок-епілог, ствердження головної думки – жаги до перемоги та єднання з Вітчизною.

Таким чином, цей невеликий камерно-вокальний твір з минулого долає вісімдесят років і надзвичайно актуально звучить у сьогоднішні, передаючи почуття мільйонів українців.

Anna Kalinina

Lecturer at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: anet0692@ukr.net

ORCID 0000-0001-6938-4194A

**VOICE FROM THE PAST TO THE PRESENT:
“THE HIGHEST HAPPINESS”
BY B. LYATOSHYSKYI & V. SOSYURA**

Key words: *chamber and vocal music; principles of correlation between poetic and musical metrorhythms.*

As practice shows, fragile soul of the artist is most sensitive to fateful shifts, the fluctuations of which find an outlet in his work. The history of music knows a lot of examples of works by outstanding composers, which became a response to great upheavals in personal life or society. One of these opuses is the romance “The Highest Happiness” by Borys Lyatoshynskyi, based on a poem by Volodymyr Sosyura. It became a peculiar monument of the terrible events of the Second World War, reflecting the inner state of both authors, their thoughts and aspirations – boundless faith in victory and love for their native land.

The poem was written in the tragic days of 1941, when the front line reached Ukraine, so it reflects the thoughts of a person who is experiencing the troubled times of martial law. Such a meaningful content of poetry turned out to be extremely close to B. Lyatoshynskyi. In 1942, the composer was evacuated outside his native country. In the same year, a romance based on a poem by V. Sosyura appears, acquiring a great personal resonance for the author-interpreter. When embodying a poetic original source, the composer does not simply translate its figurative content into the

musical world, but expresses his own position, thoughts and experiences. From here, a small but reasoned textual change becomes clear. B. Lyatoshynsky changes the toponym “Bashkyria” (the poet’s residence at the time) that appears in the third stanza to the expression “and longing”, intensifying the bitterness of what he said.

In general, the artist’s musical expression sounds like an excited monologue with lofty-heroic features. It is not for nothing that the vocalist’s part is based on a recitative-declamatory type of intonation, capable of reflecting a quick change of mood, embodying deep philosophical thoughts. The romance imitates the contrasting comparison of different emotional states and thoughts given by the poet. Suffice it to say that its three stanzas define the three main diverse sections of the romance. The meaningful part of the first of them is the desire to meet the native Motherland after a great victory. An expressive “tonality” is set by the instrumental introduction. Its purposeful movement is expressed thanks to the crescendo principle, declared not only in dynamics, but also in register movement covering a large range. The rapid triplets in the left hand part seem to reproduce the strong waves of the stormy sea crashing on the rocky shore. Dissonant chord harmonies and dotted rhythm play a big role in the right-hand part.

The contrast is perceived by the sound of the vocal melody, which, accompanied by a prolonged chord on p, evokes associations with an operatic arioso, embodying the thoughts of the hero. The major triads – F, D, which appear against the background of the main tonality of es-moll on the key words “come”, “joyful”, “victorious” acquire special significance. Such distant juxtapositions with active chromaticization become a kind of reflection of the dissonance of the real present and the dreamy future. The second chapter has a different character – it is a bright reference to the surroundings of the native area. In contrast to the first one, its basis is predominantly diatonic. The vocal and piano parts find themselves in a contrapuntal relationship thanks to the pronounced melodic line in the right-hand part, the intonation of which is close to a Ukrainian folk song.

With the help of this, the image of a desired memory-dream of a happy past is created.

The third chapter conveys the most tragic, depressed feelings associated with the return of thoughts to reality. The semantics of the poetic stanza is reflected due to the slowing down of the tempo, low register, the difference of key signs, significant chromaticization. A small interlude presents a descending chromatic movement with consonances, reminiscent of the baroque rhetorical figure catabasis. The penetrating, emotionally saturated melody of the vocal part is complemented by extended low-register harmonies, which are replaced by elements of descending turns from the interlude. However, such a finale did not correspond to the meaningful and expressive deep meaning of the vocal monologue, which B. Lyatoshynsky deciphered in the title – “The highest happiness”. Therefore, to confirm optimistic feelings, faith in the best, the composer completely repeats the first section-stanza, thus forming a reprise of the romance. Despite the reception of an almost exact repetition, the music is perceived as a conclusion-epilogue, an affirmation of the main idea – the thirst for victory and unity with the Motherland. Thus, this small chamber-vocal piece from the past overcomes eighty years and sounds extremely relevant today, conveying the feelings of millions of Ukrainians.

Мамона Ангеліна Геннадіївна

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

e-mail: angelina127matona@gmail.com

ORCID 0000-0002-1495-6738

**КАРОЛЬ ШИМАНОВСЬКИЙ:
ПАЛОМНИЦТВО У КРАЇНУ СХОДУ
(пошуки сенсів в умовах воєнного часу)**

Ключові слова: *Кароль Шимановський, Рабіндранат Тагор, Чотири пісні на слова Р. Тагора оп.41, орієнталізм.*

Чотири пісні на слова Р. Тагора оп. 41 були створені К. Шимановським у 1918 році, у час, який дослідники називають одним з найскладніших періодів у житті композитора, що пов'язано як із кризою пошуків подальших творчих шляхів, так і з політико-соціальними умовами, зокрема Першою світовою війною та громадянською війною 1917–1918 років. У тому ж 1918 році наступним після Чотирьох пісень опусом композитор написав “Пісні шаленого муедзина” на вірші Я. Івашкевича.

Обидва цикли представляють орієнтальну лінію в камерно-вокальній творчості композитора, але водночас він виявляє в них різні підходи до відтворення орієнтальних образів. Якщо у “Піснях шаленого муедзина” можна спостерігати “традиційні” для західноєвропейської музичної культури музичні елементи, що створюють необхідний екзотичний колорит, то в Чотирьох піснях на вірші Р. Тагора подібна екзотичність фактично відсутня.

Дослідники вказують, що стилістика цього циклу більше пов'язана з його доімпресіоністичним періодом. В основі цього опусу – три вірші бенгальського письменника Р. Тагора із збірки “Садівник” у перекладі німецькою мовою Г. Ефенбергера; вірш №47 було “розбито” навпіл і використано, відповідно, у другій і третій піснях. Якщо розглядати драматургію циклу в плані вибору віршової лірики, то можна було б передбачити певний сюжет, який умовно рухається від бажання кохання до краху сподівань і безнадійності. У музичному втіленні віршів Р. Тагора К. Шимановський перш за все прагне якомога гнучкіше та виразніше відтворити психологічні стани ліричної героїні, уникаючи шаблонності, яка, зокрема, могла б проявитися і в застосуванні умовного орієнтального колориту. Так, композитор по-іншому здійснює “паломництво в країну Сходу”, і замість забуття у мрійливих та ваблячих екзотичних зворотах він знаходить у поезії Р. Тагора можливість осмислити важливі для себе питання екзистенціального характеру.

Anhelina Mamona

*graduate student at the Department
of History of Ukrainian and Foreign Music,
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail angelinal27mamona@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1495-6738*

**KAROL SZYMANOWSKI:
A PILGRIMAGE TO THE COUNTRY OF THE EAST
(the search for meaning in wartime conditions)**

Key words: *Karol Szymanowski, Rabindranath Tagore, Four songs to the words of R. Tagore op.41, orientalism.*

Four songs to the words of R. Tagore op.41 were created by K. Szymanowski in 1918, at a time that researchers call one of the most difficult periods in the life of the composer, which is connected both with the crisis of the search for further creative paths and political and social conditions, including the First World War and the civil war of 1917-1918. In the same 1918, the next opus after the Four Songs was “Songs of an Infatuated Muezzin” based on a poem by J. Iwaszkiewicz.

Both cycles represent an oriental line in the composer’s chamber-vocal works, but at the same time, Szymanowski reveals in them different approaches to the reproduction of oriental images. If in “Songs of an Infatuated Muezzin” you can observe musical elements that are “traditional” for Western European musical culture in creating the exotic color, then in Four Songs on R. Tagore’s poem such exoticism is practically absent.

Researchers indicate that the style of this cycle is more related to his pre-impressionist period. This opus is based on three poems by the Bengali writer R. Tagore from the collection “The Gardener” translated into German by H. Effenberger; verse №47 was “broken” in half and used, respectively, in the second and third songs. If we consider the dramaturgy of the cycle in terms of the choice of verse lyrics, it would be possible to predict a certain plot, which conventionally moves from the desire for love to the collapse of all hopes.

In the musical embodiment of R. Tagore’s poems, K. Szymanowski first of all strives to reproduce the psychological states of the lyrical heroine as flexibly and expressively as possible, avoiding formulaicity, which, among other things, could have been manifested in the use of conventional oriental color. Thus, the composer makes a “pilgrimage to the land of the East” in a different way, and instead of forgetting himself in dreamy and enticing exotic phrases, he finds in R. Tagore’s poetry an opportunity to think about existential issues that are important to him.

Седлецький Юрій

*студент Харківського національного університету
мистецтв імені І.П.Котляревського (Харків, Україна)
e-mail muzkadet@gmail.com
ORCID 0000-0001-5384-8986*

**“СВЯТЕ СІМЕЙСТВО ПАКТОВСЬКИХ”
У МУЗИЧНОМУ ЛАНДШАФТІ ХАРКОВА
(з фондів музею “Обереги музичної Харківщини”)**

Ключові слова: *музичний ландшафт Харкова; музей “Обереги музичної Харківщини; родина Пактовських; віолончелістка Юлія Федорівна Пактовська; піаніст Леонід Федорович Пактовський.*

Музичний ландшафт міста як специфічний культурний простір, що охоплює всі історично доступні форми музичної практики, формують у той чи інший спосіб всі його мешканці. Проте лише деякі з них – стають справжнім уособленням *genius loci* міста. Таким є для музичного Харкова сімейство Пактовських, декілька поколінь якого (як музикантів, так і зовсім віддалених від музики фахівців) сприяли розвитку музичного життя міста.

Харківський загальнодоступний музей “Обереги музичної Харківщини” імені Юрія Щербініна має у своїй колекції експонати, що пов’язані із майже усіма членами сімейства Пактовських. Наразі у Харкові проживають двоє правнуків першого з “харків-

ських” Пактовських. Мова йде про віолончелістку Наталію Палкіну, провідного артиста оркестру Харківського національного академічного театру опери та балету імені М.В.Лисенко та Юрія Івановича Палкіна – відомого спеціаліста з генеалогії. Саме їм висловлюю свою вдячність за надані матеріали для доповіді, яких неможливо знайти у відкритому доступі.

Достеменно відомо, першим з відомих нам Пактовських у Харкові оселився Федір Єгорович Пактовський. Він народився у 1859 році у Казані, де і здобув університетську освіту. З 1882 до 1906 року він очолював Белгородський університет, потім переїздить до Харкова, куди з родиною ще за п’ятнадцять – сімнадцять років до цього він періодично приїздив.

У Харкові Федір Пактовський працював на посаді директора Другої Реальної чоловічої Гімназії і досить тісно товаришував із Петром Івановичем Кравцовим – лікарем-хірургом, музично-громадським діячем. Відомі факти їх меценатства на користь відкритих у 1871 році Іллею Слатіним музичних класів.

Прикрасою музейної колекції є випущений у 1893 році у Харкові безрупорний грамофон роботи мануфактури акціонерного товариства “Амур”, який належав родині Пактовських. За свідченнями його нащадків, він був куплений ще у 1893 (1894) році.

У Харкові родина Пактовських підтримувала давні дружні стосунки з нащадками Достоевського – брата великого письменника. Так склалося, що їх помешкання були сусідніми. У фондах Музею є оригінал фотокартки онучатої племінниці Федора Михайловича Достоевського Тетяни із підписом “*Святому семейству Пактовских от Тани Достоевской. 1914 год*”. Її брат – також Федір Михайлович – був хрещеним батьком та першим вчителем музики сина Федора Єгоровича – Леоніда Пактовського, Дочка – Юлія Федорівна Пактовська народилася 23 березня 1901 року у місті Казань, але закінчила гімназію вже у Харкові у 1917 році. Її першим вчителем з віолончелі був Євсей Белоусов, що зайняв перше місце на конкурсі віолончелістів у Москві у 1911 році, а концертмейстром у нього працював старший брат Юлії – Леонід Федорович. Після отримання

вищої освіти у Харкові (Харківська консерваторія відкрила свої двері першим студентам саме у 1917 році), Юлія Федорівна стала викладати музику у палацах дитячої творчості, а з відкриттям Харківської спеціалізованої музичної школи працювала лише у цьому закладі.

Федір Єгорович Пактовський виховав своїх дітей як двох високопрофесійних музикантів, творча діяльність яких розгорталася саме у Харкові.

Велика дружба пов’язувала Юлію Федорівну Пактовську із Раїсою Ісаєвною Крісті, що була першою виконавицею ролі Катерини у опері Д. Шостаковича “Леді Макбет Мценського уїзду” (1934, Ленінградський Малий оперний театр). Донька Раїси Ісаєвни, Анна Засецька, згодом стала ученицею класу Юлії Федорівни Пактовської. Із Юлією Федорівною Пактовською дружньо спілкувалися Д. Ойстрах, М. Ростропович, С. Кнушевицький, Г. Козолупов та інші видатні музиканти із світовим ім’ям. До них прямували вдосконалювати своє виконавське мистецтво учні її класу. Також не можна не згадати про “золотий” педагогічний склад Харківської десятирічки, де поруч із Юлією Федорівною на викладацькій ниві працювали такі видатні музиканти та педагоги, як Регіна Горовиць, Ноємі Гольдінгер, Белла Юхт, Адольф Лещинський, Абрам Козловіч, Володимир Комаренко.

За свою педагогічну кар’єру Юлія Федорівна Пактовська випустила цілу плеяду талановитих та відомих професіоналів. Це – Олена Михайлівна Щелкановцева, яка стала студенткою Московської консерваторії у класі Святослава Кнушевицького, а нині є професором Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, Марк Варшавський, що емігрував до Швейцарії та став визначним педагогом та виконавцем, Михайло Хоміцер, що став студентом Сергія Кнушевицького та багато інших.

Вже згаданий брат Юлії Федоровни – піаніст Леонід Пактовський здобув у Харкові популярність. Народився Леонід Федорович у 1886 році у Казані, де закінчив Казанське

реальне чоловіче училище із золотою медаллю. Далі він обрав собі долю музиканта. У 1907 році з відзнакою закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію як піаніст та музикознавець, і був розподілений на посаду концертмейстера у клас віолончелі Євсея Белоусова. За родинними переказами, у Петербурзі Пактовський акомпанував видатній виконавиці романсів артистці оперети Анастасії Вяльцевій.

У 1912 році Леонід Пактовський переїжджає до Харкова та вступає до Харківського університету на юридичний факультет. Після закінчення – починає гастролювати містами з лекціями про музику як музикознавець та піаніст. Саме ця діяльність привела його до створення авторської радіопередачі. Як відомо, радіомовлення у Харкові бере свій початок 16 листопада 1924 року, і саме Харківське радіо стало першим в Україні. Передача, яку започаткував та проводив Леонід Федорович Пактовський, мала назву “Радіотеатр”. Пізніше, на Харківському телебаченні, відомий радянський музикознавець та історіограф Юрій Щербінін взяв для назви своєї телепередачі назву книги спогадів Леоніда Пактовського “Про музику, музикантів та не тільки”.

Леонід Пактовський цінував дружбу з видатним піаністом Всеволодом Володимировичем Топіліним, який після Другої Світової Війни викладав клас фортепіано у Харківській десятирічці, а згодом займав посаду завідувача кафедри спеціального фортепіано у Київській консерваторії. Відомий факт листування Пактовського та Топіліна, в якому Леонід Федорович висловлює захоплення студентами класу Топіліна – Володимиром Селівохініним (переможцем українського конкурсу піаністів) та Борисом Заранкініним. Не менш тісною була дружба Леоніда Пактовського із корифеями музично-теоретичної школи Харкова – Михайлом Тіцем, Дмитром Клебановим, Семеном Богатирьовим.

На згадку про себе, своє творче та професійне життя, своїх друзів та родину Леонід Федорович Пактовський залишив рукопис своїх мемуарів, що були видані обмеженим накладом

у Харкові та мають назву: “Леонід Пактовський: Записки старого аккомпаніатора” (2016 р.).

Отже, сімейство Пактовських сприяло розвитку музичного життя Харкова. Адже без фінансування Федором Пактовським музичних класів, без радіофірів Леоніда Пактовського, без високопрофесійних випускників Юлії Федорівни Пактовської Харків музичний помітно збіднів би. Багато з етапів життя цього “Святого сімейства” ще залишаються невідомими і чекають на подальші пошуки.

Усі показані у даній доповіді архівні матеріали можна наживо побачити та послухати у Харківському загальнодоступному музеї “Обереги музичної Харківщини” імені Юрія Щербініна.

Yurii Sedletskyi

student of I.P. Kotlyarevskiy Kharkiv National University of Arts

e-mail muzkadet@gmail.com

ORCID 0000-0001-5384-8986

**“THE HOLY FAMILY OF THE PAKTOVSKYS”
IN THE MUSICAL LANDSCAPE OF KHARKIV
(from the funds of the Museum
“Amulets of Musical Kharkiv Region”)**

Keywords: *musical landscape of Kharkiv; museum “Amulets of musical Kharkiv region; the Paktovsky family; cellist Yuliya Fedorivna Paktovska; pianist Leonid Fedorovych Paktovskiy.*

The musical landscape of the city as a specific cultural space, covering all historically available forms of musical practice, is shaped in one way or another by all its residents. However, only a few of them become the real personification of the genius loci of the city. Such is the Paktovsky family for musical Kharkiv, several generations of which (both musicians and specialists completely distant from music) contributed to the development of the city’s musical life.

The Kharkiv public museum “Treasures of Musical Kharkiv” named after Yury Shcherbinin has in its collection exhibits related to almost all members of the Paktovsky family. Currently, two great-grandsons of the first of the “Kharkov” Paktovsky’s live in Kharkiv. We are talking about the cellist Natalia Palkina, the leading artist of the orchestra of the Kharkiv National Academic Theater of Opera and Ballet named after M.V. Lysenko, and Yuri Palkin, a well-known specialist in genealogy. It is to them that I express my gratitude for the provided materials for the report, which cannot be found in the public domain.

It is known for certain that Fedor Paktovsky was the first of the Paktovskys known to us to settle in Kharkiv. He was born in 1859 in Kazan, where he received a university education. From 1882 to 1906, he headed the Belgorod University, then moved to Kharkiv where he and his family had periodically come fifteen to seventeen years before.

In Kharkiv, Fedor Paktovskiy worked as the director of the Second Real Men’s Gymnasium and was quite close friends with Petro Kravtsov, a surgeon, musician and public figure. The facts of their patronage in favor of music classes opened in 1871 by Ilya Slatin are known.

The adornment of the museum collection is the hornless gramophone produced in Kharkiv in 1893 by the manufacture of the joint-stock company “Amur”, which belonged to the Paktovsky family. According to the testimony of his descendants, it was bought back in 1893 (1894).

In Kharkiv, the Paktovsky family maintained long-standing friendly relations with the descendants of Dostoevsky, the great writer’s brother. It just so happened that their apartments in Kazan were next to each other. The Museum’s holdings contain the original photo card of Fedor Dostoevsky’s great-niece Tetiana with the signature “To the Holy Family of Paktovskys from Tanya Dostoevsky. 1914”. Her brother – also Fedor – was the godfather and the first music teacher of the son of Fyodor Yehorovich – Leonid Paktovskiy. Daughter – Yuliya Paktovskiy was born on March 23, 1901 in the city of Kazan, but graduated from the gymnasium in Kharkiv in 1917. Her first cello teacher was Yevsey Belousov, who took first place at the cellist competition in Moscow in 1911, and Yulia’s older

brother, Leonid, was his accompanist. After receiving a higher education in Kharkiv (the Kharkiv Conservatory opened its doors to its first students in 1917), Yuliya began teaching music in the palaces of children’s creativity, and with the opening of the Kharkiv Specialized Music School, she worked only in this institution.

Fedor Paktovsky raised his children as two highly professional musicians, whose creative activity unfolded precisely in Kharkiv.

A great friendship connected Yulia Paktovska with Raisa Kristi, who was the first performer of the role of Katerina in D. Shostakovich’s opera “Lady Macbeth of Mtsensky District” (1934, Leningrad Small Opera Theater). Raisa Isayevna’s daughter, Anna Zasetska, later became a student in the class of Yulia Fedorivna Paktovska. D. Oistrakh, M. Rostropovich, S. Knushevskyi, G. Kozolupov and other outstanding musicians with a world name had a friendly conversation with Yulia Paktovska. The students of her class went to them to improve their performing arts. It is also impossible not to mention the “golden” teaching staff of the Kharkiv Decade, where such outstanding musicians and teachers as Regina Horovyts, Noemi Goldinger, Bella Yucht, Adolf Leshchynskyi, Abram Kozlovicher, Volodymyr Komarenko worked alongside Yulia Fedorivna in the teaching field.

During her teaching career, Yulia Paktovska produced a whole galaxy of talented and famous professionals. It is Olena Shchelkanovtseva, who became a student of the Moscow Conservatory in the class of Svyatoslav Knushevskyi, and is currently a professor at Kharkiv National University of Arts, a student of Serhiy Knushevskyi and many others.

The already mentioned brother of Yulia Paktovska, the pianist Leonid Paktovsky, gained popularity in Kharkiv. Leonid was born in 1886 in Kazan, where he graduated from the Kazan Real Men’s School with a gold medal. Then he chose the fate of a musician. In 1907, he graduated with honors from the St. Petersburg Conservatory as a pianist and musicologist, and was assigned to the position of concertmaster in Yevsey Belousov’s cello class. According to family tradition, in St. Petersburg, Paktovsky accompanied the outstanding performer of romances, the operetta artist Anastasia Vyal'tseva.

In 1912, Leonid Paktovskyi moved to Kharkiv and entered Kharkiv University at the Faculty of Law. After graduation, he began to tour cities with lectures on music as a musicologist and pianist. It was this activity that led him to create his own radio show. As you know, radio broadcasting in Kharkiv began on November 16, 1924, and it was Kharkiv Radio that became the first in Ukraine. The program, which was initiated and conducted by Leonid Paktovskyi, was called “Radio Theater”. Later, on Kharkiv Television, the famous Soviet musicologist and historiographer Yuriy Shcherbinin took the name of Leonid Paktovsky’s memoirs “About Music, Musicians and Not Only” as the title of his TV show.

Leonid Paktovsky valued his friendship with the outstanding pianist Vsevolod Topilin, who after the Second World War headed the Special Piano Department at the Kyiv Conservatory. A well-known fact is the correspondence between Paktovsky and Topilin, in which Leonid expresses his admiration for students of Topilin’s class – Volodymyr Selivokhin (winner of the Ukrainian pianist competition) and Boris Zarankin. Leonid Paktovsky’s friendship was no less close with the luminaries of the Kharkiv music-theoretical school – Mykhailo Tyts, Dmytro Klebanov, Semen Bogatyrev.

In memory of himself, his creative and professional life, his friends and family, Leonid Paktovsky left a manuscript of his memoirs, which were published in a limited edition in Kharkiv and are entitled: “Leonid Paktovsky: Notes of an old accompanist” (2016).

So, the Paktovsky family contributed to the development of the musical life of Kharkiv. After all, without Fedor Paktovsky’s funding of music classes, without Leonid Paktovsky’s radio broadcasts, without the highly professional graduates of Yulia Paktovsky, musical Kharkiv would be significantly poorer. Many of the stages of the life of this “Holy Family” still remain unknown and await further research.

All the archival materials shown in this report can be seen and heard live in the Kharkiv public museum “Treasures of Musical Kharkiv” named after Yuriy Shcherbinin.

ПОЛЕМІКОС III

Дербас Марина Олексіївна

*завідувачка навчальної лабораторії
кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П.Котляревського (Харків, Україна)
e-mail: maderbas9@gmail.com
ORCID 0000-0001-5838-8253*

АНТИВІЙНА. ЕКСПАНСІЯ МИСТЕЦТВА

Ключові слова: мистецтво як учасник війни; персональне протистояння агресії А. Барішевського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Разумейко, О. Безбородько; Gustav Mahler *Symphony 2 Resurrection* Ромео Кастелуччі; мистецький протокодекс.

24 лютого 2022 року українське мистецтво змінилося назавжди. Опанувавши страх і подолавши фрустрацію, усі ті, хто працює у сфері мистецтва, дуже швидко стали до роботи. Мистецтво насправді стало активним учасником цієї війни Росії проти України.

Пісню “Ой у лузі червона калина...” або треки “Байрактар” чи про те, як “Джонсонюк Борис танки гриз, як барбарис” продовжить в Україні кожний. Усі співали, повторювали, робили свої кавери. Мистецькі твори ставали топовими, бо влучили в людські емоції страху, розгубленості, надії.

Митці ставали “голосами суспільства”, яке переживало і досі проживає найбільш руйнівні часи свого життя. Відрефлексувати на війну у своїх творчих роботах, спроектувати, осмислити і навіть структурувати нашу реальність, де поряд з бойовими діями, смертями і стражданнями все одно вирує життя і, нарешті, дістати свій потужний голос та власноруч створити “місце сили”, яке виборює Росію, стало потребою й актом персонального протистояння для діячів мистецтва.

Влучно написав Тарас Тополя, лідер гурту “Антитіла”: “Наше завдання – говорити”.

Художники публікують свої твори в соцмережах, розміщують відео виступів, прем’єри творів і миттєво отримують від тисяч користувачів відгуки. Звуки музики і зображення, вихоплені зі стрічки новин, стають способом приборкати власні страхи та сум’яття емоцій і думок.

У візуальному мистецтві створюються мурали, плакати, картини, багато фоторепортажів тощо. Це нібито кон’юнктурне мистецтво в реаліях тотальної війни швидко набирає обертів і сприймається тільки з позитивними конотаціями. У Києві виник проєкт “Мистецтво військового стану. Архів”, де постійно спостерігають, зберігають і систематизують за календарним принципом роботи художників, які реагують на війну мистецтвом. Створивши щоденник з картин митців, які мають дати публікації в соцмережах, куратори проєкту презентують ці твори на численних мистецьких акціях на захист України. Акварель художниці Kinder Album “Україна чинить супротив”, картина Юлії Логачової “Nobody will come” (04.03.22), картини Данили Мовчана і графіка Інни Леві “Нічне читання новин” (09.03.22) – це яскраві приклади миттєвого реагування художника.

Інший проєкт Never Again Gallery зроблений як адаптування 21 інформаційного постера Великобританії та США 1939–1945 років. Художники та ілюстратори поділилися оновленими плакатами про війну в Україні. Діалог з часом відбувається як повернення в історію минулої війни, де Путін замість Гітлера. Або приклад Олекси Манна, українського художника, есеїста, арт-куратора, арт-директора, ілюстратора, блогера. Ще до війни народився його проєкт “Кодекс”. Зараз він складається з 460 графічних листів. Чотири частини “Кодексу” – це чотири класичні світові сюжети, на яких будується вся світова культура за класифікацією Борхеса, – “Повернення”, “Пошук”, “Облога фортеці”, “Самогубство Бога”. З початку війни Олекса Манн продовжив “Кодекс” і його 5-та частина “Війна і анти-війна” – це своєрідний щоденник війни Росії проти України,

нові сторінки якого можна знайти в соцмережах. Там є Буча й Ірпінь – рука з червоним манікюром, чотири тіла на дорозі, жінка в колодязі, там є і Вінниця... Й увесь цей комікс жаху зроблено в чорно-біло-червоних кольорах.

Митець коментував свою роботу так: “...я зображую змінену війною свідомість і дійсність. Цей проєкт автобіографічний, через мою власну автобіографію там є осмислення всього, що мене оточує, турбує і про що я рефлексую” [7, с.4] .

Але багато хто з митців передчасно пішли з життя внаслідок цієї війни й ми вже не знаємо, що ця людина могла думати і хотіла зробити. Померла композиторка Ганна Гаврилець на початку війни, бо не могла спускатися до бомбосховища і її серце не витримало тиску. Пішов у засвіти композитор Володимир Птушкін, тому що не було можливості вчасно надати йому медичну допомогу.

Розповідь про себе, про свій травматичний досвід, про ненависть і прагнення до перемоги багатьох українських музикантів та композиторів знаходимо в інтерв’ю у публікаціях, у соцмережах, у “відеострімах”.

Антоній Баришевський – відомий піаніст – став одним з учасників проєкту “Bouquet Kyiv Stage in Oxford” влітку цього року. В інтерв’ю розповів: “Після початку війни гра на інструменті для мене втратила сенс. До музики повернувся випадково. Ходили в бібліотеку, і там було на ринку піаніно, і я так інколи грав для волонтерів, для себе... Намагаюся робити те, що можу” [1].

Валентину Сильвестрову виповнилося в цьому році 85. Круглій даті композитора присвятили численні концертні заходи як в Україні, так і в інших країнах Європи. В одному зі стрімів після авторського концерту він сказав, що більше не мріє про творче, лише про політичне. “Я взагалі вже втомився жити в світі, де таке коїться.... Не повинно бути жодного пафосу. У наш час музика повинна переходити в режим тиші, в режим молитви і якогось мирного дня. Музика повинна показувати, яка тендітна наша цивілізація з цією її силою. У наші дні зна-

чення малого збільшується, тому що велич цивілізації спирається на мале. Якщо мале правдиве, то і ця велич правдива” [2].

Про правдивість і потребу говорити сказав Євген Станкович. “Говорив один (як би це його назвати культурно), що нема такої країни. А виявляється, вона не тільки є, вона – одна з найбагатших у світі! Це українська культура, це традиції народні, що мають тисячолітню історію. Культурна спадщина – це те, чого не мала і вже ніколи не буде мати Росія. А Україна – одна з найдавніших цивілізацій, і про це говорить фольклор, яким я довгий час займався... Не тільки я, а й багато моїх колег написали твори за цей час. Я зараз працюю над великим твором для хору з оркестром з робочою назвою “Псалми війни” на вірші Шевченка, Ліни Костенко... Я не думаю, що у нас буде багато кон’юнктури” [3, с. 3].

Олег Безбородько всі ці місяці війни активно виступає в національних мистецьких проєктах у Польщі, Литві, Австрії, Великобританії як піаніст і композитор. В інтерв’ю він зауважив, що “нам дуже важливо зберегти людяність і добро. Ми тепер щодня стикаємося з неприхованим відкритим злом. Вельми важко, дивлячись злу в обличчя, зберегти в собі добро” [4, с. 4].

Композитори Ілля Разумейко і Роман Григорів ведуть активну комунікацію в соцмережах. Звідти вони розповідають про вистави “Чорнобильдорф” у австрійському Відні, у Фінляндії; “Колискову для Маріуполя” на Ars Electronica Festival і про нову прем’єру в Києві “Genesis. Opera of Memory в музеї Ханенків”. На своїй сторінці Ілля Разумейко написав: «Відчуваю від’їзд багатьох людей, музикантів, мистецтвознавців, акторів, художників з України/Києва в цьому році насправді як серйозну травму і вакуум для українського мистецтва, а зовсім не як “вікно можливостей в Європу”» [5].

Українська оперна зірка Людмила Монастирська зараз працює за контрактом у Metropolitan Opera, виконує партії Анни Нетребко після її відсторонення. Це ще одна риса культурної експансії сучасних українських митців. Співачка відчуває, що українські виконавці і автори “трансляють самобутній унікальний меседж”.

Усі або більшість митців залучені в динамічний рух зростання і відкриття української культури, який спостерігався ще до війни, а зараз, як не парадоксально, ця війна дала вибуховий викид творчої енергії.

Війна обнулює всяку штучність. Мистецтво в Україні вибудовує зараз довкола себе психологічну модель ціннісного ставлення до людей. Саме зараз усе так працює, що “...має значення той культурний простір із сотень тисяч щирих мистецьких вузликів, який приготує тло для загальнонаціонального візерунка...” [6, с. 5].

Європейські митці бачать у своєму дзеркалі нашу визвольну війну. Яскравий приклад – це графіті таємничого Бенксі в Києві, і Бородянці, й Ірпені. Художник зі світовим ім’ям, яке приховує, анонімно прибув в Україну і зробив сім муралів, а потім уже підтвердив своє авторство через соцмережі. На руїнах стін будівель зображені балерина, діти, які граються, гімнастка, ПЗРК.

Уражаючим твором європейського мистецтва з гуманістичним закликком до миру стала прем’єра Gustav Mahler Symphony 2 Resurrection, яка визначена як Opera stage live, на закритті Festival de Aix-en-Provence (Франція) у липні режисера Ромео Кастелуччі (Італія). До зіркового складу виконавської команди запросили диригента Esa Pekka Salonen (Фінляндія), солісток Golda Schultz (Південноафриканська республіка) і Marianne Crebassa (Франція).

Дійство відбулося на покинутому стадіоні, прикрашеному графіті. 40-метрова сцена заповнена землею. По сцені гуляє дуже красивий білий кінь. До коня виходить дівчина і говорить по телефону, раптом вона натикається на людську руку, яка стирчить із землі. Оркестр починає грати симфонію, яка йде 1 годину 40 хвилин. Майже весь час сцену поступово заповнюють люди в білих костюмах (ті, що проводять ексгумацію тіл), які методично відкопують тіла жінок, чоловіків, дітей, класифікують і кладуть у білі пакети, загрузають у машини та виїжджають. В останній частині, коли сцена стає порожня, вступає хор, солісти. На землю йде дощ. Розкопки гігантської масової

могили асоціюються з реальними подіями сьогодення у звільнених від окупації областях України. Візуальні образи твору Ромео Кастеллуччі вочевидь пов'язані з подіями в нашій країні.

Зміна життя кожного в Україні, досвід горя і тривоги, спостереження жахів війни, морального і фізичного падіння та піднесення людини, переосмислення знакових речей і феноменів – усе це зумовило дотримання неоголошених правил серед митців, на кшталт протокодексу.

Через голоси українських митців транслуються ці нарративи: по-перше, нинішній момент можна використати для рефлексії зараз, по-друге, війна – це нагода повернутися назад і зрозуміти історію. Також усвідомлюється вплив людської діяльності, де кожен робить те, що вміє найкраще, і головне, що українська культура остаточно виходить з тіні російської й набуває своїх виняткових рис.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА:

1. Український фестиваль в Оксфорді. Серед учасників – композитор Валентин Сильвестров // BBC News Україна. YouTube. 2022. 4 жовт.

2. Буцко Анастасія. Валентин Сильвестров: "Що ви коїте, чорти кремлівські?" URL: <https://www.dw.com/uk/valentyn-sylvestrov-shcho-vy-koite-chorty-kremlivski-a-61159315/a-61159315>

3. Гончарук Катря. Композитор Євген Станкович: "Весь український народ – зараз збройні сили" // Суспільне. Культура. 2022. 19 верес. URL: <https://suspilne.media/283284-kompozitor-evgen-stankovic-ves-ukrainskij-narod-zaraz-zbrojni-sili/>

4. Коломоець Д. Олег Безбородько: "Україна зараз – це символ добра в усьому світі" // Музика. 2022. 15 черв. URL: https://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-ukraina-zaraz-tse-symvol-dobra-v-usomu-sviti/?fbclid=IwAR0DvBfJENKFL0lgAuw_MeTElA6bkCBVeV8bG8hz1xwdWWFOegElmSDzMYGw

5. Ілля Разумейко. URL: <https://www.facebook.com/elias.spricht>

6. Покальчук Олег. Навіщо потрібно мистецтво в час війни? // Дзеркало тижня. 2022. 4 серп. URL: <https://zn.ua/ukr/SOCIUM/dlja-choho-potribne-mistetstvo-pid-chas-vijni.html>

7. Славінська Ірина, Гудак Сергій. Олекса Манн: "Кожна війна потребує культурної експансії" // The Ukrainians. 2022. 3 жовт. URL: <https://theukrainians.org/oleksa-mann/>

Maryna Derbas

*Head of the Educational Laboratory
at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music,
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail: maderbas9@gmail.com
ORCID 0000-0001-5838-8253*

ANTI-WAR. EXPANSION OF ART

Key words: *art as a participant in war; personal opposition to aggression of A. Baryshevskyi, V. Sylvestrov, E. Stankovych, I. Razumeiko, O. Bezborodko; Gustav Mahler Symphony 2 Resurrection Romeo Castellucci; artistic protocodex.*

On February 24, 2022, Ukrainian art changed forever. All those working in the field of art got over the fear and frustration and very quickly got to work. Art actually became an active participant in this war between Russia and Ukraine.

Which of the Ukrainians is now unable to continue the phrase "Oi u luzi chervona kalyna..", who hasn't heard the track "Bayraktar", or how "Johnsoniuk Boris gnawed tanks like a barberry". Everyone sang, repeated, made their cover versions. The works of art hit upon human pain or hope and immediately became top hits.

Artists became the "voices of society", which experienced and is still experiencing the most destructive times of its life. Reflecting on the war in their creative works has become an act of personal opposition to Russian aggression for each of the artists. Taras Topolya, the leader of the band "Antitila" aptly wrote – "Our task is to speak."

Artists publish their works on social networks, post videos of performances, premieres of works, where they instantly become part of the collective. These images and sounds of music from the news feed become a way to face their own emotions and tame fears for thousands of users.

A large number of murals, posters, paintings, photo series, etc. are actively emerging in the visual arts. Yes, it is called opportunistic art, but it is nothing wrong in the realities of total war

The project “The Art of Military Status. Archive” appeared in Kyiv. There is a constant curatorial observation of artists, who respond to the war with art, and each work has a date of publication on social networks. Watercolor by artist Kinder Album “Ukraine resists”, Yulia Logachova’s painting “Nobody will come” 03.4.22. Paintings by Danyla Movchan and graphic by Inna Levy “Night readings of news” 03.9.22.

Another Never Again Gallery project was made as an adaptation of 21 UK and US informational posters from 1939-45. Artists and illustrators shared updated posters about the war in Ukraine. The dialogue takes place over time as a return to the history of the last war, where Putin is instead of Hitler. Or an example of Oleksa Mann, a Ukrainian artist, essayist, art curator, art director, illustrator, blogger. His “Codex” project was born even before the war. It consists of 460 graphic sheets now. The four parts of the “Codex” are the classic four world plots on which the entire world culture is built, and which were once classified by Borges. “Return”, “Search”, “Siege of the fortress”, “Suicide of God”. Since the beginning of the war, Oleksa Mann has continued the “Codex” and its 5th part “War and Anti-War” is a kind of diary of Russia’s war against Ukraine. Its new pages can be found on social networks. There is Bucha and Irpin – a hand with a red manicure, four bodies on the road, a woman in a well, there is Vinnytsia... and all this horror comic is made in black, white and red colors.

The artist commented on his work as follows: “...I depict the consciousness and reality changed by the war. This project is autobiographical, through my own autobiography there is an understanding of everything that surrounds me, worries me and I reflect on.” [7 p.4]

Many of the artists died prematurely as a result of this war, unfortunately. We no longer know what this person could have thought and wanted to do. The composer Hanna Havrylets died at the beginning of the war, because she could not go down to the bomb shelter and her heart could not withstand the pressure. Com-

poser Volodymyr Ptushkin died because it was not possible to provide him with medical care in time.

There are stories about themselves, about own traumatic experience, about the hatred and desire for victory of many Ukrainian musicians and composers in interviews in publications, in social networks, in “video streams”.

Antonii Baryshevskyi, a famous pianist, became one of the participants of the “Bouquet Kyiv Stage in Oxford” project this summer. He said in an interview: “Playing an instrument lost its meaning for me after the beginning of the war. I returned to music by accident. We went to the library and there was a piano on the market, and I sometimes played for volunteers, for myself... I try to do what I can” [1].

Valentin Sylvestrov turned 85 this year. Numerous concert events were dedicated to the composer’s birthday both in Ukraine and in European countries. In one of the streams after the author’s concert, he said that he no longer dreams of creativity, only of politics. “I’m already tired of living in a world where such things happen... There shouldn’t be any pathos. Music should go into the mode of silence, into the mode of prayer, and some kind of peaceful day in our time. Music should show how fragile our civilization is with its power. The importance of the small is increasing nowadays because the greatness of civilization rests on the small. If the small is true, then this greatness is also true” [2].

Evhen Stankovych said about truthfulness and the need to speak. “One said (how would you call it culturally) – there is no such a country. And it turns out that it is not only there, it is one of the richest in the world! There is a thousand-year history of Ukrainian culture, folk traditions. Cultural heritage is something that Russia didn’t have and will never have. And Ukraine is one of the oldest civilizations, and folklore, which I have been working on for a long time, speaks about it... Not only I, but also many of my colleagues wrote works during that time. I am currently working on a large work for choir and orchestra with the working title “War Psalms” based on poems by Shevchenko and Lina Kostenko...I don’t think there will be much conjuncture” [3, p.3].

Oleh Bezborodko has been actively performing in national art projects in Poland, Lithuania, Austria, Great Britain as a pianist and as a composer all these months of the war. He suggested in an interview, that “it is very important to preserve humanity and goodness for us. We are confronted with undisguised open evil every day now. It is very difficult, looking evil in the face, to keep good in oneself” [4, p.4].

Composers Illia Razumeiko and Roman Hryhoriv actively communicate in social networks. There they talk about the performances of “Chernobyldorf” in Austria, Finland; “Lullaby for Mariupol” at the Ars Electronica Festival and the new premiere in Kyiv, “Genesis. Opera of Memory in the Khanenko Museum”. On his page, Illia Razumeiko wrote: “I feel the departure of many people, musicians, art critics, actors, artists from Ukraine/Kiev this year, in fact. It’s a serious trauma and a vacuum for Ukrainian art, and not at all as a “window of opportunity to Europe” [5].

Ukrainian opera star Liudmyla Monastyrskaya received a contract in Metropolitan Opera, performing the parts of Anna Netrebko after her suspension. This is another feature of the cultural expansion of modern Ukrainian artists. The singer feels that Ukrainian performers and authors “broadcast an original, unique message.”

All or most of the artists involved in the dynamic movement of growth and discovery of Ukrainian culture, which was observed even before the war, and now, paradoxically, this war gave an explosive release of creative energy.

War nullifies all artificiality. Art in Ukraine is currently building around itself a psychological model of values-based attitude towards people. Right now, everything works so that...”what matters is the cultural space of hundreds of thousands of sincere artistic knots, which will prepare the background for a national pattern...” [6, p.5].

European artists see our liberation war in their mirror. A striking example is the graffiti of the mysterious Banksy in Kyiv, Borodianka and Irpen. An artist with a world name, but hiding it, arrived anonymously in Ukraine and made 7 murals, and then already confirmed his authorship through social networks. A ballerina, playing children, a gymnast, PZPK are depicted on the ruins of the walls of the buildings

An impressive work of European art with a humanistic appeal for peace was the premiere of Gustav Mahler Symphony 2 Resurrection, marked as Opera stage live, at the closing of the Festival de Aix-en-Provence (France) in July by director Romeo Castellucci (Italy). Conductor Esa Pekka Salonen (Finland), soloists Golda Schultz (South African Republic) and Marianne Crebassa (France) were invited to join the starry performance team. The action took place on an abandoned stadium decorated with graffiti. The 40-meter stage is filled with earth. A very beautiful white horse is walking on the stage. A girl goes out to the horse and talks on the phone, suddenly she stumbles upon a human hand sticking out of the ground. The orchestra begins to play the symphony, which lasts 1 hour and 40 minutes. Almost all the time, the stage is gradually filled by people in white suits (those who exhume bodies), who methodically dig up the bodies of women, men, and children, classify them and put them in white bags, load them into cars and leave. In the last movement, when the stage is empty, the choir and soloists enter. It is raining on the ground. The excavation of a giant mass grave is associated with real events today in the liberated areas of Ukraine. The visual images of Romeo Castellucci’s work are obviously related to the events in our country.

The change in everyone’s life in Ukraine, the experience of grief and anxiety, the observation of the horrors of war, the moral and physical fall and rise of man, the reinterpretation of iconic things and phenomena led to undeclared rules among artists, like a protocodex.

These narratives are broadcast through the voices of Ukrainian artists: firstly, the present moment can be used for reflection now, secondly, the war is an opportunity to go back and understand history. The impact of human activity is also realized, where everyone does what they do best. And the most important thing is that Ukrainian culture finally emerges from the shadow of Russian culture and acquires its own unique features.

REFERENCES:

1. Ukrainian festival in Oxford. Composer Valentyn Sylvestrov is among the participants. BBC News Ukraine. YouTube, October 4 2022.

2. DW Anastasia Butsko. Valentyn Sylvestrov: “What are you doing, Kremlin devils?” <https://www.dw.com/uk/valentyn-sylvestrov-shcho-vy-koite-chorty-kremlivski-a-61159315/a-61159315>

3. Katria Honcharuk. Composer Yevhen Stankovych: “The entire Ukrainian people are now the armed forces.” Social Culture, 19.09.2022. <https://suspilne.media/283284-kompozitor-evgen-stankovic-ves-ukrainskij-narod-zaraz-zbrojni-sili/>

4. D. Kolomoets. Oleg Bezborodko: “Ukraine is now a symbol of goodness all over the world.” Music, 15.06.2022. https://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-ukraina-zaraz-tse-symvol-dobrav-usomu-sviti/?fbclid=IwAR0DvBfJEHKFLOlgAuw_MeTEIA6b-kCBeV8bG8hz1xwdWWFOegEImSDzMYGw

5. Illia Razumeiko <https://www.facebook.com/elias.spricht>

6. Oleh Pokalchuk. Why is art needed in wartime? Mirror of the week, 08/04/2022. <https://zn.ua/ukr/SOCIUM/dlja-chohopotribne-mistetstvo-pid-chas-vijni.html>

7. Iryna Slavinska, Serhii Hudak. Aleksa Mann: “Every war requires cultural expansion.” The Ukrainians, October 3, 2022. <https://theukrainians.org/oleksa-mann/>

Кордовська Поліна

викладачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

e-mail polina.kordovskaya@gmail.com

ORCID 0000-0002-9955-6804

ГРА[Н]Д-ОПЕРА “МИСТЕЦТВО ВІЙНИ”: СПРОБА РЕФЛЕКСІЇ ЧИ МУЗИЧНА ДОКУМЕНТАЛІСТИКА?

Ключові слова: *сучасна музика, оперний жанр, гра[н]д-опера “Мистецтво війни”, фундація “Nova Opera”, композитор Сергій Вілка, ансамбль сучасної музики “Sed Contra Ensemble”.*

Травматичний досвід війни, який від 24 лютого 2022 року став невідворотною реальністю для всього українського суспільства, викликав миттєву реакцію мистецької спільноти. Вже 7 квітня цього ж року у Львівському органному залі відбулася прем'єра гра[н]д-опери “Мистецтво війни” – проєкту формації “Nova Opera”, реалізованому в співпраці з композитором Сергієм Вілкою та ансамблем сучасної музики “Sed Contra Ensemble”. Оригінальне жанрове визначення вистави поєднає жанр великої французької опери (Grand opéra) та назву реактивної системи залпового вогню БМ-21 “Град”. Лібрето гра[н]д-опери “Мистецтво війни” (автор Мирослав Лаюк) побудовано за мотивами однойменного трактату китайського мислителя Сунь-Цзи. Текст лібрето складають афоризми китайського стратега (переклад українською Сергія Лесняка, 2015 рік, Видавництво Старого Лева), поетичні рядки Мирослава Лаюка та “живі голоси” – репліки з телефонних розмов окупантів, перехоплених спецслужбами та оприлюднених українськими журналістами.

“Сюжет” гра[н]д-опери побудовано навколо п'яти нон-персоніфікованих персонажів, жінки та чотирьох чоловіків, замкнених у лаконічному просторі сцени (режисер Богдан Поліщук). Центром сценічного простору є дерев'яна лава, символ нескінченного очікування, який відкриває портал одночасно до трьох святинь воєнного часу – бомбосховища, вокзалу та храму. Для вокальних партій характерним є використання вокальної імпровізації та розширених технік співу (горловий спів, шепіт, крик тощо). Звукове полотно опери (інструментальний склад: флейта, кларнет, віолончель, перкусія, фортепіано, орган) можна розділити на декілька пластів, серед яких виділяються полярні аудіальні образи: звуки небезпеки як символ війни (далекі неідентифіковані свисти й шерехи, імітація завивання сирен) та катарсичне звучання органу як символ віри в перемогу.

Polina Kordovska

teacher at the Department of General and Specialized Piano,
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail: polina.kordovskaya@gmail.com
ORCID 0000-0002-9955-6804

**GRA[N]D OPERA THE ART OF WAR:
AN ATTEMPT OF REFLECTION OR A
MUSICAL DOCUMENTARY?**

Key words: *Modern Music, Opera Genre, Gra[n]d Opera
The Art Of War, Nova Opera Foundation, Composer Serhii Vilka,
Sed Contra Ensemble.*

The traumatic war experience which became an unescapable reality for the entire Ukrainian society since the 24th of February, 2022 caused an immediate reaction of the artistic community. Already on the 7th of April, 2022, the premiere of the Gra[n]d Opera *The Art of War* was held in the Lviv Organ Hall. It was a project of the *Nova Opera* formation, implemented in cooperation with the composer Serhii Vilka and a contemporary music ensemble *Sed Contra Ensemble*. The original genre definition of the performance combines the name of the *Grand opéra* genre and the name of the BM-21 *Grad* multiple launch rocket system. The Grand[n]d Opera *The Art of War* libretto by Myroslav Laiuk is based on the same name military treatise by the Chinese philosopher and strategist Sun Tzu. The libretto text consists of Sun Tzu aphorisms (Ukrainian translation by Serhii Lesnyak, 2015, *Old Lion Publishing House*), poetry by Myroslav Laiuk and "live voices", the lines from the occupiers' telephone conversations, intercepted by special services and made public by Ukrainian journalists.

The "plot" of the Gra[n]d Opera is built around five non-personified characters, a woman and four men, locked in the laconic stage space (director Bohdan Polishchuk). The stage space is riddled with a heavy wooden bench, a symbol of endless waiting and a portal to three wartime shrines – the bomb shelter, the train station

and the church. The vocal parts are characterized by the use of vocal improvisation and advanced singing techniques (throat singing, whispering, shouting, etc.). The opera soundscape (the instrumentation includes a flute, a clarinet, a cello, a percussion, a piano and an organ) can be divided into several layers, among which polar audio images stand out: the sounds of danger as a symbol of war (distant unidentified whistles and screeches, imitation of howling sirens) and the cathartic sound of the organ as a symbol of faith in victory.

Панасюк Валерій Юрійович

доктор мистецтвознавства, професор
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна)
e-mail: panval59@gmail.com
ORCID 0000-0002-2307-6185
Вагнерієнє Євгенія
Graiciunas School of Management, Литва
(Каунас, Литва)

**“КАУНАС 2022”: ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО
ПРОСТОРУ КУЛЬТУРНОЇ СТОЛИЦІ ЄВРОПИ**

Ключові слова: “культурна столиця Європи”, програма “Каунас 2022”.

2022 року Каунас, одне з найбільших міст сучасної Литовської Республіки, разом з двома іншими містами Люксембурга та Сербії став “культурною столицею Європи”. Такий статус призначається Європейським Союзом, що передбачає досягнення декількох цілей, а саме:

- зближення громадян різних країн на основі співпраці у сфері культури;
- економічне зростання країн-членів Союзу;
- розвиток політичної сфери кожної з країн;
- активізація мистецького життя конкретного адміністративно-географічного локусу.

При тому реалізуються певні базові принципи, що уможливають досягнення поставлених цілей, а саме:

- принцип демократизму, який передбачає активізацію культурної діяльності кожної людини, залучення її до продуктивної творчої співпраці;
- принцип різногалузевості, що сприяє взаємодії різних мистецтв у конкретному соціокультурному просторі;
- принцип співпраці, коли програма “Культурна столиця Європи” реалізується в умовах органічної взаємодії всіх соціальних інститутів певної країни.

Культурний простір Каунаса – “тимчасової столиці” Литви (1920–1930-ті роки) – є за своїми показниками унікальним і спроможним до втілення найрізноманітніших мистецьких проєктів. Про це переконливо свідчать кількісні показники передбачених заходів: 40 фестивалів, 50 прем’єрних вистав, понад 250 концертів.

Аналіз програми “Каунас 2022” дозволяє виокремити в ній дві пріоритетні настанови:

- максимальне використання культурного та мистецького ресурсу міста, реалізація до цього часу його нереалізованого гуманітарного потенціалу;
- активізація культурного життя Каунаса за рахунок інвестування “міжнародного мистецького продукту”.

Саме про цей баланс “вітчизняного” та “імпортного” свідчать відповідні події, що відбуваються протягом 2022 року. Зокрема, для Литви справжньою історико-культурною подією стала виставка “Каунас – Вільнюс: зрушити гори”, підготовлена музеєм сучасного мистецтва “МО” (Вільнюс) і міським музеєм Каунаса. Сама драматургія виставки з творів образотворчого мистецтва відтворює драматургію “культурних стосунків” двох столиць – “тимчасової” та “історичної”. Представлені художні об’єкти, створені протягом ХХ – початку ХХІ століть митцями Каунаса та Вільнюса, свідчать про загальну національну ідентичність і одночасно про регіональну й естетичну індивідуальність кожного з авторів. При тому

варто відзначити концептуальну вільність експозиції, її високу організаційну культуру, яка забезпечується продуктивною ідеєю історичного руху.

Однією з неординарних подій програми “Каунас 2022” стала прем’єрна постановка опери Дж. Верді “Набукко”, здійснена творчим колективом Каунаського державного музичного театру (музичний керівник і диригент – Йогас Янулевічюс, режисер-постановник – Кастутіс С. Якштас). Зауважимо, що прем’єра вистави відбулася в символічному місці – “дев’ятому форті”, де розгорталася трагічна подія часів Другої світової війни. У такий спосіб “римувалися” часово віддалені “сюжети” історичної долі єврейського народу.

Свій черговий сезон Каунаський національний драматичний театр відкрив виставою “Доріана” за авторською концепцією всесвітньо відомого митця Роберта Вілсона, який одночасно працював над спектаклем у ролі режисера, сценографа та художника по світлу. Це справжнє “сценічне видовище”, де примхливо поєдналися мотиви роману Оскара Вайльда та факти життя й творчості Френсіса Бейкона, довело творчу та виробничу спроможність одного з провідних театрів Литви щодо втілення постановки будь-якої мистецької і технологічної складності.

Високим градусом соціально-політичної напруги відзначається “імпортований” культурний продукт, передбачений програмою “Каунас 2022”. Саме про це свідчать виставки-ретроспекції Марини Абрамович, Вільяма Кентріджа та Йоко Оно. Унікальною за своїм принципом організації виявилася експозиція “Із пітьми” Дженні Каган, де події межі 1930–1940-х років асоціюються із сучасною війною в Україні. У такий спосіб мистецтво своїми засобами унаочнює весь масштаб трагедії, свідком якої стали народи світу.

Отже, програма “Каунас 2022” сприяє вирішенню не тільки власне культурно-мистецьких завдань, а й актуалізує нагальні соціально-культурні проблеми.

Valerii Panasiuk

*Dr. in Art Studies, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine)*

e-mail: panval59@gmail.com

ORCID 0000-0002-2307-6185

Eugenija Vagneriene

*Director of Graiciunas School of Management, Lithuania
(Kaunas, Lithuania)*

**EUROPEAN CULTURAL CAPITAL
AND ITS CULTURAL FEATURES**

Key words: *“cultural capital of Europe”, “Kaunas 2022” program.*

Kaunas, one of the biggest cities of contemporary Lithuania, together with 2 other European cities of Luxemburg and Serbia, became “European Cultural Capitals 2022”. This status is awarded by the European Union and is based on responding to several targets, specifically:

- Bringing citizens of different countries together by collaborating in various cultural areas; – Economic development of the EU countries;
- Development of political environment of each country;
- Activation of arts in specific administrative and geographical regions.

Implementation of basic principles is a natural outcome in the process of reaching the set targets:

- Democratic principle which encourages cultural activities of each individual and involves him (her) into a creative and productive cooperation;
- Principle of different branches which enables cooperation of various arts in a specific socio-cultural environment;
- Principle of cooperation where the “European Cultural Capital” program is implemented by organic cooperation of all social institutions of the country.

In its performance, cultural space of Kaunas – “temporary capital” of Lithuania (1920-1930) – proved to be unique and capable to implement the most complex artistic projects. The quantitative indicators illustrate the planned events: 40 festivals, 50 premieres of performances and more than 250 concerts.

The analysis of “Kaunas 2022” program distinguishes 2 priorities:

- optimal use of cultural and artistic resource of the city and maximum realization of its humanitarian potential which had not been fully discovered until present times;
- activating cultural life of Kaunas due to importing of “foreign artistic production”. This balance of “domestic” and “imported” is a living proof of the ongoing cultural events during 2022.

Thus, the exhibition “Kaunas – Vilnius: move the mountains”, organized by “MO” (Vilnius) Museum of Contemporary Arts and Kaunas City Museum, has turned out to be a unique historic and cultural event. The dramaturgy of the exposition formed from works of applied art recreates a dramatic “cultural relationship” of two capitals – “a temporary” and “a historic” one. The works created by artists of Kaunas and Vilnius from the beginning of the 20th and 21st centuries is a proof of national identity on the one hand, yet regional and esthetic individuality of each author, on the other hand.

It is worth mentioning the harmony of the concept of the whole exposition as well as the high organizational culture which reveals the idea of historic development of the Lithuanian nation.

One of the extraordinary events of the program “Kaunas 2022” has become the premier of Dž. Verdi opera „Nabucco“ staged by Kaunas State Musical Theatre (conductor and musical director – Jonas Janulevičius, director Kestutis Stasys Jakštas). It is important to note that the premier was staged at a symbolic site – “Ninth Fort” where the tragic events of the World War II took place. This way the historic “scenario” of the Jews’ fate was in “rhythm” with the place.

Kaunas National Drama Theatre started its annual season with a performance “Dorian” based on the authentic concept of the world famous artist Robert Wilson. He performed as a director, sce-

nographer and the lights director. This was an astonishing “stage spectacle” where the motifs of Oscar Wilde’s novel mysteriously merged with Francis Bacon’s works and facts of life. This also has proved the artistic and production maturity of one of the leading theatres of contemporary Lithuania as regards staging this particularly complex artistic and technical performance.

“Kaunas 2022” program is distinguished by high degree of socio-political tension of the “imported” cultural production, namely the exhibitions–retrospections of Marina Abramovic, William Kentridge and Yoko Ono. Unique by its organization appeared to be an exposition by Jenny Kagan “From the Dark” where the events of 1930-1940 are associated with the present events of the war in Ukraine. This way and by the means of art a full scale of tragedy becomes evident, witnessed and even involved by the nations of the world.

Thus, implementation of the program “Kaunas 2022” enables reaching its cultural and artistic objectives and also sheds light on the existing socio-political problems.

Прокопович Тетяна Юрїївна

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка
кафедри історії, теорії музики та методики музичного
виховання Рівненського державного гуманітарного університету
(Рівне, Україна)
e-mail: pro.tax@i.ua
ORCID 0000-0002-9375-9635*

ЮВІЛЕЙ МИКОЛИ ЛИСЕНКА: КОНТРАПУНКТ МИСТЕЦЬКОГО ФРОНТУ

Ключові слова: ювілей, історична пам'ять, мистецький фронт, культурний простір.

Цьогорічний ювілей Миколи Віталійовича Лисенка ввійде в історію національної культури контрапунктичною лінією в героїчному спротиві захисників України російській військовій агресії. Широкомасштабний напад підступного ворога

24 лютого 2022 року підняв наших співвітчизників спільними зусиллями чинити гідну відсіч противнику. Оборону України та захист національних інтересів держави тримають військові і митці, політики й освітяни... У кожного своя зброя, яка в умовах сучасної війни вкрай важлива для перемоги.

Як дієвий інструмент консолідації українського суспільства та міжнародної спільноти слід розглядати цьогорічне відзначення знаменних дат. Зокрема, 180-річчя Миколи Віталійовича Лисенка стало поштовхом не тільки до вшанування великого музиканта і патріота, але й до актуалізації його ідей і творчих досягнень у контексті драматичного сьогодення. По-стать корифея української композиторської школи привернула до себе увагу митців і науковців, які відкрили сучасним поколінням нові грані його таланту й активної громадянської позиції.

Микола Лисенко дуже добре розумівся на злочинній російсько-імперській політиці, яка, авжеж, не змінилася і дотепер. У листі до Ольги Франко митець писав: “Якби ви знали, що робе цензура з українською продукцією, то аж гидко згадувати... На українському спізнанню літературному, духовному, художньо-артистичному цензурні чиновники відкрили спеціальне поле “спасення отечества” для чинів, субсидів, орденів і безапеляційно чинять, які зможуть, кривди, утиски...” (лист від 30.III.1887) [7, с. 171–172]. Звісно, Микола Віталійович не пасивно спостерігав за всілякими проявами російського поневолення, а все своє свідоме життя засобами мистецтва мужньо чинив опір царському свавіллю, зберігаючи своє рідне. Він став для наступних поколінь прикладом стійкості, винахідливості, відважності в боротьбі за право України бути вільною і культурно розвиненою державою в європейському співтоваристві.

Масштаб цьогорічних культурно-мистецьких ініціатив, присвячених ювілею М.В. Лисенка, засвідчив величезний авторитет митця в конструюванні національної історичної пам'яті. Передусім слід відмітити потужні акції, що відбулися у містах України навесні 2022 року. Війна не завадила артистам і освітянам 22 березня з розмахом відзначити 180-й день народження Миколи Лисенка.

Наприклад, у Львові для проведення урочистостей було обрано центр міста просто неба. Виконання творів композитора провідними львівськими артистами (піаністи Оксана Рапіта і Мирослав Драган, співачка Наталія Дитюк і чоловічий хор Львівської філармонії) змогла почути максимальна кількість слухачів [12]. Протягом тижня музиканти Львівської національної філармонії в різних культурних локаціях міста організували концерти і майстер-класи, популяризуючи творчість Миколи Лисенка.

Натомість Національна опера України на своїй сторінці YouTube-каналу здійснила 22 березня пряму трансляцію концерту-марафону творів М. Лисенка у виконанні артистів театру [1]. За задумом організаторів перед показом опери “Наталка Полтавка” (режисер-постановник – народний артист України А.А. Солов’яненко) було презентовано добірку архівних відеозаписів найкращих виконавських версій найпопулярніших вокальних опусів композитора. Щоправда, скористалися можливістю переглянути прямий ефір лише півтисячі глядачів. Ймовірно, в умовах воєнного стану публіка потребує більш свіжих і нетрафаретних рішень.

Зокрема, понад 10 тисяч переглядів набрав відеоролик виконання “Молитви за Україну” Миколи Лисенка, записаний у Залі камерної та органної музики Рівненської філармонії за участю артистів концертної установи та музикантів з різних куточків України, які через воєнні дії змушені були евакуюватися до обласного центру на заході країни [6]. Проникливо і велично духовний гімн України виконав зведений хор у супроводі симфонічного оркестру під орудою заслуженого діяча мистецтв України Олександра Тарасенка (хормейстер Національної опери).

Показово, що хоровий твір “Боже великий, єдиний” Миколи Лисенка на вірш Олександра Кониського став символом єднання мистецьких сил і вираженням патріотичних почуттів. Від початку війни і дотепер він лунає в різних виконавських інтерпретаціях та форматах: у концертних залах і театрах, центральних міських площах і церквах, військових частинах і освітніх закладах. Соціальні мережі перманентно поповнюються професійними й ама-

торськими зйомками виконання “Молитви”. Варто відзначити, що до дня народження фундатора української композиторської школи в інтернет-просторі презентовано відеоролик масштабної мистецької акції 2017 року, організованої Харківським національним університетом ім. В. Каразіна, коли виконання духовного гімну України зібрало рекордну кількість співаків – близько 3000 учасників (диригент Андрій Сиротенко) [10].

Важливо, що голос українських виконавців не самотній. “Молитву за Україну” Лисенка заспівали в різних куточках планети, організувавши грандіозну флешмоб-акцію 2022 року. Так, перед початком вистави твір М. Лисенка виконали артисти Нью-Йоркської Metropolitan Opera [5]. Музиканти Військово-повітряних сил США також підтримали мистецьку ініціативу [3]. У Таллінні “Молитву за Україну” виконав Естонський національний чоловічий хор [2], а в Лондоні одним з провідних англійських камерних хорів Londinium було випущено новий запис [8]. Лунав твір у Польщі і Канаді, Німеччині й Австралії. До того ж сучасні технології дозволяють створити оригінальні віртуальні версії виконання твору українського композитора, які об’єднують співаків з різних країн і континентів [4]. Тож світова спільнота з перших днів війни через звучання “Молитви за Україну” Миколи Лисенка закликає громадськість долучитися до руху боротьби за мир, підтримуючи українців у захисті своєї держави та демократичних цінностей.

Безумовно, хоровий твір Миколи Лисенка вийшов на перший план мистецького фронту. Специфіка вокального багатоголосся та ідейне наповнення тексту передбачувано викликали колосальний резонанс у сучасному соціумі. Втім, цим не обмежилась триумфальна хода музики цього річного ювіляра. Твори М. Лисенка увійшли до концертних програм провідних колективів України та зарубіжжя. Зокрема, уперше “Розлуку” Лисенка до свого концертного репертуару додав Віденський симфонічний оркестр.

Однак вітчизняні колективи за роки державної незалежності недостатньо докладали зусиль для популяризації національної музичної класики. Тому тепер, в умовах військової

агресії, доводиться надолужувати все, що не зробили раніше. Ювілейні концертні програми дозволяють хоча б частково заповнити мистецькі ніші вітчизняного культурного простору. У цьому аспекті слід згадати виступ у національній філармонії України з лисенківською програмою Національного академічного духового оркестру України (диригент – Микола Лисенко, праправнук і тезка видатного композитора) [9].

Варто відзначити, що важливою складовою урочистостей на честь Лисенка стала їх благодійна мета. У концертні програми увійшла практика збору коштів на потреби армії або цивільних. Так само свої гонорари артисти направляють для фінансового забезпечення першочергових завдань воєнної або соціальної сфери. Тож творчість Миколи Лисенка успішно конвертується у зброю чи броню, донат чи гуманітарну допомогу.

Скориставшись ювілейною датою, творча молодь також розгорнула свою лінію оборони Вітчизни. Наприклад, Студентське наукове товариство Інституту мистецтв РДГУ до дня народження Лисенка на своїй корпоративній сторінці у Facebook реалізувало науково-творчий проект “Небо над Україною: МВЛ 180 на варті” [11]. Проект стартував 22 березня і за два місяці накопичив різножанровий продукт, створений здобувачами освіти у співпраці з наставниками. Медіа-контент наповнився читанням віршів-присвят Лисенку і виконанням його творів, відеоекскурсіями та презентаціями. Кожна робота, як наголошували учасники проекту, просякнута відчуттям і розумінням важливої місії: популяризувати національний мистецький потенціал, щоб відстояти свободу та цілісність України.

Постать М. Лисенка уособлює незламність українського духу і послідовний рух у розбудові національного культурно-мистецького простору як підґрунтя державної незалежності. Сучасне суспільство, віддаючи шану композитору, демонструє духовну близькість з ним на ниві творчого і громадянського служіння.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА:

1. 180-річчя Миколи Лисенка. URL: <https://youtu.be/K6u2q99kxko>

2. Molitva za Ukrajinu. URL: <https://youtu.be/N7cPNrpfws0>
3. Prayer for Ukraine (Молитва за Україну). URL: https://youtu.be/gIL_mWmzXoM
4. Spiritual anthem of Ukraine God the great, one and only. URL: <https://youtu.be/xgcDKFSNTzI>
5. The Metropolitan Opera хвилиною мовчання вшанували пам'ять жертв війни Росії проти України і заспівали гімн України. URL: <https://www.radiosvoboda>
6. Боже великий, єдиний, нам Україну храни. URL: <https://youtu.be/QQFzlu0RjaE>
7. Лисенко М. Листи. Київ: Мистецтво, 1964. 505 с.
8. Лондонський камерний хор виконав “Молитву за Україну”. URL: <https://credo.pro/2022/03/314247>
9. Микола ЛИСЕНКО. Національний духовий оркестр України. URL: https://www.filarmonia.com.ua/afisha/_-6811
10. Молитва за Україну URL: https://youtu.be/YO_ens5Qeic
11. Небо над Україною: МВЛ-180 на варті. URL: <https://www.facebook.com/groups/290525863068377>
12. У центрі Львова відбувся концерт до 180-ї річниці дня народження Миколи Лисенка. URL: <https://youtu.be/X5QC6qkEijw>

Tetiana Prokopovych

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department of History and Theory of Music and Methods of Musical Education, Rivne State Humanities University (Rivne, Ukraine)

e-mail: pro.max@i.ua

ORCID 0000-0002-9375-9635

MYKOLA LYSENKO ANNIVERSARY: COUNTERPOINT OF THE ARTISTIC FRONT

Key words: *anniversary, historical memory, artistic front, cultural space.*

This year's anniversary of Mykola Lysenko will go down in the history of national culture as a contrapuntal line of the heroic re-

sistance of the defenders of Ukraine to Russian military aggression. A large-scale attack by an insidious enemy on February 24, 2022, raised our compatriots to make a joint effort to fight back against the enemy. The defense of Ukraine and protection of the national interests of the state are held by soldiers and artists, politicians and educators... Everyone has their own weapons, which in the conditions of modern war are extremely important for victory.

This year's commemoration of Lysenko anniversary should be considered as an effective tool for the consolidation of Ukrainian society and the international community. Thus, the 180th anniversary of Mykola Vitaliyovych Lysenko became an impetus not only to honor the great musician and patriot, but also to update his ideas and creative achievements in the context of the dramatic present situation. The figure of the luminary of the Ukrainian composition school attracted the attention of artists and scientists, who "polished new facets" of his talent and active civic position and presented them to the modern generation.

Mykola Lysenko understood very well the criminal Russian-imperial policy, which, of course, has not changed even now. In a letter to Olga Franko (dated 30.III, 1887), the artist wrote about censorship oppression and official persecution [7, p. 171–172]. Of course, Mykola Vitaliyovych did not passively observe all kinds of manifestations of Russian enslavement, but throughout his conscious life he courageously resisted the tsar's arbitrariness through art, preserving the native culture. For future generations he became an example of stability, ingenuity and courage in the struggle for the right of Ukraine to be a free and culturally developed state in the European community.

The scale of this year's cultural and artistic initiatives dedicated to the anniversary of M.V. Lysenko, testified to his enormous authority in the national historical memory. In that regard we should mention the powerful events that took place in multiple Ukrainian cities in the spring of 2022. The war did not prevent artists and educators from grandly celebrating Mykola Lysenko's 180th birthday on March 22.

For example, in Lviv, the open air city center was chosen for the celebrations. The performance of the composer's works by leading Lviv artists (pianists Oksana Rapita and Myroslav Dragan, singer Natalia Dytyuk and the men's choir of the Lviv Philharmonic) was heard by the maximum number of listeners [12]. During the week, musicians of the Lviv National Philharmonic organized concerts and master classes at various cultural locations of the city, popularizing Mykola Lysenko's works.

At the same time, on March 22nd, the National Opera of Ukraine broadcast a live concert-marathon of M. Lysenko's works performed by different artists on its YouTube channel [1]. According to the organizers' plan, before the performance of "Natalka Poltavka" opera (stage director – People's Artist of Ukraine A.A. Solovyanenko), a selection of the archival video recordings showing the best performing versions of the composer's most popular vocal opus was presented. However, only half a thousand viewers took advantage of the opportunity to watch the live broadcast. Possibly, in the state of martial law, the public needs fresher and non-standard solutions.

For example, the video of Mykola Lysenko "Prayers for Ukraine" performed and recorded in the Hall of Chamber and Organ Music of the Rivne Philharmonic by artists from different parts of Ukraine who, due to military operations, were forced to evacuate to Rivne, received more than 10 thousand views [6]. Soulfully and majestically, the spiritual anthem of Ukraine was performed by a combined choir accompanied by a symphony orchestra under the direction of Honored Artist of Ukraine Oleksandr Tarasenko (choirmaster of the National Opera).

It is significant that Mykola Lysenko's choral work "God is great, one and only" based on a poem by Oleksandr Konyskyi became a symbol of the unity of artistic forces and an expression of patriotic feelings. From the beginning of the war until now, it's been performed in various interpretations and formats-concert halls and theaters, central city squares and churches, military units and educational institutions. Social networks are permanently replenished with professional and amateur filming of the "Prayer". It is worth noting that on the occasion of the birthday of the founder of the

Ukrainian School of Composers, a video clip of a large-scale artistic event in 2017, organized by the Kharkiv National University named after V. Karazin, when the performance of the spiritual anthem of Ukraine gathered a record number of singers – about 3,000 participants (conductor Andriy Syrotenko) [10].

It is important that the voice of Ukrainian performers is not alone. Lysenko's "Prayer for Ukraine" was sung in different parts of the planet, turning into a grandiose flash mob action in 2022. For example, the New York Metropolitan Opera artists performed M. Lysenko's piece at the beginning of their performance [5], Musicians of the US Air Force also supported the artistic initiative [3]. In Tallinn, "Prayer for Ukraine" was performed by the Estonian National Male Choir [2], and in London, one of the leading English chamber choirs, Londinium, released a new recording [8]. The piece was heard in Poland and Canada, Germany and Australia. In addition, modern technologies make it possible to create unique virtual versions of the piece's performance, which unite singers from different countries and continents [4]. Therefore, from the first days of the war, the world community through the performance of Mykola Lysenko's "Prayer for Ukraine" calls on the public to join the fight for peace supporting Ukrainians in the defense of their state and democratic values.

Undoubtedly, Mykola Lysenko's choral work came to the forefront of the artistic front. The specificity of the vocal polyphony and the ideological content of the text predictably caused a colossal resonance in modern society. However, the triumphal procession of the music of this year's jubilee was not limited to this. M. Lysenko's works were included in the concert programs of leading musical groups in Ukraine and abroad. For example, the Vienna Symphony Orchestra added Lysenko's "Separation" to its concert repertoire for the first time.

Unfortunately, during the years of state independence, domestic art groups did not make enough efforts to popularize national musical classics. Therefore, now, in the conditions of the military aggression, we have to make up for everything that was not done before. Jubilee concert programs make it possible to at least partially fill the artistic niches of the domestic cultural space. In this aspect,

we should mention the performance at the National Philharmonic of Ukraine with the Lysenko program of the National Academic Wind Orchestra of Ukraine (conductor – Mykola Lysenko, great-great-grandson and namesake of the famous composer) [9].

It is worth noting, that an important component of the Lysenko's celebration was its charitable purpose. Concerts were followed by collecting monetary donations to support the army and civilians. Artists also donated the proceeds to finance priority tasks in the military or social sphere. Therefore, Mykola Lysenko's creativity is successfully converted into weapons and armor, also donations and humanitarian aid.

In dedication to his birthday, creative youth also deployed their line of defense of the Motherland. For example, the Student Scientific Society of the Institute of Arts of RDSU implemented the scientific and creative project "Sky over Ukraine: MVL 180 on guard" on its Facebook page for Lysenko's birthday [11]. The project started on March 22 and in two months it accumulated a multi-genre product created by students in cooperation with their mentors. Media content was filled with readings of Lysenko's dedication poems and performances of his works, video tours and presentations.

The figure of M. Lysenko personifies the indestructibility of the Ukrainian spirit and the consistent process of the national cultural and artistic space development as a basis for state independence. Modern society, paying tribute to the composer, demonstrates a spiritual closeness to him as an artist and a civic servant.

REFERENCES:

1. 180-richchia Mykoly Lysenka URL: <https://youtu.be/K6u2q99kxko>
2. Molitva za Ukrajinu. URL: <https://youtu.be/N7cPNrpwfs0>
3. Prayer for Ukraine (Molytva za Ukrainu). URL: https://youtu.be/gIL_mWmzXoM
4. Spiritual anthem of Ukraine God the great, one and only URL: <https://youtu.be/xgcDKFSNTzI>
5. The Metropolitan Opera khvylynoiu movchannia vshanuvaly pamiat zhertv viiny Rosii proty Ukrainy i zaspivaly himn Ukrainy. URL: <https://www.radiosvoboda>

6. Bozhe velykyi, yedynyi, nam Ukrainu khrany URL: <https://youtu.be/QQFzlu0RjaE>
7. Lysenko, M. (1964) Lysty. Kyiv: Mystetstvo. 505s.
8. Londonskyi kamernyi khor vykonav “Molytvu za Ukrainu”. URL: <https://credo.pro/2022/03/314247>
9. Mykola LYSENKO. Natsionalnyi dukhovyi orkestr Ukrainy. URL: https://www.filarmonia.com.ua/afisha/_-6811
10. Molytva za Ukrainu. URL: https://youtu.be/YO_ens5Qeic
11. Nebo nad Ukrainoiu: MVL-180 na varti. URL: <https://www.facebook.com/groups/290525863068377>
12. U tsentri Lvova vidbuvsia kontsert do 180-yi richnytsi dnia narodzhennia Mykoly Lysenka/ URL: <https://youtu.be/X5QC6qkEijw>

Воскобойніков Яків

*аспірант 4 року навчання кафедри історії української та зарубіжної музики, викладач кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail yakov.voskoboynikov@gmail.com
ORCID 0000-0003-4637-3104*

ПЕРШІ КРОКИ МУЗИКАНТА НА СЦЕНІ ЯК ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД (на прикладі біографії французького піаніста Олександра Таро)

Ключові слова: *травматичний досвід, сцена, піаніст, Олександр Таро, випробування.*

Як відомо, до консерваторій усього світу щороку вступають тисячі піаністів, які, напевно, мріють стати такими виконавцями, чиї імена стоять великими літерами біля лейблів найвідоміших звукозаписуючих студій, солістами, що грають у супроводі всесвітньо відомих оркестрів, музикантами, які здатні “тримати в руках” понад 20 концертних програм усіх стилів – від Бароко до сьогодення. Й авжеж, музиканти бачать себе в заповненому слухачами концертному залі. Музичні но-

вини, журнали, кінематограф здебільшого презентують нам митця, який є успішним, у кого концерти завершуються оплесками і вигуками “біс”. Чому ж зі ста відсотків піаністів, які бажать бути почутими, ми бачимо лише два відсотки солістів, які досягають у своїй кар’єрі таких висот?

Для “профанів” є готова відповідь – це залежить від ступеня обдарування. Немає сумніву, що музичний талант вирішує долю музиканта, але можливість його реалізації в суспільстві пов’язана з низкою випробувань, про які не прийнято згадувати на глянцевиx сторінках часописів.

У кожного виконавця в період його професійного становлення відбуваються психологічні і фізичні процеси, про які знає тільки він, його педагог і найближче коло людей, – це боротьба з “невдачами”, зривами, гіркий досвід, процеси, які залишаються в пам’яті ніби травма, що переслідує вдень і вночі.

Перший, найвідоміший травматичний досвід – хвилювання й нервування на сцені, яке занурює виконавця в нову, спочатку невідому, реальність, яка докорінно відрізняється від його повсякденного життя, – це реальність, де серце б’ється з неймовірною швидкістю, а руки не можуть знайти собі місця. Наступна проблема, через яку проходить кожен піаніст, є забування музичного тексту на сцені – це відчуття, коли ніби все зникає перед очима, думки плутаються і ніби натикаються на прірву відсутності будь-якого логічного зв’язку у виконавському процесі, що відбувається тут і зараз. У класі піаніст грає, як йому здається, кожну ноту впевнено, на сцені ж нова реальність краде все й іноді не залишає майже нічого з напрацьованого.

Існують піаністи, які прийняли такий гіркий досвід, не залишили концертну діяльність через звичай грати напам’ять і просто відкрили пюпітр рояля, поставили ноти: музика від цього не постраждала, а головне, не загубився виконавець. Саме такий досвід має, наприклад, усесвітньо відомий французький піаніст Олександр Таро (Alexandre Tharaud). Про це він згадує у своїй автобіографічній книзі “Покажіть ваші руки” (“Montrez-moi vos mains”).

Утім припустимо, що виконавець пройшов через стреси освітнього процесу, конкурсних перегонів. Він виходить у зал і бачить таке: відсутність слухачів, професійної аудиторії, майже порожній зал з публікою, яка прийшла не послухати, а поглянути, публікою, яка просто спить під час виконання, чи зал, у якому холодно, темно, шумно. До того ж – рояль, який давно вже своє відіграв... Це стає новим викликом для професійного виконавця, який начебто пройшов і прийняв попередні стреси. Чи витримає такі випробування молодий піаніст і зможе йти далі? Так, Олександр Таро витримав. У його біографії згадується і про такі напівпорожні зали, де під час концерту вимикалося світло (через горезвісні в Україні “віялові відключення”), про публіку, яка не здатна зосередитися на музиці, яку жахають білети в ту частину зали, де не видно рук піаніста, бо ж вона (публіка) нічого не побачить.

Спогадами про такі випробування сценою, професійними, фізичними, психологічними, фінансовими чинниками не прийнято ділитися із широким загалом, проте вони є необхідною стадією становлення таланту, яка загартовує піаніста, яка, мабуть, є платою за можливість нести власне мистецтво, перевіряє любов до того, що ти робиш, і вибір завжди є і залишається за кожним.

Yakiv Voskoboinikov

*4th year graduate student at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music, teacher at the Department of Special Piano, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail yakov.voskoboinikov@gmail.com
ORCID 0000-0003-4637-3104*

A MUSICIAN’S FIRST STEPS ON STAGE

AS A TRAUMATIC EXPERIENCE

(on the example of the biography of the French pianist Alexandre Tharaud)

Key words: *traumatic experience, stage, pianist, Alexandre Tharaud, challenges.*

As you know, thousands of pianists enter the conservatory every year which probably dream of becoming performers whose names will

be in capital letters near the labels of the most famous recording firms, soloists playing the players Accompanied by world-famous orchestras, musicians who are able to “hold in hands” more than twenty concert programs of all styles – from Baroque to the present. And musicians, of course, see themselves in the concert hall packed with listeners. Musical news, magazines, cinema mostly present to us an artist who is successful with the concerts ended up with applause and “encore” exclamations.

Why from a hundred percent of pianists who want to be heard, we see only two percent of soloists who reach such heights in their career?

For laymen, there is a ready answer – it depends on the degree of giftedness. There is no doubt that musical talent decides the fate of a musician, but the possibility of its realization in society is connected with a series of tests, which are not usually mentioned on the glossy pages of magazines.

Every performer undergoes psychological and physical processes in the period of their professional formation, which are known only to them, their teacher and the closest circle of people – this is the struggle with “failures”, breakdowns, bitter experiences, processes that remain in the memory like injuries, that haunt day and night.

The first, most well-known traumatic experience is excitement and nervousness on stage, which plunges the performer into a new, initially unknown reality that is fundamentally different from the everyday life – a reality where the heart beats at an incredible speed, and the hands cannot find their place. The next problem that every pianist goes through is forgetting the musical text on stage – it is a feeling when everything seems to disappear before the eyes, thoughts are confused and as if they stumble into an abyss of absence of any logical connection in the performance process that is happening here and now. In the classroom, the pianist plays, as he thinks, every note with confidence, but on the stage, the new reality steals everything and sometimes leaves almost nothing of what they have learned.

There are pianists who accepted such a bitter experience, did not give up the concert activity because of the habit of playing by heart and simply opened the music stand to the piano, set the notes: the music did not suffer from this, and most importantly, the performer

was not lost. This is the experience of, for example, the world-famous French pianist Alexandre Tharaud. He mentions this in his autobiographical book “Show your hands” (“Montrez-moi vos mains”).

However, let's assume that the performer, who has gone through the stresses of the educational process, competitive races, enters the hall and sees the following – the absence of listeners, professional audience, an almost empty hall with the audience that came not to listen, but to watch, the audience that simply sleeps during the performance, or a hall where it is cold, dark, noisy. In addition, the grand piano, which has long played its part... This becomes a new challenge for a professional performer who seems to have passed and accepted the previous stresses. Will the young pianist withstand such tests and be able to move on? Yes, Alexandre Tharaud survived. His biography also mentions such half-empty halls, where the lights went out during the concert (due to the notorious “rolling blackouts” in Ukraine), about the audience that is unable to concentrate on the music, who are horrified by tickets to a part of the hall where the hands of the pianist cannot be seen, because they won't see anything.

Memories of such challenges on the stage, professional, physical, psychological, financial factors are not usually shared with the general public, but they are a necessary step in the talent development, which makes the pianist tough, which is, perhaps, a payment for the opportunity to communicate one's own art, tests love for what what you do, and the choice is always up to everyone.

Григор'єва Іюанна

викладачка музично-теоретичних дисциплін

Черкаської ДШМ імені Валентина Талаха (Черкаси, Україна)

ORCID – 0000-0002-3749-7060

ЛЮДИНА ПОДОЛАЄ БУДЬ-ЯКЕ ЯК, ЯКЩО РОЗУМІЄ НАВІЩО

Ключові слова: *музично-театральна культура України; Черкаський обласний академічний український музично-драма-*

тичний театр імені Т. Г. Шевченка; сучасна вистава-концерт; український театр у часи кризи; мистецтво опору.

У книзі Віктора Франкла “Людина у пошуках сенсу” є твердження, яке важко заперечити, – “Людина подолає будь-яке **як**, якщо розуміє **навіщо**”. Уперше книга вийшла друком більше ніж 70 років тому, але викладені там думки й досі не втратили своєї актуальності, допомагаючи новим поколінням долати кожного разу нові “як”, тобто ті проблеми, що ставить життя на межу існування.

За останнє десятиріччя творчий колектив Черкаського обласного академічного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка неодноразово опинявся в кризових ситуаціях, коли питання “*як далі працювати?*” вкрай загострювалося. Спочатку сталася пожежа, потім – карантин, тепер – війна. Втім у будь-яких обставинах допомагало усвідомлення сенсу театрального буття, для чого спрямовуються зусилля. Те саме “*навіщо*” для діяльності театру завжди актуально. Ті, хто з другої половини XIX століття започаткував музично-театральне мистецтво на Черкащині, вважали своїм завданням викликати інтерес публіки до театрального мистецтва. Група вихованців третьої майстерні мистецького об'єднання “Березіль” та частина професійних акторів Другого Київського пересувного робітничо-колгоспного театру – засновники нинішнього Черкаського театру, що веде свій відлік від 1932 року, бачили театр як проповідника суспільних ідей та цінностей. За майже столітню історію театр, переживши не одну сумну подію, яка б могла стати останньою для долі колективу, зібрав сузір'я талановитих особистостей, які збагатили культурне життя міста, зуміли сформувати художній смак у справжніх поціновувачів мистецтва та привити любов глядачам до національної драматургії. Важко переоцінити роль Черкаського театру в розвитку музично-театрального мистецтва країни.

Маючи славу традицію, теперішнє художнє керівництво театру змогло мотивувати колектив на створення індивідуальних творчих проєктів, активізувавши серед іншого й

концертну діяльність. За останній рік актори трупі неодноразово влаштували благодійні театральні дійства, концертні програми. Наприклад, за участю Луганського театру було поставлено “трагікомедію сучасності” “Хто Я?”, поетичну виставу “Осьмачка... Вільний”, мюзикл для дітей “Котик, півник і лисичка”, також підготовлено концертну програму “МОСТИ”, сольну програму Сергія Боброва “НИТКИ”.

17 червня 2022 року в арт-укритті “PIONEER” відбувся творчий вечір актора Олександра Новаченка, який, надихнувшись книгою Віктора Франкла, підготував програму з 11-ти власних пісень під назвою “СЕНС”. Тут йшлося не про жахіття війни, а про те існування, до якого всі прагнуть повернутися. Вірші та пісні розповідають про перемогу життя над смертю, про любов та самотність, про радість і втому, про внутрішню боротьбу із своїми вадами, про творчий пошук та втрати. Спів під гітару Олександра Новаченка у супроводі ансамблю музикантів (дві гітари, флейта, віолончель та перкусія) під орудою диригента Олени Белкіної, яка робила аранжування, переконував слухача, що задоволення, майно та гроші не вносять сенс у життя, не врятують від ворожнечі, а надихатиме жити лиш особисте покликання, місія, яку кожен із нас несе у своєму житті, і Божа благодать. Сюжетний контрапункт до музично-поетичної композиції утворюють три актори: Максим Рижевол (Поет), Катерина Олейнікова (Муза), Петро Голубченко (Тінь). У цьому ж складі, але із скороченою програмою вони неодноразово проводили благодійні концерти.

Отже, у нинішніх реаліях театр вбачає сенс свого існування в безпосередньому зверненні до публіки. “Пряма мова” виконавців дозволяє подати важкі події життя країни так, щоб глядач зрозумів істину, донести меседж сьогодення, відкрити шлях для вирішення проблем, врешті-решт, розважити публіку, схвилювати її, подарувати позитивні емоції, щоб збагатити й укріпити кожного, хто увійде до театральної зали.

Ioanna Hryhorieva,
Teacher music-theoretical disciplines,
Valentyn Talakh Cherkasy Children's Music School
(Cherkasy, Ukraine)
 ORCID – 0000-0002-3749-7060

THOSE WHO HAVE A ‘WHY’ TO LIVE, CAN BEAR WITH ALMOST ANY ‘HOW’

Key words: *music and theater culture of Ukraine; Cherkasy Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater named after T.H. Shevchenko; modern performance-concert; Ukrainian theater in times of crisis; the art of resistance.*

In Viktor E. Frankl's book “Man's Search For Meaning” there is a statement that is difficult to deny – “Those who have a ‘why’ to live, can bear with almost any ‘how’”. The book was first published more than seventy years ago, but the thoughts expressed in it still haven't lost their relevance, helping the new generations to bear all new “hows”, I mean the problems that put life on the edge of existence.

Over the past decade, the creative team of the Cherkasy Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater named after T.H. Shevchenko repeatedly found itself in crisis situations, when the question “how to continue working?” was extremely aggravated. First there was the fire, then the quarantine, now – the war. However, in any circumstances, the awareness of the meaning of theatrical existing helped them, and their efforts were directed at that. The same “why” is always relevant for theater activity. Those who initiated musical and theatrical art in Cherkasy region from the second half of the 19th century considered it their task to arouse the public's interest in theatrical art. A group of pupils of the third workshop of the Berezhil art association and some of the professional actors from the Second Kyiv Mobile Workers' and Collective Farm Theater – the founders of the current Cherkasy Theater, which dates back to 1932, – saw the theater as a preacher of social ideas and values. Over its nearly century-long history, the theater, having experienced more than one sad event, which

could be the last for the staff's fate, gathered a constellation of talented personalities who enriched the city cultural life, shaping the artistic taste of true art connoisseurs and instilling the love of the audience for national drama. It is difficult to overestimate the role of the Cherkasy Theater in the development of music and theater art in our country.

Having a glorious tradition, the current artistic management of the theater was able to motivate the team to create individual creative projects, intensifying also concert activities. Over the past year, the actors of the troupe have repeatedly organized charitable theatrical events and concert programs. For example, with the participation of the Luhansk Theater, there were staged a "contemporary tragicomedy" "Who Am I?", a poetic performance "Osmachka... Free", a children's musical "The Cat, the Cock and the Fox"; a concert program "BRIDGES" and Serhii Bobrov's solo program "THREADS" were also prepared.

On June 17, 2022, the PIONEER art shelter hosted a creative evening of Oleksandr Novachenko. Being inspired by Viktor Frankl's book the actor prepared his own program of eleven songs called "SENSE". It was not about the horrors of war, but about the existence that everyone wanted to return to. Poems and songs were about the victory of life over death, about love and loneliness, joy and fatigue, about the internal struggle with one's defects, about creative search and losses. Oleksandr Novachenko's singing to the guitar was accompanied by an ensemble of musicians (2 guitars, a flute, a cello and percussion) conducted by Olena Belkina, who made the arrangements. It convinced the listener that pleasure, property and money wouldn't bring meaning to life, would not save from enmity. But only a personal vocation, a mission that each of us carries in our life and the God's grace would inspire us to live. The plot counterpoint to the musical and poetic composition was formed by three actors: Maxim Ryzhev (Poet), Kateryna Oleynikova (Muse), Petro Golubchenko (Shadow). They repeatedly held charity concerts with the same actors, but the program was shorter.

So, in the current realities, theater sees the meaning of its existence in direct appeal to the public. The "direct speech" of the

performers allows presenting difficult events in the country's life in such a way that the audience understands the truth, conveys the message of the present, opens the way to solving problems, on the whole, entertains the audience, excites them, gives positive emotions to enrich and strengthen everyone who enters a theater hall.

Богатирьов Володимир Олександрович

*викладач кафедри композиції та інструментування
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail izzbva@gmail.com
ORCID 0000-0001-6946-0636*

КОНЦЕРТНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АНСАМБЛЮ В УМОВАХ ВІЙНИ (на прикладі струнного тріо "Semplіce")

Ключові слова: концертна діяльність, колектив, ансамбль.

Бажання виконувати різноманітні за жанром і стилем твори разом є першопричиною об'єднання музикантів у колектив. При розгляді жанрів академічної музики неможливо ігнорувати чинник впливу інструментальних складів на їх генезу. Наприклад, жанр фортепіанного тріо остаточно кристалізувався в епоху класицизму, до того пройшовши еволюцію в різноманітних складах. Оскільки ансамблева музика повною мірою реалізує одну з найважливіших функцій музики – комунікативну, від взаємодії виконавців усередині колективу (внутрішня комунікація) залежить ступінь розкриття задуму і донесення його до слухачів. Інтерпретація в комунікативному процесі залежить від таких чинників: соціальний, психологічний, фізіологічний. Перцепції кожного учасника вносять відмінності в трактування нотного тексту. Якщо названі чинники стосуються лише індивіда, то дійти згоди щодо інтерпретаційних аспектів простіше, ніж у випадку, коли вступають у силу соціальні чинники – загальносоціальні зсуви.

Для українського суспільства в останнє десятиліття такими загальносоціальними зсувами стали події Революції гідності, гібридної російсько-української війни на Сході і, врешті, повномасштабної війни Росії проти України, розпочатої 24 лютого 2022 року. Митці відповідали на перші дві події по-різному: від знаходження засобів їхньої реалістичної передачі до відчуженого ігнорування того, що відбувається з концентрацією на суб'єктивних та індивідуальних началах. Але повномасштабна війна стала загальним горем усього українського народу: не існує сім'ї, яка б не постраждала від її наслідків. Для українського мистецтва воєнні події, крім негативних аспектів, мали також позитивний вплив (наскільки війна взагалі може нести бодай щось позитивне). У суспільства (і в нас, і за кордоном) виріс попит на все питома українське: мову, традиційну культуру, народне та академічне мистецтво. Тому зараз сучасним колективам, які виконують різноманітну українську музику, легше реалізувати задуми щодо концертних програм. Водночас війна сковує нормальне функціонування країни, тому концертні установи та організації змушені або призупинити свою активну діяльність, або переформатуватися для адаптації до сьогодення.

Чим більша організація, тим складніші механізми її функціонування. В умовах війни подібні механізми унеможливають оперативне використання всіх їхніх елементів. Цим пояснюються основні тенденції у сфері концертної діяльності останніх місяців: застосування малих або середніх за розмірами мобільних інструментальних складів, “закритість” концертних заходів з обмеженою кількістю слухачів, опора на онлайн-мережу. Академічне музикування в цьому випадку знає найбільших трансформацій через свою природу: живе виконання при глядачах є майже не основною формою існування виконавського мистецтва. Динаміку цих змін запропоновано розглянути на прикладі струнного тріо “Semplice”.

Цей харківський колектив був квінтетом. На момент лютого 2022 року склад виконавців був таким: Володимир Богатирьов – художній керівник, аранжувальник, гітарист; Тетяна

Богатирьова – домристка; Карина Коломоець – скрипалька; Соня Коган – альтистка; Ілля Бордачов – віолончеліст. Додатково для проведення концертних програм запрошували лекторку Поліну Кордовську. Концепція колективу така: “Виконання маловідомих творів у незвичному звучанні”. Її реалізація забезпечувалася, по-перше, самим тембральним поєднанням народних щипкових інструментів (домри, гітари) із класичним смичковим тріо (скрипка, альт, віолончель) із варіативністю їх застосування; по-друге, постійним пошуком та аранжуванням можливих творів для цього складу; по-третє, відмінністю у професійній підготовці учасників (два аматори, студенти і випускники музичних ЗВО), що, з одного боку, ускладнює репетиційний процес, але, з другого, надає простір для експериментів через відсутність усталених виконавських психологічних патернів.

Назва колективу закріпилася випадково: перед першим концертом учасники не могли дійти згоди, оскільки на той момент концепція була сформована не до кінця. Заради жарту розглядалася версія “Просто квінтет”. В. Богатирьовим було запропоновано використати цю назву для першого концерту, але перекласти її італійською – “Semplice quintet”. Після влучного афоризму подружки колективу, вокалістки А. Бондаренко: “Просто музиканти, що просто збираються і грають просту, а іноді – не дуже просту музику, тому що для них це просто необхідно”, – який було повторено на самому концерті, назву вирішено було залишити, що остаточно сформувало концепцію колективу.

Крім перелічених вище позитивних аспектів, відзначимо, що інструментальний склад був мобільним у пересуванні і не залежав від апаратури. Це відкривало широкі можливості при організації концертів. Локаціями для виступу ставали не тільки стандартні концертні зали (на кшталт філармонії), а ще й установи, для того менш призначені: музеї, галереї, навчальні заклади. Концертний репертуар містив твори від бароко до сучасності. Проте тяжіння до української традиції не було, хоча українські автори в програмах присутні. Це пояснювалося більшою академічною спрямованістю колективу.

Від травня 2022 року колектив змінив свій склад і концепцію. Квінтет перетворився на тріо, оскільки через воєнні дії К. Коломоєць і С. Коган були вимушені залишити ансамбль. На хвилі патріотичного підйому вирішено було звернутися до традицій українського троїстого музикування. Це пов'язано не стільки з кількістю виконавців, скільки з функціями, які виконував подібний колектив: забезпечення музичного життя суспільства, залучення його до культури, пропагування традиційно українського.

Для нового складу підбирається інша програма, яка спирається на українську народну (переважно вокальну), популярну та класичну музику, хоча до програми включаються й твори європейських авторів. Серед композиторів до переліку входять Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Е. Саті, І. Шамо, Я. Степовий, М. Вербицький, В. Верменич, В. Івасюк тощо. Така програма презентує українське музичне мистецтво як складову частину загальноєвропейського.

Разом із програмою змінюється і зовнішній вигляд учасників: відбувається перехід від суворо академічний чорних костюмів до автентичних вишиванок і суконь у поєднанні із сучасними джинсами й кедами. Але, попри всі зміни, назву колективу вирішено залишити, бо вона продовжувала відображати його основну концепцію.

Інструментальний склад тріо “Semplice” – домра, гітара, віолончель – має свої недоліки. До них належать: відсутність “звукового образу” ансамблю в глядача, деякі обмеження у виборі репертуару, потреба у високій злагоженості виконавців, необхідність сцен камерної спрямованості через невелику гучність. Але в умовах російсько-української війни недоліки такого колективу стають перевагами. Три струнних інструменти високого, середнього та низького регістру із різною природою звуковидобування забезпечують більшість музичних потреб і спонукають до експериментів. Троє виконавців з професійною освітою швидше розуміють репертуар і вибудовують інтерпретацію. Завдяки легкості в транспортуванні інструментів і невеликій кількості учасників (три музиканти і ведуча) колектив мобільно пересувається різноманітними концертними майданчиками, використовуючи особистий та

громадський транспорт. Крім цього, не потребує значного простору розміщення, а при дотриманні умов безпеки найбільш розповсюдженими локаціями для концертів є невеликі приміщення.

Отже, у серпні 2022 року ансамбль “Semplice” у складі В. Богатирьова (гітара), Т. Богатирьової (домра), І. Бордачова (віолончель) та І. Бордачової (ведуча-лектор) прямує у тур містами Правобережної України. Для концертів було обрано музеї, галереї, арт-сховища, невеликі концертні майданчики та зали дев'яти міст: Кропивницького, Вінниці, Хмельницького, Тернополя, Львова, Івано-Франківська, Коломиї, Кам'янця-Подільського, Олександрії. Така географія пояснюється проходженням цими містами великих автомобільних трас, що забезпечило швидке пересування між ними особистим авто. Фінансове забезпечення туру лягало на самих учасників ансамблю, з частковим поповненням від каси концертів (частина зібраних коштів йшла на пальне, частина збиралася для передачі ЗСУ).

Запланованих концертів було 10 – по одному на кожне місто, за винятком двох у Львові, – які хронологічно обмежувалися двома тижнями перебування в дорозі. Але вже під час туру в деяких містах надходили запрошення на повторне виконання концертної програми. Зокрема, у містах Коломия та Вінниця було зіграно по два концерти, у Кропивницькому – три. Концертна програма варіювала залежно від місця проведення: у мистецьких установах опора на академічний репертуар, у загальногромадських – на народний та естрадний. Крім власне музичної частини, глядачі мали змогу заглибитися в історичний контекст, пов'язаний з твором, який забезпечувався словесною частиною лектора. У такий спосіб реалізовувався просвітницький аспект діяльності колективу.

Загалом тур тривав протягом усього серпня: від 4 до 29 числа. Останнім пунктом призначення було обрано місто Харків, оскільки в сакральному сенсі воно сприймається як місце народження колективу. У ньому проведено дві концертних програми в повному обсязі, без варіювання.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що тріо “Semplice” і його концертно-просвітницька діяльність характеризують

тенденції сьогоденної української концертної діяльності в умовах війни. Серед них слід перерахувати наявність різноманітної програми з опорою на українську музику, репертуарну і транспортну мобільність колективу, мінімальність вимог та фінансових витрат, доступність до розповсюдження.

Volodymyr Bohatyrov

Lecturer at the Department of Composition and Instrumentation,

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail izzbva@gmail.com

ORCID 0000-0001-6946-0636

**CONCERT-EDUCATIONAL ACTIVITY
OF AN ENSEMBLE IN WAR
(the case of string trio “Semplice”)**

Key words: *concert activity, collective, ensemble*

A desire to perform music different in style or genre is the basic reason for musicians to join into an ensemble. If we look at genres of academic music it is obvious that one cannot ignore the influence of different ensemble types on the genesis of these genres. For instance, the genre of piano trio was shaped during the Classical era after it had changed its composition. Since ensemble music fully implements the main function of music, a communicative one, the interaction of musicians inside the ensemble (inner communication) influences the degree to which the idea of a work can be represented and conveyed to listeners. Interpretation in the communicative process depends on three main factors: social, psychological, physiological. Individual perception of the score makes its interpretation different. If these factors influence only one musician, it is much easier to have an agreed interpretation than in the case when social changes go into effect.

There have been numerous general social shifts in Ukrainian society in recent years, such as Revolution of Dignity, hybrid Russian war in the East of Ukraine, full-scale Russian invasion of 24th February 2022. The artists had different responses to the first two: some found the way to

portray them realistically, while others ignored the events concentrating on their inner world, individuality. But the full-scale war became a collective tragedy of Ukrainian people as there is not a single family in Ukraine which has not suffered from its consequences. Apart from obvious negative aspects for Ukrainian arts, these events had a positive impact as well (to a degree that war can bring anything positive). Both in Ukraine and abroad there has been an increased demand in everything Ukrainian: language, traditional culture, folk and academic arts. But at the same time the war hinders normal functioning of the art, therefore concert halls are forced either to stop their work or to adapt to a new reality.

The bigger organization, the more difficult are the mechanisms of its functioning. This explains the most general tendencies in the sphere of concert life during the last months, such as: usage of relatively small ensembles, which are flexible in their essence; invitation-only concerts for a limited audience; strong reliance on internet technologies.

Academic music has undergone serious changes due to its nature: live performance in front of the audience is almost the main form of the performing art. Dynamics of these changes can be traced on the example of string trio “Semplice”.

This Kharkiv ensemble used to be a quintet. In February 2022 it consisted of Volodymyr Bohatyrov, creative director, arranger, guitar; Tetiana Bohatyrova, domra; Karina Kolomoyets, violin; Sonya Kogan, viola; Illia Bordachov, cello. Additionally, Polina Kordovska was employed to present the concert programme. The idea behind the ensemble is “Performance of little-known works in an unusual manner”. It was possible due to the timbral joining of plucked instruments such as guitar and domra with a classical string trio (violin, viola, cello); the constant search of new works and creation of different arrangements; differences in professional education of the musicians (two amateurs, students and graduates of higher music education establishments, which, on the one hand, complicates the rehearsal process and gives space for experiments because of the absence of pre-defined performance psychological patterns.

The name of the ensemble was coined accidentally as even before the first concert it had not been established yet. As a joke,

someone suggested the name “Simply quintet” (“*Prosto quintet*”). V. Bohatyrov suggested translating it into Italian. After a singer A. Bondarenko, a friend of the ensemble, had said the following words: “They are simply musicians who just come together and play simple and sometimes not simple music, because they need it badly” (which were repeated at the concert), the musicians decided to keep the name and that contributed to making up the whole concept of the ensemble.

In addition to positive aspects listed above, the members of the ensemble were quite mobile and did not depend on sound equipment. This opened new possibilities for organizing concerts. The venues where the ensemble performed included both quite expected ones (philharmonic) as well as the establishments which were not designed for playing music: museums, galleries, educational establishments. The repertoire included works from the Baroque era to modernity. At the same time, the Ukrainian repertoire was only sporadically included, without being in the spotlight.

In May 2022 the ensemble changed both its structure and conception. The quintet became a trio since the war forced K. Kolomojets and S. Kogan to leave Ukraine. Driven by the patriotic sentiment, the musicians decided to turn to the Ukrainian tradition of a three-performer-ensemble. This was done not only because the number of performers decreased, but also because such ensembles performed important functions: to provide the society with music, bring culture to it, popularize Ukrainian art.

The new ensemble chose a different repertoire which included Ukrainian folk (chiefly vocal), popular and classical music, although the works by European composers were also included. Among the composers whose works were performed are J. S. Bach, W. A. Mozart, E. Satie, I. Shamo, Ya. Stepovyi, M. Verbytskyi, V. Vermenych, V. Ivasiuk etc. This program represents Ukrainian music as part of the European one.

The appearance of the musicians changes along with the repertoire, so: from formal suits they moved to authentic shirts paired with jeans and sneakers. But despite this, they decided not to change the name since it still reflected the main idea of the ensemble.

From the instrumental standpoint “Semplice” (domra, guitar, cello) has its drawbacks. They include lack of the “sound image” of the ensemble, some limitations of the repertoire choice, need of the performers to be well coordinated, inability to perform at large concert halls due to lack of sound force. But the Russian invasion turned these flaws into advantages. Three string instruments with different nature of the sound, of high, middle and low register cover most musical needs and call for experiments. Three professionally trained musicians can learn new works faster as well as create their interpretation. Since there are only three musicians and a concert presenter, and the instruments are quite easy to transport, the ensemble can move from one concert venue to another, using private and public transport. In addition, it does not need a lot of space to be seated, which is an extremely important thing given that usually concerts take place in relatively small locations due to safety concerns.

As a result, in August 2022 “Semplice” (V. Bohatyrov, guitar, T. Bohatyrova, domra, I. Bordachov, cello and I. Bordachova, presenter and lecturer) went on tour around cities of the Right-Bank Ukraine. The concerts took place in museums, galleries, art-shelters and small concert venues of nine cities: Kropyvnytsky, Vinnytsa, Khmelnytsky, Ternopil, Lviv, Ivano-Frankivsk, Kolomyia, Kamyanets-Podilsky, Oleksandriya. This choice was influenced by the location of these cities on large motorways, as it was convenient to move between them in a private car. The tour was financed by the members of the ensemble themselves, as well as partial coverage from the concerts (a part of the money raised was used to cover fuel costs, a part was donated to AFU).

The tour was planned to include 10 concerts, one in each city and two in Lviv, in two weeks. But as the tour started, changes were made since in some cities there were requests to play again. In Kolomyia and Vinnytsa there were two concerts, in Kropyvnytskyi there were three of them. The program of the concerts was flexible and depended on the place of the concert as in artistic establishments the ensemble focused on the academic repertoire, while in public places folk and popular music prevailed. Apart from music, the au-

dience could go deep in the historical context of the works thanks to the lecturer. Here the ensemble performed its educational function.

The tour lasted for the whole August; from 4th till 29th. The final destination was Kharkiv as in sacral sense it is a birthplace of the ensemble. They gave two concerts in Kharkiv without changes in the program.

We can conclude that trio “Semplice” and its concert-educational activity characterises tendencies of the current Ukrainian concert performance during the war. These include diverse programme focused on Ukrainian music, flexibility of repertoire and logistics, reduction of requirements and financial expenses to minimum, openness to online distribution and promotion.

Мохленко Ольга Федорівна

*старша викладачка кафедри сценічної мови
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail mohlenko@gmail.com
ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-1123-9546>*

**СПЕЦИФІКА ПОЄДНАННЯ РУХУ, МУЗИКИ,
ПЛАСТИКИ ЛЯЛЬКИ ЗІ СЛОВОМ АКТОРОМ
ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК**

Ключові слова: *актор-лялькар, інструмент-лялька, “чудо оживлення”, специфіка мови, пластика ляльки, ритм руху.*

Чи потрібні під час війни якісь мистецькі акції, події, та й взагалі – чи потрібно вчити і вчитися мистецтву? ТАК! Бо концерти, театральні вистави тощо засвідчують, що ми є, засвідчують наше буття. Це наш мистецький спротив, опір. Це наш мистецький наступ, він демонструє духовне здоров'я та силу нації. Без культури немає нації. Культура – це цемент, який тримає націю. Культура об'єднує нас, дозволяє протистояти як випробуванням війни, так і випробуванням моралі та єдності суспільства. Сьогодні треба говорити про підняття планки культурного продукту. Тому треба відбирати ідеї, спроможні

зробити продукт, який буде показано в різних містах України, що може бути експортованим будь-де у світі.

Театральна школа повинна оснастити актора відповідними знаннями і вміннями. Дисципліна сценічної мови полягає у тренуванні голосового апарату, роботі над удосконаленням дикції та артикуляції, розвитку правильного дихання. Цього цілком достатньо для артистів драматичного театру. Стосовно ж підготовки ляльководів зазначимо, що завдання, які стоять перед ними, набагато складніші. Специфіка мистецтва театру ляльок у тому, що актор-лялькар має вже готовий інструмент – ляльку. У процесі репетицій відбувається “чудо оживлення”: знаходяться пластичні можливості ляльки та її власний, трансформований голос. Істотною відмінністю сценмови в театрі ляльок є необхідність злиття мови актора із зовнішнім образом лялькового персонажа, так зване “потрапляння в ляльку, маску”. Це одна з найважливіших складових мовно-голосової професійної майстерності актора-лялькаря. Актор з лялькою фактично ніколи не говорить “своїм голосом”. Щоб органічно існувати в ляльці, передбачається голосова трансформація – кожна лялька вимагає особливого, індивідуального, притаманного тільки їй забарвлення. Звукова палітра вистави в ляльковому театрі має ряд специфічних відмінностей, які не можна ігнорувати. При підготовці артистів лялькового театру необхідно приділяти увагу не тільки звичайній сценічній мові, але й такому важливому для цього жанру мистецтву звукоімітації. Треба пам'ятати про можливість озвучування в одній виставі декількох персонажів, що говорить про затребуваність навичок мовно-голосової трансформації.

Друге важливе завдання лялькаря – домогтися злагодженої роботи мовного апарату і руху рук, які керують лялькою. Бо слово проходить через руку і кожна фраза лягає на той чи інший рух ляльки – це секрет акторської майстерності лялькаря. Озвучуючи ляльку, яку веде сам, актор проходить весь шлях вирощування ролі-образа, з усіма компонентами, включаючи пластичне і мовне “оживлення”. Треба знайти ходу та основний ритм руху ляльки, перевірити переконливість промовляння за

ляльку тексту, тобто розробити темброву та інтонаційну сторону ролі. Одним з головних професійних досягнень лялькаря є вміння органічно поєднувати рухи, жести ляльки з голосом, словом. Потрібно шукати виразну, різноманітну пластику та не варто ілюструвати текст жестами. Персонажі вистави, незважаючи на яскраву індивідуальність, повинні “розмовляти” однією мовою рухів, “жити” у єдиному ритмі. Лялька – образ узагальнений, мова ляльки у виставі має ряд особливостей, потребує узгодження тексту ролі з фізичною поведінкою. Треба поєднати мову та пластику ляльки й об’єднати їх єдиним ритмом.

Музика є невід’ємною частиною вистави. Це один з могутніх засобів емоційного впливу. Де, як не в театрі ляльок, так гостро підкреслена емоційна виразність руху, яку тільки музика може посилити. На ній тримається смислове навантаження. Музика виступає як акомпанемент танцям, співу ляльок. Коли персонаж виконує вокальні партії, то слід звернути увагу, що вони повинні бути в характері персонажу, мати індивідуальні, притаманні саме йому висоту, тембр, манеру мови, дикцію, темп, ритм.

Процес формування актора-лялькаря комплексний. Ефективність мовного навчання майбутніх майстрів театру ляльок багато в чому залежить від єдиної внутрішньої спрямованості методики викладання акторської майстерності і сценічної мови. Ми повинні допомогти в базовому – “розмові за ляльку”, спираючись при цьому на специфіку психофізичного існування актора-лялькаря як на основу професійної підготовки. Поряд з відомими та апробованими методами навчання сценмиви драматичного актора необхідно розробляти і вводити додаткові методи для акторських класів театру ляльок.

Методологічна суть виховання лялькарів зрозуміла – органічне існування в ролі-образі можливо лише в синтезі пластичного і мовного малюнка ролі. При цьому пластика, темпоритм визначають специфіку мови. Саме метод цілісного освоєння ролі в сучасній театральній школі є особливо важливим. Тож заняття зі сценічної мови повинні усвідомлюватися як процес оволодіння майстерністю актора-лялькаря!

Olga Mohlenko

Senior Lecturer at the Department of Stage Speech,
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail mohlenko@gmail.com

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-1123-9546>

PECULIARITIES OF COMBINING MOVEMENT, MUSIC, PUPPET PLASTICS WITH A WORD AND PUPPETEER

Key words: *actor – puppeteer, instrument – puppet, “miracle of animation”, specifics of speech, plasticity of the puppet, rhythm of movement.*

Are any art actions or events necessary during the war and indeed is it necessary to teach and learn art? Yes! Because concerts, theater performances, etc. testify that we exist. This is our artistic resistance. This is our artistic attack; it demonstrates the spiritual health and strength of the nation. There is no nation without culture. Culture is the cement that holds a nation together. Culture unites us, allows us to withstand both the test of war and the test of morality and the unity of society. Today we need to talk about raising the bar of the cultural product. Therefore, it is necessary to select ideas capable of making a product that will be shown in different cities of Ukraine and that can be exported anywhere in the world.

The theater school should equip the actor with relevant knowledge and skills. The discipline of stage speech presupposes training the vocal apparatus, working on improving diction and articulation, and developing proper breathing. This is quite enough for drama actors. As for the training of puppeteers, the tasks they face are much more difficult. The specificity of puppet art is that the puppeteer has a ready-made instrument – a puppet. In the process of rehearsals, a “miracle of animation” takes place: the plastic possibilities of the puppet and its own transformed voice are found. A significant difference of the stage speech in the puppet theater is the need to merge the actor’s language with the appearance of the puppet character, the so-called “getting into the puppet, the mask.” This is one of the most

important components of the speech and voice professional mastery of a puppeteer. The actor with the puppet almost never speaks “in his/her own voice”. In order to organically exist in the puppet, a vocal transformation is assumed – the puppet requires a special, individual, unique coloring only for this puppet. The sound palette of the performance in a puppet theater has a number of specific differences that cannot be ignored. It is necessary to pay attention not only to the usual stage speech, but also to the art of sound imitation, which is so important for this genre of art. It is necessary to remember the possibility of voicing several characters in one performance, which indicates the demand for speech-voice transformation skills.

The 2nd important task of the puppeteer is to achieve coordinated work of the speech apparatus and the movement of the hands controlling the puppet since the word passes through the hand and each phrase falls on one or another movement of the puppet – this is the secret of the puppeteer’s acting skills. Voicing the puppet, which he controls themselves, the actor goes through the entire path of developing a role – an image with all components, including plastic and linguistic “revival”. It is necessary to find the pace and the main rhythm of the puppet’s movement, to check the persuasiveness of pronouncing the text for the puppet, that is, to develop a timbre and the intonation side of the role. One of the main professional achievements of a puppeteer is the ability to organically combine movements and gestures of a puppet with voice and words. It is necessary to look for expressive, diverse plasticity and not to illustrate the text with gestures. The characters of the play, despite their bright individuality, must “speak” in the same language of movements, “live” in a single rhythm. The image of the puppet is generalized, the language of the puppet in the performance has a number of peculiarities, it needs to match the text of the role with physical behavior. It is necessary to combine the language and plasticity of the puppet and unite them with a single rhythm.

Music is an integral part of the performance. One of the powerful levers of the emotional influence. Where, if not in the puppet theater, the emotional expressiveness of movement is so acutely emphasized, which only can be enhanced only by music. It carries a meaningful

load. Music acts as an accompaniment to dancing and singing puppets. When a character performs vocal parts, it should be noted that they should be in the nature of the character, have individual pitch, timbre, manner of speech, diction, tempo, rhythm inherent to it.

The process of forming a puppeteer actor is complex. The effectiveness of the language training of future masters of the puppet theater largely depends on the single internal focus of the methodology of teaching acting skills and stage speech. We must help in the basic “talking for the puppet”, relying on the specifics of the psycho-physical existence of the actor – the puppeteer, as the basis of professional training. Along with the well-known and proven methods of teaching stage speech of a dramatic actor, it is necessary to develop and introduce additional methods for puppet theater acting classes.

The methodological essence of the education of puppeteers is clear – organic existence in a role – an image is possible only in the synthesis of the plastic and linguistic pattern of the role. At the same time, plasticity and tempo determine the specificity of the language. It is the method of holistic development of a role in a modern theater school that is particularly important.

Classes in stage speech should be understood as a process of mastering the skills of an actor – a puppeteer!

Голяка Геннадій Петрович

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, (Харків, Україна)
e-mail: bayan.gena@gmail.com
ORCID 0000-0003-0273-9880*

СОПІЛКА – СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЗБРОЯ

Ключові слова: *український музичний інструментарій, сопілка, концертнесопілкове виконавство, сопілковий майстер.*

Питання національного музичного інструментарію завжди є найважливішими, а в теперішній час – особливо. Укра-

їнцям належить потужний арсенал музичних інструментів, значними є їх ареал і сфера використання в концертній практиці та музикуванні. Проте унікальні конструктивні, темброво-фонічні можливості й потенціал сучасної української хроматичної сопілки ще не набули належного використання в навчальному середовищі – від загальноосвітніх та спеціальних навчальних музичних закладів до вишів музичного спрямування, хоч усі передумови цього мистецького явища наявні в сучасному соціумі.

У теоретичних, історичних та методичних працях М. Хая, Б. Яремка, М. Корчинського, Б. Корчинської-Яскевич, Г. Карась, Р. Дверія, Я. Мазура, С. Максимів та інших осмислено ряд важливих питань функціонування сопілкового мистецтва України та діаспори. Важливий внесок у становлення концертного сопілкового виконавства належить Василю Попадюку (1940–1991) – цей видатний “виконавець на інструментах сопілкової групи репрезентував традиційну, правдиво фольклорну манеру на сценах України, Канади, Японії, Франції та інших країн” [1]. Значні напрацювання з технології виготовлення сопілок, стабілізації строю інструментів здійснено в лабораторіях сучасних українських майстрів Євгена Іларіонова (Київ), Олега Курінного (Полтава), Ярослава Лошака (Долина), Василя Нагірного (Біла Церква) та багатьох інших.

Проте для широкого загалу в Україні сопілка і дотепер пов’язана з технічно недосконалим пастушим шестиотвірним діатонічним інструментом, про який писав у минулому столітті ще М. Лисенко, указуючи, що сопілку, яка затинає звичайні побутові пісні і танці, до троїстої музики не беруть, певно через її негучний тон. Проте, на відміну російської “свірелі”, яка існує лише в рамках етнографічного та скоморошого середовища, українська сопілка – повноцінний універсальний концертний інструмент з діапазоном близько 2,5 октав, який виконує як барокову, популярну музику, так і музику народного стилю. У навчальному середовищі та концертній практиці України це важлива темброва складова ансамблів, оркестрів, капел бандуристів, які ефективно використовують інструмент як епізодично, так і в основному своєму складі. Наприклад, у колі творчих

пошуків Національного оркестру народних інструментів під керівництвом В. Гуцала сопілка неодмінно в центрі уваги: тут з ансамблем сопілкарів продовжують традиції легендарного Георгія Агратіні знаний віртуоз Володимир Овчарчин, видатний митець сопілкового мистецтва Олександр Журавчак, з оркестром співпрацює і відомий соліст-віртуоз Максим Бережнюк.

За локусом поширення та усталеними аплікатурними принципами хроматичну сопілку конструкції Дмитра Флоровича Деменчука (1942–2010) можна вважати фактично сучасним українським інструментом європейського типу, що переконливо доведено в дисертаційному дослідженні Божени Корчинської-Яскевич (Львів, 2017). Зокрема, дослідниця посилається на твердження Б. Яремко, що назва “сопілка” є загальноукраїнською, тоді як в міжнародній структурній класифікації Горнбостеля-Закса відповідає загальноєвропейській назві “флейта” [2, с. 10].

Особлива роль у розвитку сопілкового мистецтва належить Львову, адже саме тут започаткував вишівську освіту на інструменті, сформував Львівську школу професійного сопілкового виконавства, заснував перший в Україні професійний ансамбль сопілкарів “Дудаліс” професор ЛНМА ім. М. В. Лисенка Мирослав Титович Корчинський (1941–2021). Сьогодні традиції виконавської школи продовжує відома концертантка, авторитетна інтерпретаторка барокової музики, керівник ансамблю Львівської національної філармонії ім. М. Скорика “Virtuoso quartett Dudalis” та класу сопілки ЛНМА ім. М. В. Лисенка Божена Корчинська-Яскевич.

Історично осередком народно-інструментального виконавства та авангардом ансамблевої гри завжди був Харків. Важливе значення в поширенні, пропаганді і створенні сопілкового репертуару належить Юрію Алжневу, у доробку митця привертає увагу звучання сопілки в народно-інструментальних ансамблях, оркестрах, автору належать численні оригінальні опуси та аранжування за участю сопілки. Цінний вклад у розвиток та популяризацію інструмента в дитячому навчальному середовищі сьогодні здійснює Таїсія Шабанова, заснований нею

зразковий ансамбль народних інструментів “Весняночка” при Слобожанській школі мистецтв понад 30 років реалізує творчі проекти, виступає на концертах, фестивалях, конкурсах тощо.

Багатогранною та плідною діяльністю вирізняється доктор Олега Курінного з Полтави – викладача по класу сопілки в музичному училищі та музичній школі, виконавця, композитора, аранжувальника, майстра, який багато й успішно експериментує з виготовлення свисткових та безсвисткових флейт народного типу. Значна кількість опусів автора набули актуалізації в навчальному процесі від шкільного до вишівського рівня, а вихованці митця радують своїми перемогами на престижних міжнародних конкурсах.

На початку дев'яностих років ХХ століття опанування основ гри на сопілці було введено і в Київській державній консерваторії на кафедрі народних інструментів для студентів у рамках навчального курсу “Диригування”, що мало значний вплив на формування мислення виконавця-інструменталіста, формувало ціннісні пріоритети та усвідомлення значення спадку музичної культури Українського народу.

Існує ряд публікацій, методичної, довідкової літератури, де обґрунтовано, що опанування гри на сопілці є нескладним, оскільки процес звукоутворення через свистковий пристрій робить її доступною для дитячого виконавства, а також ефективним засобом реабілітації. Проте на практиці в середовищі шкільництва інструмент поширений недостатньо активно, лише окремі регіони (Львівська, Івано-Франківська області), окремі школи та викладачі вводять інструмент до вивчення в загальноосвітніх, музичних та мистецьких дитячих закладах. У цьому аспекті важливо згадати одну з акцій, що відбулася в гірському селі Стрілки Самбірського району на Львівщині, де 16 січня 2022 року встановили рекорд України: виконали колядку “Нова радість стала” на сопілках. У виконанні взяли участь одночасно 406 сопілкарів (наймолодшій виконавиці 9 років, найстаршому – 75). Сопілки звучали на відкритому просторі, що стало рекордом з наймасовішої гри на цьому музичному інструменті.

Звучить українська сопілка сьогодні і в руках наших воїнів у окопах на фронті, оскільки як в портативності і потужності, так і в колориті тихого ніжного звучання рівних собі інструмент не має. Аплікатура, тембр та конструкторські особливості сучасної хроматичної української сопілки уможливають виконання старовинного репертуару, етнічної музики, виявляють потребу в естрадній сфері. Щодо останньої зазначимо, що українські гурти *ОНУКА* (використання сольної сопілки) та *KALUSH ORCHESTRA* (ансамблевий сопілковий мікст) зробили сопілкове звучання тембровим “впізнаванцем”, виразником “українськості” у світі і це лише початок повернення інструмента на свою орбіту. Упровадження обов'язкового вивчення азів сопілкової гри в загальноосвітній школі може виправити в майбутньому і ставлення до інструмента, створити підвалини для старту національної програми з відродження традиційного українського мистецтва, адже гру на блокфлейтах давно й успішно практикують у молодших класах у Сербії, Британії, Японії та інших країнах, а також уже і в окремих прогресивних школах України.

Сопілка як зброя – якщо вона є в кожній українській оселі, у кожній родині – у певний час обов'язково “вистрелить”, тобто зазвучить, і місця вона займає набагато менше, ніж фортепіано, гітара чи гармоніка. Справи національного значення не можна перекладати на окремих особистостей, митців і робити це їхнім завданням та їхнім інтересом. Політика “меншовартісності”, “недоСходу” та “недоЗаходу” в українській культурі повинна бути змінена, а національне мистецтво та його феномени, зокрема сопілка, – мають набути належного місця та значення, що потребує реалізації на рівні суспільства та держави, а також участі кожного з нас.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Корчинська-Яскевич Б. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03/ Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 191 с.

2. Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів: монографія. Львів: Сполом, 2014. 184 с. С. 10.

Hennadii Holiaka

*Ph.D. in Art Studies, Associate Professor
at the Department of Folk Instruments Ukraine,
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail: bayan.gena@gmail.com
ORCID 0000-0003-0273-9880*

SOPILKA – A MODERN UKRAINIAN WEAPON

Key words: *Ukrainian musical instruments, sopilka, concert sopilka performance, sopilka masters.*

The issue of national musical instruments is always, and especially at the present time, extremely important. The Ukrainians possess a huge arsenal of music instruments, their spreading and scope of usage in concert practice and music playing is considerable. Nevertheless, unique constructive, timbre-phonics capabilities and potential of modern Ukrainian chromatic sopilka has not been applied in teaching yet, from comprehensive and special musical institutions for children to higher educational musical establishments, though there are all conditions for this phenomenon of art in the modern society.

A number of important issues concerning functioning of sopilka art of Ukraine and diaspora are covered in theoretical, historical and methodological works of M. Hai, B. Yaremko, M. Korchynsky, B. Korchynska-Yaskevych, H. Karas, R. Dverii, Ya. Mazur, S. Maksymiv and others. An important contribution in the development of sopilka concert performance is made by Vasyl Popadiuk (1940–1991). Great achievements in technology of sopilka production and stabilization of the instruments pitch are made in the laboratories of modern Ukrainian masters such as Yevhen Ilarionov (Kyiv), Oleg Kurinnii (Poltava), Yaroslav Loshak (Dolyna) and others.

Unlike Russian “svirel”, which is limited by frames of pure ethnographic and skomorokh environment, Ukrainian sopilka is a full-fledged general-purpose concert instrument which performs baroque music, pop-music as well as academic folk music. Sopilka is an everpresent participant of professional folk orchestras of

Ukraine. Thus, sopilka is surely in the focus of attention within creative searches of the National folk orchestra conducted by V. Hutsalo. Today, a well-known virtuoso Volodymyr Ovcharyn carries on legendary Georhiy Ahratina’s tradition in this band with an ensemble of sopilka players which includes a famous master of sopilka art Olexander Zhuravchuk and a virtuoso Maxim Bereznyiuk.

According to the area of spreading and formed principles of fingering, Ukrainian chromatic sopilka of Dmytro Frolovych Demenchuk’s construction, in fact, can be considered to be a modern instrument of European type, and it was convincingly proved in Bozhena Korchynska’s dissertation study (Lviv, 2017). In particular, the researcher refers to B.Yaremko’s affirmation that sopilka’s name is generally Ukrainian, on the other hand, in Hornbostel-Zaks’s international classification it has generally European name flute.

In this aspect, Lviv is of particular importance among Ukrainian high educational establishments, as this is the very place where higher education in sopilka playing started, and this is due to Myroslav Tytovych Korchynsky’s (1941–2021) efforts, the founder of Lviv school of professional sopilka playing, founder of the first Ukrainian professional ensemble of sopilka performers “Dudalis”, professor of M. V. Lysenko LNMA. Bozhena Korchynska-Yaskevych is a follower of his powerful performance school, she is a famous concert performer, a well-known representative of baroque music, director of the ensemble of M. Skoryk Lviv National Philharmonic Society “Virtuoso quartett Dudalis”, professor of M. V. Lysenko LNMA.

A significant role in spreading, popularization and creation of sopilka repertoire belongs to Yuriy Alzhnev (Kharkiv). Tayisia Shabanova has been working for 30 years with folk instruments ensemble “Vesnyanochka” under Slobozhanska school of arts, the children’s band carries out numerous creative projects with sopilka in Kharkiv region.

However, only some regions, schools and teachers introduce this instrument in comprehensive, children’s music and art educational institutions. In this aspect it is very important to mention the event, which took place in a mountain village Strilky of Sambirsky district in Lviv region, where on January 16, 2022 a record of Ukraine was

established: 406 sopilka players simultaneously performed a Christmas carol “Nova Radist Stala” (“A New Joy Has Been Revealed”).

Today Ukrainian sopilka is heard from our warriors in trenches of the front, as the instrument has no match in portability and powerfulness as well as in colouring of quiet gentle sounding. Ukrainian pop-music groups ONUKA (usage of sopilka solo) and KALUSH ORCHESTRA (ensemble sopilka mix) have made sopilka sounding recognizable by timbre, which represent Ukrainianness in the world and this is only the beginning of the instrument’s returning to its sphere of influence.

REFERENCES:

1. Yaremko B. I. Sopilkova muzyka hutsuliv [Hutsul pipe music] : monohrafiia. Lviv: Spolom, 2014. P. 10.

Савченко Ганна Сергіївна

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри, в. о. завідувачка кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail Ianna2@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-9845-0450*

ПРОЄКТ “МУЗИКА МОЛОДИХ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ЛЬВОВІ”: ШЛЯХ У МАЙБУТНЄ

Ключові слова: *концерт, проєкт, харківська композиторська школа, композитор, виконавець.*

Усвідомлення того, що ми переживаємо наймасштабніший геополітичний розлом у Європі з часів Другої світової війни і що в ситуації страшного зсуву тектонічних плит ми мусимо за щось ухопитися, міцно триматись і діяти разом усупереч обставинам, приходиться значно пізніше від початку катастрофи. Це – дещо відсторонений погляд, намагання взяти під контроль, якщо не подолати, ситуацію, і жити далі. А спочатку – суцільний жах людини, яка потрапила у вирій, зупинити який вона не в силах, відчуваючи себе крихітною і ламкою. Думаю, із 24 лютого 2022 року багато хто пережив подібні відчуття.

Концерт із творів молодих харківських композиторів, який відбувся 9 листопада 2022 року у Львівській органній залі, – подія, яка, сподіваюсь, додасть нам, викладачам і студентам кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського, сил жити, творити, працювати.

Ідея концерту зародилась і була виплекана у творчій співдружності викладача кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, аспірантки Поліни Кордовської й аспіранта університету, а на сьогодні також і викладача кафедри композиції та інструментування Володимира Богатирьова. Ідея зародилась навесні (час критичного погляду на ситуацію, коли був подоланий первісний параліч думки і дії та з’явилося прагнення робити те, що ти умієш, – тримати свій фронт), довго обговорювалась, у тому числі і з автором цих рядків. Поліна перебувала у Львові, Володимир – у Харкові, я – під Полтавою. Було вирішено зібрати камерно-інструментальні твори викладачів нашої кафедри і наших студентів, які мала передати виконавцям пані Поліна. Соціальними мережами розіслано заклик до співпраці виконавцям. Зібрано ноти. Частина творів виконавці, як кажуть, розібрали (ми домовились, що жодних примусів до них не застосуємо – музиканти обирають тільки ті твори, які їм до вподоби). І ... І все. Наприкінці весни реалізація ідеї загальмувалась через суто буденні справи – сесію і закінчення навчального року.

Восени Поліна і Володимир повернулися до втілення свого проєкту. Почали майже з нуля: довгих перемовин із виконавцями (знайдені весною музиканти переважно роз’їхались), пошуку локації для проведення (академія музики? філармонія? музична десятирічка? органна зала?), вибудовування програми, організації звукозапису, репетицій тощо.

Наполегливість шановних молодих колег, їхня віра в те, що все буде реалізовано, вражали. І вони вкотре довели багато разів перевірену життям давню мудрість: шлях пройде той, хто йде.

Концерт відбувався із успіхом, із натхненням. Усього було виконано 11 творів: студентів І. Левади, Д. Лазарева, А. Руденко, Є. Волошиної, І. Савченка, О. Швиркунова і М. Сиротюка, аспі-

рантки Х. Юрко і молодих викладачів К. Палачової, В. Богатирьова і Д. Малого. Програма містила твори для інструментів соло (кларнета, фортепіано) та інструментальні ансамблі (дуети і тріо). Виконавці – музиканти зі Львова, Києва, Чернівців, Харкова.

Концерт став значною подією в житті нашої кафедри й університету, накресливши стежечку надії в майбутнє. Поясню, чому це не просто високі слова. Концерти, у яких звучать твори композиторів, написані тут і зараз, украй важливо проводити. Студентам, та й композиторам із досвідом, треба чути свою музику в живому виконанні, співпрацювати із виконавцями (це неоціненний професійний досвід, який сприяє зростанню композиторської майстерності). За час карантинних обмежень і вісім місяців війни наші студенти не могли в повному обсязі долучитися до концертної практики. Концерт у Львові дав надію на її повернення. По-друге, він став вагомим словом харківської композиторської школи і, як виявилось, словом, яке викликало справжній інтерес у слухачів і фахівців. Твори харківських композиторів різних поколінь хочуть чути, і, на моє переконання, не тільки у Львові. Нам є чим пишатись, є що презентувати. І, нарешті, такі концерти виконують важливу соціальну місію в часи криз і катастроф: це те, за що можна триматись у страшному вирі, в який ми потрапили. Триматись, тримати свій фронт, жити і творити.

Hanna Savchenko

*Ph.D, Associate Professor, Professor, Acting Head
at the Department of Composition and Instrumentation,
I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
e-mail lanna2@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-9845-0450*

PROJECT “MUSIC OF YOUNG KHARKIV COMPOSERS IN LVIV”: THE WAY TO THE FUTURE

Key words: *concert, project, Kharkiv composition school, composer, performer.*

We come to understand that we have been living through the largest geopolitical crisis in Europe since World War II and that in this situation of drastic shift of tectonic plates we must grasp something, hold onto it firmly and operate together after the catastrophe itself happens. This is a somewhat distanced view, an attempt to take control, if not to overcome, over a situation and to keep on living. But first comes absolute terror of a man who has been caught in a swirl which he is unable to stop as he feels fragile and infinitesimal. I think it is safe to say many people have felt this way since 24th of February.

The concert, featuring the works of young Kharkiv composers, took place on 9th of November 2022; it is an event that will give us, students and teachers of the department of composition and instrumentation of Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts the strength to live, create and work.

The idea of the concert was born and nurtured in creative duo of Polina Kordovska, a lecturer of general piano department, Ph. D. student, and Volodymyr Bohatyrov, a Ph. D. student who is nowadays also a lecturer of the department of composition and instrumentation. This idea was born in the spring (a time of critical examination of a situation when the initial paralysis was shaken off and we understood what our desire was, to do what we could, to hold our own frontline), and it was thoroughly discussed with the author of these lines. Polina was in Lviv, Volodymyr was in Kharkiv while I was near Poltava. We decided to gather chamber works of students and teachers of our department, which were then to be given to the performers by Polina. The call for the performers was distributed via social media. We gathered the scores. Some of the performers began the work on their pieces (as we had agreed that they would play only the works they wanted to, without any kind of obligations). And... that was it. In the end of the spring the realization of the idea came to halt due to such mundane things as exam session and ending of the academic year.

Polina and Volodymyr got back to their work on the project in the autumn. They had to start from the beginning: to have long discussions with the performers (since most of those who had initially agreed

were unavailable), to find a location (would it be Lviv National Musical Academy? Philharmonic hall? Special music school? Organ hall?), to structure the programme, to organize rehearsals and recording etc.

My young colleagues amazed me with their persistency and faith that everything would be done. And they proved wise words: *viam supervadet vadens*.

The concert was successful and inspiring. There were eleven works played: by students I. Levada, D. Lazarev, A. Rudenko, E. Voloshyna, I. Savchenko, O. Shvyrkunov, M. Syrotuk, by Ph. D. student Kh. Yurko and by young teachers of the department, K. Palachova, V. Bohatyrov and D. Malyi. The concert included works for piano solo and clarinet solo as well as chamber ensembles (duets and trios). The performers were from Lviv, Kyiv, Chernivtsi and Kharkiv.

This concert became a significant event for our Department and whole University, providing us with a glimpse of hope for the future. I shall explain why these are not just empty words. The concerts which include the works recently written by young composers are very tricky to organize. Both young composers and more experienced ones need to hear their music in live performance, to interact with the performers (as this is invaluable professional experience contributing to compositional mastery). In the times of quarantine restrictions and in eight months of full-scale war our students were not able to join concert activity. This concert in Lviv gave us hope for its upcoming return. Secondly, it became a weighty word of Kharkiv composition school and this word caused significant interest of listeners and specialists. People want to hear the works by Kharkiv composers of different generations, and not only in Lviv. We have what to be proud of, we have what to present. And, finally, concerts like these perform social functions in the times of crises and catastrophes: this is something we can hold onto in this horrible storm we are in now. It gives us ability to keep on going, to hold our frontline, to live and to create.

ГОЛОС

Рощенко Олена Георгіївна

докторка мистецтвознавства, професорка кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID 0000-0002-6048-6335

УКРАЇНСЬКЕ ІСТОРИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО – НАУКА ПРО МАЙБУТНЄ

Коли настане день, закінчиться війна...

С. Вакарчук. Обійми

Ключові слова: *українське історичне музикознавство, наука про майбутнє, перехідна доба, трагічний ренесанс, методи прогнозування, гіпотетичний метод.*

“Коли настане день, закінчиться війна...” – ці рядки з відомої пісні перетворилися на гасло сучасної української культури.

Погляд у майбутнє, актуалізований в українському історичному музикознавстві кінця першої чверті ХХІ століття, коли небачені потрясіння, що випали на долю нашої країни, сколихнули весь світ, не може не мати ознак пророцтва. Погляд у майбутнє, пов’язаний із трепетним очікуванням миру, надією і вірою у перемогу Світла, стикається сьогодні із мрією, пошуком вищих символічних просвітницьких сенсів у сновидіннях “колективного несвідомого”, проявах закону “бумеранга”, рятівних явищах Божої волі, що відбуваються нині на сцені “театру воєнних подій”.

Але не тільки Божественне Одкровення й апокаліптичні видіння про перемогу Світла над темрявою, що відбудеться після нечуваних випробувань, постає сьогодні джерелом розробки концепції майбутнього українського історичного музикознавства. Її кристалізація є немислимою без урахування щоденних новин з фронту – про досконале володіння основами воєнного мистецтва, силу духу, звиятжану волю до перемоги,

вищі прояви милосердя, вміле використання суми технологій у застосуванні новітньої зброї, властиві нашим воїнам Світла; переможної динаміки у змінюванні кордонів ведення бойових дій у відстоюванні наших земель, у відображенні на новітніх геополітичних мапах *ets.* До створення концепції українського історичного музикознавства майбутнього слід залучити систему іманентно властивих йому засад. Йдеться про аналітизм мислення, дар наукового передбачення, базування висновків на сукупності історичних аналогій і закономірностей.

Побудова концепції мистецтва майбутнього на основі залучення переосмисленого досвіду минулого – типова для історії і філософії мистецтва ситуація. Саме таким чином була створена теорія “мистецтва майбутнього” (тобто романтизму) філософами йєнської школи, базована на “погляді у минуле” (фрагмент з вірша Ніколауса Ленау). Сучасна доба, що потребує пророцького погляду в майбутнє, також має зосередитися на спогляданні минулого – переусвідомленого і переоціненого (роль аксіології, вчення про котру в українському музикознавстві розроблене А. А. Мізітовою).

Сучасна епоха в історії України як *кризова* має ознаки *перехідної*: есхатологічні уявлення про “кінець світу” взаємодіють із пророцтвами про подолання Апокаліпсису; боротьба між старим порядком і новою системою світоустрою – одна з визначних її властивостей. Ознаки перехідної доби спостерігаються і в українському музикознавстві: тут відбуваються справжні наукові баталії щодо того, що саме з минулого має право залишитися в мистецтві і науці майбутнього, а що має бути покарано вічним забуттям у водах Лети.

Кінець першої чверті ХХІ століття як *перехідна доба* характеризується перетинанням засад музикознавства минулого і передчуттям музикології майбутнього. Важливою ознакою перехідної доби є наявність прообразів музикознавства майбутнього в надрах кризової доби. Їх відчуття і відтворення в музикознавчій свідомості сьогодення дає змогу наблизитися до цілісної концепції музикології майбутнього.

Типологічною ознакою перехідної доби стає надання принципу історизму універсального значення: поза його можливостями виробити концепцію національної музикології майбутнього є “місією нездійсненою”.

Історизм має бути поширеним на всю структуру українського музикознавства (історичного, теоретичного, виконавського) з метою вироблення єдиної стратегії майбутньої науки про музику. Отже, у створенні картини світу, що має бути закарбованою в українському музикознавстві майбутнього, особливе значення належить *історизму*. Завдяки неосожності потенціалу і результативності дії цього філософсько-наукового принципу уможлиблюється переоцінка минулого як передумови *вибудування прообразу, парадигми українського музикознавства майбутнього*. Але найактуальнішою сферою панування принципу історизму має залишитися історія музики – як не тільки аналітична, але й ідеологічна наука.

Висхідною позицією щодо погляду в майбутнє в системі історичного музикознавства є перемога України в останній битві Світла і темряви, відновлення територіальної єдності і встановлення миру.

Базований на знанні про перемогу Світла, погляд у майбутнє українського музикознавства ґрунтується на методологічних засадах вивчення культуротворчого процесу. Як об’єктивна властивість сучасного історизму, погляд у майбутнє уможлиблюється завдяки застосуванню *методів прогнозування* для розробки наукової гіпотези щодо формування концепції національного музичного мистецтва і стратегії розвитку музичної науки майбутнього. Серед методів прогнозування як найактуальніші для музичної науки перехідної доби виокремимо *екстраполяцію* (транспортування тенденцій, властивих минулому і сучасному, станам музичної науки, на майбутнє з урахуванням можливих впливів політичних факторів і художніх артефактів) та *моделювання* (конструювання моделі музикознавства майбутнього на основі попереднього вивчення характерних їй сучасних процесів і властивостей). Метод прогнозування передбачає створення моделі музикознавства майбутнього як уможливленого

об'єкта. Тут мають бути визначеними мета і шляхи її реалізації, змістові і структурні властивості, властиве їй проблемне коло. Наукова концепція українського музикознавства майбутнього має містити переоцінку минулого й оцінку сучасного стану, у якому перебуває наука, стратегії і перспективи розвитку, вироблені на основі застосування методів наукового прогнозування та гіпотетичного методу. Раціоналізм моделі, яка розробляється, зумовлює рівень властивих їй імовірності і вірогідності.

Наша епоха може бути тлумаченою як сповнена оптимізму доба трагічного ренесансу, адже її зміст визначає не розчарування, а віра в перемогу. Це – ідеальний історичний час для створення моделі українського музикознавства майбутнього. Раціонально побудована модель українського музикознавства другої чверті XXI століття повинна мати *ренесансний зміст*, сповнений оптимізму щодо майбутньої культури України, відродження Держави, історично властивих їй кордонів, розквіту Мови, Мистецтва, Науки.

Створення новітньої концепції історії музики передбачає подолання магії “імперських цінностей” у музичній цивілізації. Зазначимо, імперські амбіції в Україні є доволі міцними: наша сучасна культура постає спадкоємицею культурного спадку трьох імперій – Австро-Угорської, російської, “советської”. Часо-просторове перехрестя посилює вплив імперських традицій, набуваючи міці “потроєного зла”.

Диференційоване ставлення до здобутків минулого має набути методологічної засади вже в українському музикознавстві перехідної доби. Важливим є завдання повернення до української художньої культури тих її здобутків і тих її геніїв, що були привласнені, спаплюжені, скривджені, “розп’яті” ворогом, поставлені на службу “чужій” культурі і відчужені від культури рідної. Отже, “битва за минуле” – передумова створення моделі українського музикознавства майбутнього і, безперечно, “битви за майбутнє”.

Створення моделі українського музикознавства майбутнього передбачає розвиток не тільки фундаментальної науки, але й удосконалення освітнього процесу. Важлива складова процесу

формування моделі українського музикознавства майбутнього – освітній процес, що в атмосфері реформи вищої освіти в країні постає як вираження всієї сукупності проявів кризової доби.

Створення картини українського музикознавства майбутнього потребує розробки шляхів інтеграції до європейського контексту, утворення єдиного культурного простору.

Спрогнозована *картина світу українського музикознавства майбутнього* за умов її базування на науковому передбаченні як ознаці новітнього історичного мислення, аналізі минулих досягнень і помилок, обґрунтованому прогнозуванні шляхів подолання кризи, формуванні змісту науки про музику на основі гіпотетичного методу не має ознак наукової фантастики, постаючи як реалія *Future*.

Olena Roshchenko

Dr. in Art Studies, Professor

at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: elena.roshenko@gmail.com

ORCID 0000-0002-6048-6335

HISTORY OF UKRAINIAN MUSIC – A SCIENCE ABOUT THE FUTURE

Key words: *Ukrainian historical musicology, science of the future, transitional age, tragic renaissance, forecasting methods, hypothetical method.*

“When the day comes, the war will finish...” – the lines from this song became a motto of modern Ukrainian culture and an epigraph of this essay.

A look into the future, actualized in history of Ukrainian music at the end of the first quarter of the XXI century, when unprecedented shock, which our country had experienced, shook the whole world, cannot but have the traces of prophecy. A look into the future, connected with longing for peace, hope and faith in the victory of the Light, faces today the dream, searching for symbolic prophetic

understanding of the dreams of “the collective unconscious”, “boomerang” law displays, saving phenomena of the God’s will, that is happening on the stage of “the theater of war” now.

But not only the Divine Revelation and apocalyptic apparitions about victory of Light over darkness, which will happen after unheard-of ordeals, become today a source of future history of Ukrainian music conception development. Its crystallization is impossible without taking into account everyday news from the front – about perfect skills in fight art fundamentals, strength of mind, strong will to win, highest display of mercy, skillful application of technologies in usage of modern arms that is peculiar to our warriors of the Light; without winning dynamics in changing margins at military operations, in defending our land, in their reflection on new geopolitical maps etc. While creating a conception of history of Ukrainian music one should apply the system of principles immanently peculiar to it, that is analytical thinking, the gift of scientific foreseeing, conclusions based on integrity of historical analogues and regularities.

Creation of future art conception which is based on reconsideration of the experience of the past is a typical situation for history and philosophy of art. This is a way the theory of “the art of the future” (that is romanticism) was made up by philosophers of Jena school, and this theory was based on the “look into the past” (an extract from Nikolaus Lenau’s poem). An age of today which requires prophetic look into the future, should also focus on contemplation of the past – reconsidered and reappraised (the role of axiology teaching of which is developed in the history of Ukrainian musicology by A.A. Mizitova).

Contemporary period in the history of Ukraine is characterized by *crisis*, and has the signs of a transitional one: eschatological understanding of “the end of the world” interacts with prophecies about overcoming Apocalypse; one of its remarkable features is a struggle between old and new systems of the world. There are also signs of transitional period in Ukrainian musicology: one can observe here real scientific battles concerning the question what past things should remain in the art and the science of the future exactly, and what should be punished by sinking in oblivion.

The end of the first quarter of the XXI century as a *transitional period* is characterized by intersection of principles of musicology of the past and presentiment of musicology of the future. Prototypes of music history of the future during the age of crisis is an important feature of the transitional period. Feeling and reproducing these prototypes in musicological mind of today gives a possibility to receive integral conception of musicology of the future.

Making the principle of historicism universally important is typological feature of the transitional period: it is “a mission impossible” to create the conception of national history of music of the future without it.

Historicism should cover the whole structure of Ukrainian musicology (historical, theoretical, performing) in order to produce a single strategy of future science about music. So, *historicism* is especially important in world picture creation and it should be fixed in the history of Ukrainian music of the future. Unlimited potential and efficiency of this philosophically scientific principle makes reconsideration of the past, as a precondition for *prototype creation, a paradigm of Ukrainian musicology of the future* possible. However, it is history of music as not only analytical but also ideological science, that should remain the most actual sphere of historicism principal existence.

The victory of Ukraine in the last battle of the Light and darkness, restoration of the unity of its territory and bringing peace is initial point as to looking into the future in the system of historical musicology.

The look into the future of the history of Ukrainian music based on the knowledge about the victory of the Light relies on methodological principles of studying the culture building process. The look into the future as an objective feature of modern historicism is possible due to the usage of *the method of prognostication* in order to work out scientific hypotheses about making a conception of national music art and strategy of future music science development. *Extrapolation* (transportation of tendencies, characteristic for past and future states of music science, to the future, taking into account possible influence of political factors and artistic artifacts) and *modeling* (construction of future musicology model on the basis of

prior studying of modern processes and features characteristic to it) are among most acting methods of prognostication of the music science of transitional period. The method of prognostication provides the creation of a model of musicology of the future as a speculative object. It means that purpose and ways of carrying it out, its content and structural characteristics, question circle peculiar to it, should be determined. Scientific conception of the history of Ukrainian music of the future should include reconsideration of the past and estimation of its modern state, strategies and perspectives of development made on the basis of usage of methods of scientific prognostication and a hypothetical method. The rationalism of the model being worked out influences the level of probability peculiar to it.

Our epoch can be interpreted as an epoch of tragic Renaissance filled with optimism as its content is conditioned not by disappointment but by faith in victory. It is an ideal historical time for creation of the model of the history of Ukrainian music of the future. Rationally constructed model of the history of Ukrainian music of the second quarter of the XXI century should have a *Renaissance content* filled with optimism as to the future of Ukrainian musicology, revival of the State, its historical borders, flourishing of the Language, the Art, the Science.

Creation of a new conception of the history of music includes reduction of the magic of “imperial values” in musical civilization. It should be noted that Ukraine has quite strong imperial ambitions: our modern culture has inherited the cultural heritage of three empires – Austro-Hungarian, Russian, “Soviet”. Time-space crossing increases the influence of imperial traditions, gaining the power of “triple evil”.

Differential attitude to the achievements of the past should acquire methodological principles exactly in the history of Ukrainian music of the transitional period. Returning of the gains of Ukrainian art culture and the geniuses who were appropriated, denigrated, down-trodden, “crucified” by the enemy, forced to serve to a “strange” culture and deprived of the native culture – is especially important. So, “the battle for the past” is a prerequisite to creation of the model of Ukrainian musicology of the future, and, surely, to the “battle for the future”.

Creation of the model of history of Ukrainian music includes not only development of the fundamental science, but also improvement of educational process. Educational process, which appears in the atmosphere of reform of higher education in the country, appears as representation of all characteristics of crisis period, and it is an important component of the process of creation of future Ukrainian musicology model.

Making an image of the history of Ukrainian music of the future requires working out the ways of integration to the European context, creation of a single cultural system.

A predicted *image of the world of Ukrainian musicology of the future* is based on scientific prognostication as a feature of new historical thinking; analysis of achievements and mistakes of the past; prognostication of ways of crisis overcoming; formation of the content of the science about music based on the hypothetic method does not have signs of science fiction and appears as a *Futurum realia*.

Наукове видання

Мистецтво і митці в часи криз та катастроф

Тези доповідей за матеріалами
II Черкашинських читань
18–19 лист. 2022 року.

Відповідальний за випуск: проректор з наукової роботи
ХНУМ ім. І. П. Котляревського, кандидатка
мистецтвознавства, професорка М. С. Чернявська

Літературна редакція українського тексту: О. Васильєва
Редактор англійської версії: Л. В. Бабаєвська
Технічні редактори: Є. Малова-Ніколайчук, В. Махсма
Макет, підготовка до друку: О. Ткачов
Технічний редактор: В. Мигаль

Підписано до друку 29.12.2022 р.
Формат 84x108 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman
Умовн. друк. арк. 12,09. Обл.-вид. арк. 12,01
Тираж 100 прим.

Видавництво «Триторія»
майдан Незалежності, б. 3, оф. 420,
м. Суми, 40030, Україна
<https://trytoria.business.site>

*Свідоцтво про внесення суб'єкта господарювання
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК №5222 від 28.09.2016 р.*