

МУЗИКА І ТЕАТР
В УМОВАХ
КОМУНІКАЦІЙНОГО
ХАОСУ СЬОГОДЕННЯ

V Черкашинські читання
28–29 листопада
2025 року

МУЗИКА І ТЕАТР
В УМОВАХ
КОМУНІКАЦІЙНОГО
ХАОСУ СЬОГОДЕННЯ

V Черкашинські читання
28–29 листопада
2025 року

MUSIK AND THEATER
IN TODAY'S
COMMUNICATION CHAOS

Proceedings of
V Cherkashinsky Readings
28–29th November 2025

Харків

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

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



V CHERKASHINSKY
READINGS

V ЧЕРКАШИНСЬКІ
ЧИТАННЯ

УДК 78+792]:316.6/7'06
М89

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протоко №5 від 25 грудня 2025 р.)*

Редакційна колегія:

О. Самойленко, докторка мистецтвознавства, професорка;

І. Драч, докторка мистецтвознавства, професорка;

Г. Ботунова, заслужена працівниця культури України, доцентка.

Рецензенти:

М. Ржевська, докторка мистецтвознавства, професорка (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого);

О. Роценко, докторка мистецтвознавства, професорка (Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського)

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

М89 Музика і театр в комунікаційному хаосі сьогодення : матеріали
V Черкашинських читань, 28–29 лист. 2025 року / ред. М. О. Дербас. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2026. — 402 с. укр. та англ. мовами, іл.

ISBN 978-617-8857-05-9

Анотація. Черкашинські читання присвячені пам'яті актора-березільця, фундатора харківської школи художнього читання Романа Черкашина та видатного музикознавця України Марини Черкашиної-Губаренко.

ISBN 978-617-8857-05-9 © Харківській національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2025

ЗМІСТ

Говорухіна Наталія

Вступ 13

«ТРАНСФОРМАЦІЇ»

Зосім Ольга

Звуковий ландшафт трагедії «Орест» Еврипіда у постановці Oxford Ancient Languages Society 18

Мудрецька Лілія

У полоні Манон Леско (Гі де Мопассан, Поль де Сен-Віктор, Олександр Дюма-син, Д. Ф. Е. Обер, Ж. Масне, Дж. Пуччіні) 28

Лисичка Олександр

Коронаційна ода Е. Елгара: новий етап творчості композитора в едвардіанську епоху 44

Щетинський Олександр

«Пролог до Енеїди»: спроба діалогу з оперною класикою 49

Чепалов Олександр

Постать Сержа Лифаря у новому інформаційному та науковому дискурсі. Авторська презентація нової книги «Ікар з берегів Борисфена» 63

Д'ячкова Олена

«Озеро і Чайковський остронь»: «Swan Lake» Александра Екмана як інтермедіальний ф'южн 74

«У ЗОНАХ ТУРБУЛЕНТНОСТІ»

Щукіна Юлія

Дискурс про музику у виставі драматичного театру в спеціалізованій періодиці радянської України 1917–1934 років 85

Полякова Юліана

Композитори єврейського театру: харківський вимір 95

Максютенко Елеонора

Діяльність музичних театрів України під час нацистської окупації (1941–1944) 101

Аннічев Олександр

Співпраця режисера Олександра Біляцького та композитора Ірини Губаренко у процесі створення музично-драматичної атмосфери вистав Харківського театру юного глядача 107

Новик Александра	
Театр як простір деколонізації: три голоси війни у Київському національному академічному Молодому театрі	115
Ганзбург Григорій	
Третя криза оперного жанру і ставлення до неї М. Р. Черкашиної-Губаренко	123
Захарова Ольга	
Збереження бібліотечного фонду: виклики часу чи рух у майбутнє?	129
Жданько Андрій	
Театр, що тримає небо: мистецька стійкість Харківського недержавного професійного творчого колективу однодумців «Театр для людей» у час війни	137

«КЕРУЮЧИЙ КОНТУР»

(*контур керування — це замкнена система або сукупність засобів, що забезпечує виконання керованою системою певної мети.)

Андрієвський Ігор	
Українська скрипкова школа. Самоідентифікація	148
Кулакевич Людмила	
Вплив Романа Черкашина на становлення та розвиток кафедри сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського: традиції та сучасне продовження його школи	158
Панасюк Катерина	
Сценічна мова в умовах комунікаційного хаосу: тренінг як засіб відновлення смислової точності	165
Німенська Жанна	
Вокально-інтонаційна дія як механізм акторського самовираження (на матеріалі етюду з піснею)	137
Голяка Геннадій	
Баянна школа Івана Горлецького у Житомирі	180

«АГЕНТИ ЕНТРОПІЇ»

(* ентропія — ступінь незворотності процесу, універсальна міра невизначеності)

Гончар Олексій	
Фурор та скандал: Байроит 1876	186
Третяк Андрій	
Звук у театральній структурі: семантика, ритм і взаємодія з простором	193

Воробйов Микита	
Анахронізми у науковій лексиці: хаос чи порядок?	201

«ЕФЕКТ МЕТЕЛИКА»

(*малі події можуть призвести до значних наслідків)

Сердюк Олександр	
«Чи вмієте ви жити?» — урбанізований “хаосмос” у фільмі О. Муратова	215

«ЗМІНА НАУКОВИХ ПАРАДИГМ»

Ніколаєвська Юлія	
Травмоінформованість як комунікаційна стратегія сьогодення	228
Підпорінова Катерина	
Ремікаційна культурна парадигма в аспекті концепцій гри: пошуки та закономірності	237
Олійник Світлана	
Звуковий ландшафт у фокусі сучасних досліджень: компаративний підхід	251

«НЕЛІНІЙНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ»

Еньська Олена	
Світ екзотики в оперній творчості Фелісьєна Давіда	259
Тягун Станіслав	
Фігура диктатора часів російсько-української війни у дзеркалі політичної сатири французького шансону	270
Валько Роман	
Системний вимір вишколу у володінні словом та тілом на прикладі навчання акторів у Львівському національному університеті імені Івана Франка	280
Давидов Руслан	
Особливості сценічної інтерпретації модерністської прози Ольги Кобилянської («Ілюзії вальсу» Чернівецького музично-драматичного театру)	284
Ждан Дарія	
Двоїстість жіночих образів у драмі В. Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь»: особливості трактувань та сценічних інтерпретацій	291
Хворостенко Вікторія	
Сценографія у театрах Харкова 1960–1970-х років: мистецькі тенденції	299

«МЕРЕЖЕВИЙ ПОТІК»

<i>Афоніна Олена</i> Echoes of Prague: креативність і втілення вічних ідей на XVI Оперному фестивалі	306
<i>Зувь Сергій, Панасюк Валерій</i> «Оперна увертюра» в кінематографічному тексті	310
<i>Кобиляцька Ганна, Лягущенко Андрій</i> Інформаційні технології у театральній справі: проблема збереження естетичних концепцій	318
<i>Білавич Данута</i> Матеріали з історії оперного виконавства у фондах Музично- меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові	334
<i>Бевз Марина</i> Корифеї кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського: Валентина Стогній. Слово про колегу	343
<i>Довжинець Інна</i> Владеліна Ялкупт: in memoriam	

«ВІКНА МОЖЛИВОСТЕЙ»

<i>Драч Ірина</i> «Якось воно буде...»: сутінки проєктності	358
<i>Мельник Вікторія</i> Фактор нетворкінга у діяльності сучасного музиканта	364
<i>Александрова Оксана, Липкіна Анна</i> Три інтерлюдії з моноопери «Листи кохання» ор. 19 В. Губаренка: прихований зміст та парадоксальність задуму	368

«ЗАГАДКОВИЙ ВІЗЕРУНОК МАЙБУТНЬОГО»

<i>Аулова Анна</i> Виконавські прийоми як засоби втілення програмності у новітньому цимбальному репертуарі	379
<i>Тудубенко Ксенія</i> Буття істини у вимірі оркестрового твору	386
<i>Левада Ілля</i> Походження і виражальні засоби в метал-музиці	393

CONTENT

<i>Natalia Govorukhina</i> Foreword	14
--	----

«TRANSFORMATIONS»

<i>Olga Zosim</i> Sound landscape of Euripides' tragedy "Orestes" as performed by the Oxford Ancient Languages Society	23
<i>Liliia Mudretska</i> In the captivity of Manon Lescaut (Guy de Maupassant, Paul de Saint-Victor, Alexandre Dumas fils, D.-F.-E. Auber, J. Massenet, G. Puccini)	36
<i>Oleksandr Lysychka.</i> Edward Elgar's "Coronation Ode": A New Stage in the Composer's Creativity during the Edwardian Era	46
<i>Oleksandr Shchetynskyi</i> Prologue to "The Aeneid": An Attempt at Dialogue with Opera Classics	56
<i>Oleksandr Chepalov</i> The figure of Serge Lifar in the contemporary informational and scholarly discourse (Presentation of the new book "Icarus from the Banks of the Borysthene")	68
<i>Olena Dyachkova</i> "A View of the Lake, with Tchaikovsky Somewhere Aside": Alexander Ekman's Swan Lake as an Intermedial Fusion	79

«IN AREAS OF TURBULENCE»

<i>Yuliia Shchukina</i> Discourse on music in drama theater performances in special interest periodicals of Soviet Ukraine: 1917–1934	89
<i>Yuliana Polyakova</i> Composers of the Jewish theatre: the Kharkiv dimension	98
<i>Eleonora Maksiukenko</i> The activities of Ukrainian music theaters during the Nazi occupation (1941–1944)	105
<i>Oleksandr Annichev</i> Collaboration between director Oleksandr Biliatsky and composer Iryna Hubarenko in creating the musical and dramatic ambiance of performances at the Kharkiv Theater for Young Audiences	111

Oleksandra Novyk	
Theater as a space for decolonization: three voices of war at the Kyiv National Academic Youth Theater	119
Greg Hansburg	
The third crisis of the opera genre and M. Cherkashyna-Hubarenko's approach	127
Olga Zakharova	
Preservation of library collections: the challenges of time, or are we moving into the future?	133
Andrii Zhdanko	
The theater that holds up the sky: the artistic resilience of Kharkiv's non-governmental professional creative collective of like-minded people, "Theater for People" during wartime	142

«CONTROL LOOP»

Ihor Andriievskyi	
Ukrainian violin school. Self-identification	153
Liudmyla Kulakevych	
Roman Cherkashyn's influence on the establishment and development of the Department of Stage Speech at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: traditions and the modern continuation of his school	163
Kateryna Panasiuk	
Stage speech under conditions of communication chaos: training as a means of restoring semantic precision	169
Zhanna Nimenska	
Vocal intonational action as a mechanism of actor self-expression (based on a sketch with a song)	176
Hennadii Holiaka	
Ivan Horletsky's bayan school in Zhytomyr	183

«AGENTS OF ENTROPY»

Oleksii Honchar	
Furor and scandal: Bayreuth 1876	189
Andrii Tretiak	
Sound in theatrical structure: semantics, rhythm, and interaction with space	197
Mykyta Vorobiov	
Anachronisms in scholarly vocabulary: chaos or order?	207

«BUTTERFLY EFFECT»

Oleksandr Serdyuk	
"Do you know how to live?" — urbanized "chaosmos" in O. Muratov's film	221

«CHANGE IN SCIENTIFIC PARADIGMS»

Yuliia Nikolaievska	
Traumo-informed approach as a communication strategy of today	233
Kateryna Pidporinova	
The remixing cultural paradigm in the context of play / game concepts: searches and patterns	244
Svitlana Oliinyk	
Soundscape in the focus of contemporary research: a comparative approach	255

«NONLINEAR TRANSFORMATIONS»

Olena Enska	
The world of exoticism in the opera of Félicien David	264
Stanislav Tiahun	
The figure of the dictator during the Russian-Ukrainian war as reflected in the political satire of French chanson	275
Roman Valko	
The systemic dimension of training in mastery of word and body: actor education at Ivan Franko National University of Lviv	282
Ruslan Davydov	
Features of the stage interpretation of Olha Kobylanska's modernist prose ("Illusion of a waltz" at the Chernivtsi music and drama theatre)	288
Dariia Zhdan	
The Duality of female images in V. Vynnychenko's drama "The Black Panther and the White Bear": features of interpretation and stage adaptations	295
Viktoria (Nika) Khvorostenko	
Scenography in Kharkiv theatres of the 1960 ^s –1970 ^s : artistic trends	303

«NETWORK FLOW»

Olena Afonina	
"Echoes of Prague": creativity and the realization of timeless ideas at the 16 th Opera Festival	308

Serhii Zuiev, Valerii Panasiuk Opera Overture in a Cinematic Text	314
Hanna Kobyliatska, Andrii Liagushchenko Information technologies in theater: the problem of preserving aesthetic concepts	327
Danuta Bilavych Materials on the history of opera performance in the holdings of the Solomiya Krushelnytska Music Memorial Museum in Lviv	340
Maryna Bevz Luminaries of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts General and Specialized Piano Department: Valentyna Stogniy. Word about colleague	346
Inna Dovzhynets Vladelina Yalkut: in memoriam	355

«WINDOWS OF OPPORTUNITY»

Iryna Drach “Somehow it will be...”: the twilight of projectivity	361
Viktoriia Melnyk The networking factor in the professional activity of the contemporary musician	366
Oksana Aleksandrova, Anna Lypkina Three interludes from the mono-opera “Love Letters” op. 19 by V. Hubarenko: hidden meaning and conceptual paradoxicality	373

«THE MYSTERIOUS PATTERN OF THE FUTURE»

Anna Aulova Performance techniques as means of embodying programmatic content in the latest cimbalom repertoire	383
Kseniia Tulubenko The existence of truth in the dimension of orchestral work	391
Illia Levada The origins and means of expression in metal music	397

ВСТУП

Наші зв'язки із світом сьогодні, як ніколи, множинні та різноманітні. До їх надскладної динамічної системи включені музика і театр, які пропонують свої набори можливостей для орієнтування в наявному комунікаційному хаосі. У такий період критичної складності, коли минулі стратегії очікування більше не працюють, а існування за довгостроковими прогнозами виключається, ми намагаємося всупереч екстремальним умовам збудувати майбутнє, де буде мир і перспективи розвитку.

Свій маршрут у невідоме прокладаємо, ніби за компасом, тримаючи духовний зв'язок із нашими вчителями. Серед них — відданий “курбасівець”, актор і режисер, фундатор харківської школи сценічного мовлення Роман Черкашин (1906–1993) та його дочка Марина Черкашина-Губаренко (1938–2024), випускниця кафедри історії музики нашого Університету, засновниця українського оперознавства, історик, викладач, видатний діяч музичного театру. Як журналістка і критик, вона залишила унікальний літопис подій музичного і театрального життя України. До родини Черкашиних свого часу увійшли вихованці харківської композиторської школи: геніальний Віталій Губаренко (1934–2000) та його дочка, справжня “людина театру”, авторка пісень і музики до вистав Ірина Губаренко (1959–2004). Їх творчий доробок потребує вивчення та осмислення в нових реаліях. Утім свою спадщину вони залишили не тільки на сторінках дописів чи у звуках партитур, але й у серцях усіх тих, із ким спілкувалися. Людяність, глибока порядність, етичність і фахова принциповість невід'ємні від їхніх професійних здобутків, які на цьому фундаменті зростали.

Тема пам'яті — ключова для Черкашинських читань. Проте, ушановуючи пам'ять видатних митців, осмислюючи зна-

чення їх присутності в просторі української культури, **П'яти Черкашинські читання**, як і попередні, все ж таки налаштовані на сьогодення. Надзавданням цих щорічних наукових зустрічей у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського є продовження діалогу між дослідниками і практиками, який культивувався в колі родини Черкашиних, де музика і театр існували в нерозривних зв'язках, віддзеркалюючись у різноманітних проєкціях. Увага учасників Читань фокусується і на знакових для музики й театру постатях минулого та сьогодення, і на подіях, фактах, документах — усьому тому, що наповнює конкретикою актуальні коментарі до безлічі явищ мистецтва та його історії.

Художній процес, що потрапляє в науковий об'єктив, часом виявляє такий рівень складності, що здається схожим на хаотичну сукупність інформації. Утім ця розмаїтість — виклик для дослідників, які шукають і пізнають закономірності буття, сенси та комунікаційні зв'язки в цьому динамічному русі.

Хаос, як свідчить сучасна наука, — не ознака недосконалості, не перешкода для існування, а умова буття всіх складних систем. Навряд чи варто пропонувати набір керуючих важелів, щоб перекрити можливі ризики при розгортанні таких динамічних систем. Але прагнення пізнати за непередбачуваним фасадом буття порядок вищого рівня завжди спонукає до пошуків та роздумів.

Саме такому усвідомленню наявного стану речей у музичній та театральній практиці і присвячено збірку матеріалів П'ятих Черкашинських читань. У назвах її рубрик метафорично використано поняття сучасної теорії хаосу. При всій строкатості тем це дозволило скласти свій сюжет, у якому музика і театр осмислені в динамічних **нелінійних перетвореннях**, які включені в **мережевий потік**, де відбуваються різноманітні **трансформації**, спричинені **агентами ентропії**. Вписані у **керуючий контур** мистецьких шкіл, динамічні процеси відкривають нові **вікна можливостей**, крізь які

проступає **загадковий візерунок майбутнього**. Запропоновані в збірці матеріали є реакцією на поточну ситуацію в мистецтвознавстві, що потребує **змін наукових парадигм**, на основі яких комунікація виникає не внаслідок реалізованої стратегії, а як її початок.

Наталія Говорухіна
 ректор Харківського національного університету мистецтв
 імені І. П. Котляревського,
 заслужений діяч мистецтв України, професор,
 кандидат мистецтвознавства
 ORCID iD: 0000-0003-3100-9035

FOREWORD

Today, our connections with the world are more numerous and diverse than ever before. Music and theatre form part of this highly complex and dynamic system, offering their own sets of tools for navigating the existing communicative chaos. In a period of critical complexity — when former strategies of anticipation no longer function and long-term forecasting becomes impossible — we attempt, despite extreme conditions, to build a future grounded in peace and prospects for development.

We chart our course into the unknown as if guided by a compass, maintaining a spiritual bond with our teachers. Among them are the devoted follower of Les Kurbas, actor and director, and founder of the Kharkiv school of stage speech Roman Cherkashyn (1906–1993), and his daughter Maryna Hubarenko-Cherkashyna (1938–2024), a graduate of the Department of Music History at our University, the founder of Ukrainian opera studies, a historian, educator, and an outstanding figure in musical theatre.

As a journalist and critic, she left behind a unique chronicle of the musical and theatrical life of Ukraine.

The Cherkashyn family circle also came to include representatives of the Kharkiv school of composition: the brilliant Vitalii Hubarenko (1934–2000) and his daughter Iryna Hubarenko (1959–2004), a true “woman of the theatre”, songwriter and composer for stage productions. Their creative legacy calls for renewed study and reflection in today’s realities. Yet their heritage lives not only in critical writings or musical scores, but also in the hearts of all those with whom they shared their lives. Humanity, profound integrity, ethical commitment, and professional rigor are inseparable from their artistic achievements, which grew upon this very foundation.

The theme of memory is central to the Cherkashyn Readings. However, while honoring the memory of remarkable artists and reflecting on the significance of their Presence within Ukrainian culture, the *Fifth Cherkashyn Readings* — like those before them — remain firmly oriented toward the present. The overarching aim of these annual scholarly meetings at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts is to continue the dialogue between researchers and practitioners that was cultivated within the Cherkashyn family, where music and theatre existed in an inseparable relationship, reflecting one another across multiple dimensions.

The focus of the Readings encompasses both iconic figures of music and theatre, past and present, and events, facts, and documents — everything that lends specificity to contemporary interpretations of the many phenomena of art and its history. When examined through a scholarly lens, the artistic process at times reveals a degree of complexity that resembles a chaotic accumulation of information. Yet this diversity constitutes a challenge for researchers seeking to discern patterns of existence, meanings, and communicative connections within this dynamic movement.

As contemporary science demonstrates, chaos is not a sign of imperfection nor an obstacle to existence, but a condition

inherent to all complex systems. It would hardly be appropriate to propose a set of control mechanisms to eliminate potential risks in the unfolding of such dynamic systems. Nevertheless, the enduring desire to perceive a higher-order structure behind the unpredictable surface of being continues to inspire inquiry and reflection.

It is precisely this understanding of the current state of musical and theatrical practice that underlies the present collection of materials from the Fifth Cherkashyn Readings. The section titles employ metaphors drawn from modern chaos theory. Despite the diversity of topics, this approach has allowed the volume to develop its own narrative, in which music and theatre are interpreted through dynamic, non-linear transformations embedded within a networked flow, shaped by agents of entropy. Integrated into the guiding framework of artistic schools, these dynamic processes open new windows of opportunity through which the enigmatic pattern of the future begins to emerge.

The materials presented in this collection respond to the current situation in musicology and theatre studies, which calls for shifts in scholarly paradigms — paradigms in which communication arises not as the outcome of an implemented strategy, but as its very point of departure.

Nataliya Govorukhina
The Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
PhD in Arts Studies, Full Professor,
Honored Art Worker of Ukraine,
Corresponding Member of the National Ukrainian
Higher Education Academy
ORCID iD: 0000-0003-3100-9035

«ТРАНСФОРМАЦІЇ» «TRANSFORMATIONS»

Зосім Ольга Леонідівна

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

e-mail: olgazosim70@gmail.com;

ORCID iD: 0000-0001-7546-094X

ЗВУКОВИЙ ЛАНДШАФТ ТРАГЕДІЇ «ОРЕСТ» ЕВРИПІДА В ПОСТАНОВЦІ OXFORD ANCIENT LANGUAGES SOCIETY

Ключові слова: *театральне мистецтво, музичне мистецтво, давньогрецький театр, «Орест» Еврипіда, музична реконструкція давньогрецької трагедії, Оксфордське товариство давніх мов.*

Оксфордське товариство давніх мов (The Oxford Ancient Languages Society) [2] є студентською академічною спільнотою, діяльність якої спрямована на вивчення давніх мов за допомогою активного методу, який передбачає повне занурення в мовний контекст. Одним із найцікавіших проєктів товариства, який є результатом співпраці студентів, науковців та митців, стала постановка трагедії «Орест» Еврипіда мовою оригіналу з реконструкцією музичної частини, яка відбулася в листопаді 2024 року. Оскільки проєкт базується на потужному науковому підґрунті, йому присвячена спеціальна сторінка на сайті товариства в окремому розділі, де зібрано всю базову інформацію, починаючи від опису багатовимірності смислів трагедії «Ореста» Еврипіда і закінчуючи підходами щодо реконструкції її музичної складової.

Поштовхом для створення музики вистави стала здійснена у 2017 році професором Арманом Д'Ангуром (Armand D'Angour) реконструкція музичного фрагменту з «Ореста»

Еврипіда [1] на основі рядків 338–344 антистрофи хору, до якого зберіглася музична нотація над грецькими літерами, що були записані на папірусі приблизно 200 року до н. е., який нині зберігається в Австрійській національній бібліотеці у Відні. У виставу, музику до якої створили студенти Оксфорду Ніколас Романос (Nicholas Romanos) та Бет Паркер (Beth Parker), цей короткий фрагмент було включено, однак він не став центральним у музичній драматургії вистави, адже його звучання триває лише 2,5 хвилини, тоді як уся музична партитура має загальний час звучання, що дорівнює пів години при загальній двогодинній тривалості спектаклю.

Постановка «Ореста» хоча і є студентською, вона є цілком самодостатнім художнім явищем як у сценічному, так і музичному рішеннях, а її ідеєю є максимальне, наскільки це можливо, наближення до атмосфери афінських свят, де ця трагедія вперше була поставлена. І хоча було неможливо повністю відтворити всі елементи вистави 408 року до н. е., коли еврипідівського «Ореста» було вперше показано глядачам, у ній є багато елементів, які наближають її до автентичного давньогрецького театру: вистава йде мовою оригіналу (глядач може слідкувати за змістом трагедії завдяки англійському перекладу, що транслюється на екрані, а до відеOVERSII додано субтитри), актори грають у масках, а музика посідає важливе місце в музичній драматургії. Виконавський склад музикантів відповідає традиціям давньогрецького театру: хор і солісти співають під супровід авлоса (партію авлоса створив та виконав відомий авлетист Каллум Армстронг (Callum Armstrong)), а мелодії відповідають давньогрецькій ладовій системі, створюючи унікальний звуковий ландшафт. Не можна не побачити в постановці й модифікації: спектакль виконувався не на відкритому просторі, а в закритому приміщенні, виконання жіночих партій (і навіть партії Ореста) відведено жінкам, тоді як в давньогрецькому театрі усі ролі грали чоловіки. Однак вистава вражає своєю енергетикою завдяки постановці мовою оригіналу, сценографії та костюмам, що були ретельно розро-

блені відповідно до античних джерел, автентичній музичній складовій. Варто відзначити, що більшість, якщо не всі виконавці, не є акторами або музикантами, їх основний фах — давні мови, проте їх виконання є цілком професійним, хоча й не ідеальним у всіх частинах вистави. Особливо вражає легкість, з якою вони проголошують монологи та ведуть діалоги на сцені давньогрецькою мовою. Утім це не дивує, адже більшість акторів є членами Оксфордського товариства давніх мов, і багато з них не лише читають давньогрецькою, а й розмовляють нею. Наголосимо, що лише студентська спільнота, яка не має прямого відношення до театрального та музичного мистецтва, змогла зважитися на постановку, яка призначена не для широкої публіки, а для більш вузької аудиторії, що цікавиться різними художніми експериментами. Деякі шорсткості в аудіальному ряді надають спектаклю щирості й правдивості, адже головне — це енергетика, яка тримає глядача в напрузі до кінця вистави.

Музичний компонент в оксфордській постановці «Ореста» є вагомим і посідає чверть загального часу вистави. Вона налічує дев'ять нерівномірних за обсягом музичних фрагментів, більшість з яких припадає на другу половину спектаклю. Усі вони є авторською музикою Ніколаса Романоса та Бет Паркер, крім згаданого вище хору, реконструйованого Арманом Д'Ангуром на основі папірусу 200 року до н. е. Як зазначає Ніколас Романос, усі моменти були ретельно обґрунтовані і базуються на джерелах, що походять з античних часів. Детально творцями вистави було розписано опис реконструкції першого хору «Σῆρα σῆρα, λεπτόν ἴχνος ἀρβύλης τίθετε, μὴ κτυλεῖτ'» («Тихіше, тихіше, залишайте тонкий слід від свого черевика, не вдаряйте») (рядки 140–206), де музичне рішення було продиктовано сюжетом: Електра, переймаючись за долю брата Ореста, вступає у діалог з хором, благаючи їх говорити якомога тихіше, щоб його не розбудити. Усі інші номери Ніколас Романос не коментує. Тому зупинимося на двох із них, які є найбільш розлогими і формують загальний музичний ландшафт вистави.

Одним з найдовших музичних номерів є хор та соло Електри («Κατάρχομαι στεναγμόν, ὃ Πελασγία, τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων») («Я починаю голосіння, о Пеласгіє, встромляючи свій білий ніготь у щоку») (рядки 960–1012), яка є реакцією на те, що вона і її брат приречені на смерть. Цей фрагмент включає строфу й антистрофу хору, а також монолог (монодію) Електри, у якому вона розповідає про прокляття роду Атридів. Це одна із драматичних кульмінацій твору, її трагедійність особливо підсилює музика. Попри те, що в п'єсі немає жодного позитивного персонажа, Еврипід не змальовує героїв як карикатури, а показує відповідно до перипетій сюжету як людей, що спроможні не лише на безглузді вбивства, а й глибокі переживання. Вокальна партія Електри є складною: вона достатньо тривала за часом, охоплює широкий діапазон, мелодія має багато стрибків, у тому числі на тритон, у ній є модуляції, що були ознакою нової афінської музики, представником якої був Еврипід, при цьому вона є достатньо повільною за темпом, а її емоційність глибоко стримана. Монолог Електри, який звучить під супровід авлоса, далекий від сучасних музичних форм, він ближчий до фольклору, зокрема жанру голосінь, хоча ця аналогія теж є доволі далекою. Автори реконструкції не прагнули повністю відтворити музичну атмосферу Давніх Афін, а лише наблизити до неї, і, на нашу думку, це вдалося, адже музичне рішення хоча і звучить для сучасного вуха дещо одноманітно, для тих часів було формою вираження емоцій через музику.

Другим розлогим музичним номером є монолог раба-фрігійця (рядки 1369–1502), у якому він оповідає про вбивство Єлени, яка у свій час стала причиною Троянської війни. Цей персонаж є другорядним, однак Еврипід приділяє йому значну увагу, адже він є оповідачем одного з ключових епізодів трагедії. Фрігієць є комічним персонажем, і його важлива роль у драматургії стала новацією Еврипіда. Партія фрігійця є складною за рахунок широкого діапазону, стрибків у мелодії, модуляцій, зміни темпів, агогічних відхилень від основного темпу,

розспівів, які доволі рідко бували в давньогрецькій музиці, що була тісно пов'язана з метрикою вірша, однак також траплялися, що засвідчено в давньогрецьких текстах. Виконання ролі фрїгійця вимагає й акторської майстерності, адже його монолог — це розлога оповідь схвильованої людини, вона рясніє деталями і потребує відповідного відтворення не лише в музиці, а й в акторській грі. Якщо монолог Електри у музичному ландшафті вистави є трагічною кульмінацією, то монолог фрїгійця — комічно-драматичною, де комічний персонаж розповідає про драматичні події. При цьому обидві музичні вершини є близькими щодо виконавського складу (сольний спів під супровід авлоса) та ладового рішення.

Не можна говорити про музику вистави, оминаючи її завершення. Сучасний слухач очікує від музичного спектаклю масштабного завершення, у якому музика підсумовує розвиток дії, навіть якщо вона не передбачена драматургом. У виставі Оксфордського товариства давніх мов кінець вистави у музичному плані є таким же несподіваним, як і розв'язка в Еврипіда. Поява Аполлона, який проголошує долю богів, — це не просто драматургічний прийом *Deus ex machina*, що допомагає вирішити сюжетну колізію, яку неможливо розв'язати. Це свого роду іронія драматурга і над сюжетами міфів, і над богами, егоїстичні наміри яких призводять до трагедій та ламають людські долі. У виставі музичне завершення є надзвичайно скупим: промова Аполлона є не співом, чого, можливо, очікував глядач, а ритмізованою декламацією у супроводі авлоса; останні чотири рядки тексту співає не весь хор, а лише його корифей, там самим роблячи фінал незавершеним, відкритим.

Отже, постановка «Ореста» Еврипіда Оксфордським товариством давніх мов є важливим внеском у реконструкцію давньогрецької трагедії у її музично-драматичному вимірі. Маємо надію, що з часом антична музика, у тому числі давньогрецька трагедія, стануть частиною мистецького життя — концертного й театрального, як нині середньовічна та ренесансна

музика, виконання яких ще сто років тому було ексклюзивною подією і вражало слухачів своєю незвичністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Rediscovering Ancient Greek Music (2017). URL: <https://youtu.be/4hOK7bU0S1Y> (дата звернення: 07.11.2025).
2. The Oxford Ancient Languages Society. URL: <https://www.oxfordancientlanguages.com/> (дата звернення: 07.11.2025).

Olga Zosim

Dr. in Art Studies, Professor,

Professor of Musical Art Department at

National Academy of Culture and Arts Management

e-mail: olgazosim70@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-7546-094X

SOUND LANDSCAPE OF EURIPIDES' TRAGEDY ORESTES AS PERFORMED BY THE OXFORD ANCIENT LANGUAGES SOCIETY

Keywords: *theatrical art, musical art, ancient Greek theater, «Orestes» by Euripides, musical reconstruction of ancient Greek tragedy, Oxford Ancient Languages Society.*

The Oxford Ancient Languages Society is a student-based academic community whose activities are dedicated to the study of ancient languages through an active method that presupposes full immersion in the linguistic environment. One of the Society's most remarkable projects — emerging from collaboration between students, scholars, and artists — was the performance of Euripides' tragedy *Orestes* in the original language, accompanied by a reconstruction of its musical component, presented in November 2024. Owing to its solid scholarly foundation, the project was given a dedicated section on the Society's website, where comprehensive information is gathered, ranging from interpretations of the tragedy's semantic multilayeredness to approaches employed in reconstructing its musical dimension.

The impetus for creating the musical component of the performance was the reconstruction of a musical fragment from Euripides' *Orestes* by Armand D'Angour in 2017, based on lines 338–344 of the chorus's antistrophe. This fragment survives with musical notation written above Greek letters on a papyrus dated to around 200 BC, now preserved in the Austrian National Library in Vienna. In the Oxford production, for which the musical score was composed by students Nicholas Romanos and Beth Parker, this fragment was incorporated; however, it did not occupy a central position within the musical dramaturgy, since its duration is only approximately two and a half minutes, whereas the complete musical material amounts to nearly thirty minutes within a total performance length of two hours.

Although the production of *Orestes* is a student initiative, it constitutes a fully autonomous artistic phenomenon in both its scenic and musical solutions. Its guiding idea was to approximate, as closely as possible, the atmosphere of the Athenian festivals at which the tragedy was originally performed. While it is impossible to reconstruct in full all the elements of the 408 BC staging of *Orestes*, the Oxford production incorporates several features that bring it close to the conventions of ancient Greek theatre: performance in the original language (with English surtitles projected during the live production and subtitles added to the recorded version), the use of masks, and the central role assigned to music within the dramatic structure. The ensemble of performers corresponds to ancient Greek theatrical tradition in that the chorus and soloists sing accompanied by the aulos. The aulos part was created and performed by the renowned aulete Callum Armstrong, and the melodic material follows ancient Greek modal systems, thus generating a distinctive soundscape.

Certain inevitable modifications must nevertheless be noted: the performance takes place in an enclosed space rather than an open-air theatre; female performers portray female roles and even the role of Orestes, whereas in antiquity all roles were performed by men. Despite these departures from historical practice, the pro-

duction is striking in its intensity, driven by the use of the original language, scenography and costumes carefully designed in accordance with ancient sources, and the convincing musical component. It is particularly noteworthy that most of the performers are not professional actors or musicians; their primary field of study is ancient languages. Nonetheless, their performances are persuasive and often highly accomplished, even if not flawless in every detail. The ease with which monologues and dialogues are delivered in ancient Greek is especially impressive, though hardly surprising, given that many members of the Oxford Ancient Languages Society not only read ancient Greek but also actively speak it. It should be emphasized that only a student community with no direct institutional affiliation to theatrical or musical professions could undertake a project addressed not to a mass audience, but to a narrower circle interested in experimental artistic forms. Certain roughness in the sonic dimension lends the performance sincerity and credibility, since it is precisely this energetic immediacy that sustains the viewer's attention until the end.

The musical component in the Oxford staging of *Orestes* is substantial, occupying approximately one quarter of the total duration of the performance. It consists of nine musical numbers of varying length, the majority of which occur in the second half of the play. All of them are original compositions by Nicholas Romanos and Beth Parker, with the exception of the chorus fragment reconstructed by Armand D'Angour from the 200 BC papyrus. As Nicholas Romanos has noted, each compositional decision was carefully reasoned and grounded in ancient sources. The creators of the production describe in detail the reconstruction of the first chorus, «Σίγα σίγα, λεπτόν ἴχνος ἀρβύλης τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'» (“Quietly, quietly, set down the light trace of your shoe, make no noise”, lines 140–206), whose musical conception is dictated by the dramatic situation: Electra, anxious about Orestes' condition, urges the chorus to speak as softly as possible so as not to awaken him. Romanos does not comment on all other musical numbers; therefore, particular attention will be paid here to two extended

sections that shape the overall musical landscape of the performance.

One of the longest musical numbers is Electra's choral-lyrical scene («Κατάρχομαι στεναγμόν, ὦ Πελασγία, τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων» — "I begin my lament, O Pelasgia, digging my white nail into my cheeks", lines 960–1012), which responds to the realization that she and her brother are condemned to death. This section comprises a strophe and antistrophe sung by the chorus, together with Electra's monody, in which she reflects on the curse of the House of Atreus. It represents one of the tragedy's dramatic climaxes, whose emotional intensity is significantly heightened by the music. Although there are no unequivocally positive characters in the play, Euripides avoids caricature, presenting his figures as individuals capable not only of senseless violence but also of profound emotional experience. Electra's vocal part is especially demanding: extended in duration, wide in range, marked by frequent leaps — including the tritone — and enriched by modulations characteristic of the so-called "new music" of late classical Athens, of which Euripides was a leading representative. At the same time, the tempo remains relatively slow, and emotional expression is restrained. Accompanied by the aulos, Electra's monody is distant from modern musical idioms and bears a closer affinity to lament traditions, though even this analogy remains approximate. The authors of the reconstruction did not seek a literal recreation of ancient Athenian musical practice but aimed instead to approximate its expressive logic — an aim that, in our view, was successfully achieved, even if the resulting soundscape may strike modern listeners as monotonous.

The second large-scale musical number is the monologue of the Phrygian slave (lines 1369–1502), who recounts the murder of Helen — an event that had once precipitated the Trojan War. Though a secondary character, the Phrygian occupies a crucial position as the narrator of a pivotal episode. His comic nature constitutes one of Euripides' dramaturgical innovations. Musically, the Phrygian's part is complex: it encompasses a wide range, frequent

melodic leaps, modulations, changes of tempo, agogic deviations, and chant-like passages. While ancient Greek music was closely bound to poetic metre, such expressive flexibility did occur, as testified by ancient sources. The role also demands considerable acting skill, as the monologue depicts an agitated, loquacious figure whose extended narrative requires nuanced dramatic embodiment. If Electra's monody constitutes the tragic climax of the musical architecture, the Phrygian's scene forms a comic-dramatic climax, in which a comic figure recounts tragic events. Despite their contrasting affective content, both musical peaks are similar in terms of performing forces — solo voice with aulos accompaniment — and modal organization.

No discussion of the musical dimension of the performance would be complete without addressing its conclusion. Contemporary audiences often expect a musically expansive finale that summarizes the dramatic trajectory, even when such an ending is not prescribed by the original playwright. In the Oxford production, however, the musical ending is as unexpected as Euripides' dramatic denouement itself. The appearance of Apollo, who announces the resolution of events, functions not merely as a *Deus ex machina*, but as a subtle authorial irony directed at both mythological narratives and the gods whose self-serving actions produce human catastrophe. Musically, the ending is strikingly restrained: Apollo's speech is delivered not as song but as rhythmic declamation with aulos accompaniment, and the final four lines are sung only by the coryphaeus rather than by the full chorus, leaving the conclusion deliberately open and unresolved.

Thus, the performance of Euripides' *Orestes* by the Oxford Ancient Languages Society constitutes a significant contribution to the reconstruction of ancient Greek tragedy in its musical and dramatic dimensions. One may hope that, in time, ancient music — including the musical theatre of ancient Greece — will reclaim a place within contemporary concert and theatrical life, much as medieval and Renaissance music has done. A century ago, performances of early music were rare and perceived as strikingly unfamiliar; today

they form an integral part of artistic practice. A similar future may yet await the soundscapes of ancient tragedy.

REFERENCES

- Rediscovering Ancient Greek Music (2017). URL: <https://youtu.be/4hOK7bU0S1Y> (access date: 07.11.2025).
The Oxford Ancient Languages Society. URL: <https://www.oxfordancientlanguages.com/> (access date: 07.11.2025).

Лілія Мудрецька

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
ORCID iD: 0000-0003-1003-5525

У ПОЛОНІ МАНОН ЛЕСКО

(Гі де Мопассан, Поль де Сен-Віктор, Александр Дюма-син,
Д. Ф. Е. Обер, Ж. Массне, Дж. Пуччіні)

Ключові слова: Манон Леско; абат Прево; Д. Ф. Е. Обер; Жюль Массне; Джакомо Пуччіні; Ганс Вернер Хенце; музична інтерпретація літературного образу; еволюція жіночого образу; інтонаційно-образна система; літературне першоджерело в оперному мистецтві; рецепція сюжету Манон Леско.

От уже майже триста років людство намагається розгадати секрет Манон Леско. Її зовнішність ніде докладно не описана, і про вроду героїні варто лише здогадуватися. Водночас її чуттєвість, пристрась і ніжність багаторазово й перебільшено декларується: усі чоловічі персонажі в романі неминуче зачаровуються Манон і потрапляють у її полон. Саме за її незнатним ім'ям і знають тепер французького письменника абата Прево, попри багатотомний творчий спадок.

Так, одним із найяскравіших зразків психологічного роману XVIII сторіччя стала «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» А. Ф. Прево, написаний автором у 1731 році.

Кавалер де Гріє, аристократ, чиє життя зламалося через сильне почуття, що раптово охопило його, представлений в романі вразливим і благородним. Однак, попри ретельну «прописаність» персонажа, увагу в романі сфокусовано на його коханій — Манон Леско. Це виглядає закономірним, оскільки вся розповідь зосереджена на долі юної героїні — так само, як думки і вчинки самого де Гріє. Тож можна говорити про те, що образ головної героїні направляє інтригу книги і впливає на розвиток долі героя.

Образ Манон представляється значно різноманітнішим і багатобарвним. Показово, що головна героїня витіснила кавалера де Гріє з титульного аркуша більшості сучасних неакадемічних видань. У романі про Манон Леско автор дав тонкий аналіз жіночої душі. «Він оголює перед нами справжню, глибоко зрозумілу, легковажну, люблячу, непостійну, невірну та віддану душу куртизанки і вчить нас розуміти всі інші жіночі душі, бо всі вони тією чи іншою мірою схожі одна на одну», — пише Гі де Мопассан [9, с. 355].

Історія читацького, літературознавчого та музичного сприйняття роману — окремий цікавий сюжет. У різні періоди критики висловлювали найрізноманітніші, часто суперечливі судження про головну героїню¹. «Не доводиться сумніватися у виборі слова для визначення цього підлого і чудового створіння», — писав Поль де Сен-Віктор. За його словами, якби Манон була не настільки винною і не настільки аморальною, то вона перестала би бути самою собою і навряд чи могла чинити такий вплив. «Вона належить до того роду жінок — занепалих

¹ Ще 1733 року, коли роман абата Прево був заборонений, у листах до свого друга, юриста і літератора Бує, адвокат і літератор Мат'є Марє зізнавався в упередженому ставленні до образу Манон та її історії: «Дівчина була до того хороша, що могла б відновити в світі язичництво». І далі: «Продивіться ж „Манон Леско“, а потім киньте до вогню; але один раз її прочитати слід» [Цит. за: 6, с. 237].

з дня народження, — пише автор, — для яких решітки монастирів і віконниці гаремів здаються спеціально винайденими. У ній немає нічого, крім слабкості і дитячості, легковажності й чуттєвості. <...> Вона йде і повертається, розривається і віддається; серце зберігає для коханця, а тіло віддає першому-ліпшому. <...> Вона потрібна нам, як діва насолод, і водночас, як діва скорботи» [11, с. 308–314]. Саме в цьому П. Сен-Віктор вбачає таємницю Манон Леско.

Александр Дюма-син, який написав не менш значущий шедевр, присвячений любові куртизанки («Дама з камеліями»), присвятив Манон проникливий дифірамп у передмові до видання 1875 року: «Ти — юність, ти — чуттєвість, ти — жадання, ти — відрода і вічна спокуса для чоловіків». Про коханого Манон Дюма відгукується з часткою іронічного співчуття: «Що за невичерпне джерело жертв, самовідданості, всепрощення! Цей дивак стає невдячним сином, віроломним другом, він шахрай, він убивця! Але йому все прощаєш: він кохає. Він зраджує всім; Манон він не зраджує ніколи; він ані на мить не перестає думати про неї» [Цит. за: 6, с. 243].

Знавець жіночої душі Гі де Мопассан, який не менше захоплювався цією чарівною жінкою, писав: «Манон Леско, найжіночніша з усіх, простодушно-лукава, зрадлива, любляча, зворушлива, дотепна, небезпечна і чарівна» [9, с. 281]. А. Ф. Прево, на його думку, відтворив усе, що є найбільш захопливого, привабливого і низького в жінках².

«Манон — жінка у повному розумінні слова, саме така, якою завжди була, є і буде жінка», — зауважує автор «Милого друга» [9]. І водночас Гі де Мопассан називає Манон хитрим звіром, зовсім позбавленим здатності до витончених почуттів: «Це повна суперечностей, складна, мінлива натура, щира, порочна, але приваблива, здатна на незрозумілі пориви, на незбагненні почуття, кумедно розважлива і прямодушна у своїй злочинності і водночас надзвичайно природна. Як відрізняється

² Гі де Мопассан у своїх новелах і літературно-критичних працях не раз висловлював своє ставлення до жінок. Див.: [3, 4, 9, 10, 11].

вона від штучних зразків чесноти й розпусти, настільки спрощено виведених сентиментальними романістами, які думають, що це характерні типи, не розуміючи, якою багатосторонньою і мінливою буває людська душа...» [9, с. 283].

Через сто років після публікації твору абата Прево виходить перша музична інтерпретація історії Манон. Так, у 1830 році відомий французький композитор Ф. Галеві пише балет «Манон Леско». Згодом, через шістнадцять років, у 1846 році створюються балети з музичним супроводом Вінченцо Белліні, а у 1852 році — Матіасом Требінгером. Образ Манон з'являється і у фортепіанних, вокальних та оркестрових жанрах: шансон «Манон» Поля Діврі (1885); п'єса для фортепіано «Лист до Манон» Ернеста Жилле (1896); шансон «Манон, що сміється» Ежена Росі «Manon la geuse» (Eugène Rosi (1909); музика для театральної вистави «Манон, галантна дівчина» Рейнальдо Хана (1923) тощо.

Але найвідомішими музично-театральними інтерпретаціями, тими, що користуються величезною популярністю до нашого часу, залишаються опери «Манон Леско» Д. Ф. Е. Обера (1856) на лібрето Е. Скріба, опера «Манон»³ Ж. Массне (1884), опера «Манон Леско» Дж. Пуччіні (1893); а 1957 року була поставлена опера німецького композитора Г.В. Хенце «Бульвар самотності».

Прем'єра першої опери Д. Ф. Е. Обера за романом Прево «Манон Леско» відбулася в Орега-Коміке 23 лютого 1856 року. Незважаючи на те, що в основі роман кохання, композитор та його лібретист Е. Скріб дотримувалися своєї звичайної практики в адаптації літературного першоджерела для сцени. Зберігаючи імена головних героїв, центральні події сюжету й ефектні моменти, вони вільно адаптували роман: скоротили роль де Гріє (немає жодного окремого номера та презентативної сольної характеристики), нівелювали різноманітні пригоди Манон до однієї, пов'язаної з маркізом д'Ерїні, ввели нових персонажів з

³ У 1894 р. Ж. Массне пише продовження своєї «Манон» — одноактну оперу «Портрет Манон».

їх власною любовною історією. Однак, незважаючи на те, що опера належить до комічного жанру, композитор підкреслив непохитну відданість та любов Манон до де Гріє, її пошуки насолоди та залежність від розкоші. Трагічне завершення опери, як і роману, у якому Манон стикається з вигнанням, резонує з глибиною, багатогранністю образу, передбачає майбутні оперні інтерпретації головної героїні.

В опері Ж. Массне, прем'єра якої відбулася в Opéra Comique 19 січня 1884 року, збереглися основні сюжетні лінії літературного першоджерела, крім фіналу. Новими рисами наповнений і образ головної героїні. В опері Ж. Массне вона представлена радше як паризька світська дама XIX століття, ніж легковажна, простодушна героїня А. Прево, здатна як на зраду, так і на самопожертву.

Ж. Массне в «Манон» розставив свої акценти, найважливішими в тому числі стали видозмінені образи чоловічих персонажів і багатогранно розцвічений образ головної героїні — Манон: від ніжно-поривчастої та сором'язливої, кокетливо-мінливої і мрійливої, через впевнено-кокетливу до ніжної та палко закоханої. Массне надав своїй героїні рис невловимості, багатолітності, мінливості, непередбачуваності, стихійності. Також зазначимо, що повість Прево, як і опера Массне, на відміну від шедевр Пуччіні, відрізняється рідкісною ретельністю в описі побутових характеристик.

Примітно, що Дж. Пуччіні, який скористається тим же літературним першоджерелом і напише свою «Манон Леско» через десять років після Ж. Массне, буде чітко дотримуватися фабули роману. Опера, яка стала першим великим успіхом Дж. Пуччіні в 1893 році, розповідає історію молодої жінки, яка розривається між щирим коханням до де Гріє та потягом до розкоші, яку представляє Жеронте. Дж. Пуччіні наділив свою героїню граціозно-сумними рисами, які не зазнають значних змін. Автор трактує свою Манон як глибоку, трагічну особистість. Завдяки яскравій і пристрасній партитурі Пуччіні вдається передати емоційну інтенсивність драми, кульмінацією якої є

трагічний фінал, який підкреслює крихкість Манон і її пошуки свободи у світі, який її засуджує. Тож Пуччіні побачив у повісті не класичний французький адюльтер, а вічну драму кохання та пристрасті. В італійського композитора фактично повністю відсутня характеристика французьких звичаїв епохи регентства, відчуття французького духу, що не дало змоги глибоко розкрити психологію героїні, але й не применшило достоїнств увічненої Манон. Його Манон — це пристрасть і відчай, як охарактеризував її сам композитор, а у Ж. Массне — це «французька, з пудрою і менуетом» [цит. за: 8].

В осмисленні людської природи А. Ф. Прево і Ж. Массне, а також співвітчизники композитора з літературної ниви (А. Дюма-син, Г. де Мопассан), з одного боку, підкреслюють вплив вад сучасного їм суспільства, ґрунтованого на продажних, низьких мотивах, з другого — демонструють приреченість самовідданого почуття. Така полярність начал, їх очевидна амбівалентність породжує своєрідну двоїстість свідомості головної героїні — образу, далекого від вульгарної розбещеності і безсердечності. Імовірно, що твір А. Ф. Прево саме цим і привернув композитора. Причому в інтонаційному полі опери Ж. Массне не віддзеркалює боротьбу пристрастей прямо, натомість підкреслюючи зумовленість подальшого розвитку подій. Композитор акцентував романтичну сутність героїні, її жіночу чарівність, а в образі героя виділив жертвовність, приреченість почуття.

Опера Г. В. Хенце «Бульвар самотності» на лібрето Грети Вайль, яка з'явилася вже у XX столітті, цікава з усіх поглядів. Вона стала вершиною раннього періоду творчості німецького композитора. Прем'єра опери відбулася в Ганновері 17 лютого 1952 року. Сюжет роману абата Прево зазнав значних змін — опера лише опосередковано базується на «Манон» французького письменника, оскільки прямим натхненням для композитора була п'єса Вальтера Йокіша. Вільно натхненний історією Манон Леско, Г. Хенце дію переносить у післявоєнний, сучасний для композитора Париж 50-х років. Сюжетні картини включають вокзал, горище, бібліотеку, наркопритон, квартири нуворішів-

міщан і наприкінці — зовнішні стіни в'язниці. Тобто диліжанс стає залізницею, монастир стає університетською бібліотекою, пристрасть до азартних ігор стає вантажівкою з наркотиками.

Одноактна лірична драма оснований на семи картинах та поєднує спів, оркестрові епізоди, танець і пантоміму. Г. Хенце спирається на традиційні форми опери — арії та дуети, але використовує серійну техніку з тональними фрагментами і джазовими вкрапленнями. Контури історії абата Прево присутні, але концепція оновлена, де центральним персонажем є не Манон, а де Гріє. Історія Манон дана ніби пунктиром, а трагічна смерть Манон, описана в оригіналі, відсутня. Героїня в опері стає символом руйнування, яке чекає на тих, хто дозволяє любові затмарити здоровий глузд. Наприкінці Манон потрапляє у в'язницю за вбивство коханця. У центрі опери німецького композитора інтелектуальна людина, яку уособлює образ де Гріє, який закохується, забуває про своє ество і врешті-решт опиняється в полоні повної самотності.

Відповідно, якщо у Прево дія відбувається в епоху Регентства, коли звичаї французького суспільства відрізнялися крайньою свободою, то Г.В. Хенце поміщає своїх героїв в інтелектуальне середовище французького екзистенціалізму, який радикально поставив у центр свого світосприйняття самотність особистості, загубленої в натовпі. Перш за все у «Бульварі Самотності» через де Гріє, його кохання до Манон та її прагнень розкривається центральні теми твору — опортунізм, продажність, цинізм і самотність.

По суті жоден композитор не зміг зберегти цілісність роману абата Прево при ефективному відтворенні для сцени. Кожен керувався творчою свободою, щоб відтворити свою Манон. Проте можемо зазначити, що саме Ж. Массне найбільше наближується до оригінального сюжету Прево та відтворення багатолікого, невловимо-мінливого образу головної героїні.

Як самостійні твори мистецтва, всі музично-театральні вірці зберігають своє місце як улюблені твори оперного репертуару завдяки своєму музичному блиску, театральному лоску

та напруженню драми, а також позачасовим персонажам, які цікаві глядачам протягом століть. Про це свідчить і визначний проєкт «Манон Манон Манон»⁴, який відбувся з **1 по 29 жовтня 2024 року** в Teatro Regio Torino. Фестиваль Savoy під керівництвом режисера Арно Бернара представив **три опери** — «Манон» Леско» Д. Ф. Е. Обера, «Манон» Ж. Массне, «Манон Леско» Дж. Пуччіні, натхненні постаттю **Манон Леско**, відомої героїні роману абата Прево. Складається враження, що і на сьогодні Манон Леско ніби втілює в собі всі рушійні сили всесвіту, всі його потайні творчі пружини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Godefroid, Philippe. Boulevard Solitude: Manon 52. L'avant-scène opéra 123 (Sept. 1989). S. 122–125.
2. Irvin D. Massenet. A chronicle of his life and times. Portland, Oregon, 1994. 398 p.
3. Maupassant Guy de. Celles qui osent ! Préface du livre Celles qui osent!, par René Maizeroy, Paris, C. Marpon et É. Flammarion, paru en octobre 1883. URL: <http://maupassant.free.fr/chroniques/osent.html>
4. Maupassant Guy de: Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux // The Complete Works of Guy de Maupassant: Translations and Critical and Interpretative Essays; Volume 11. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5686602d/f10.item>
5. Scherr S. Editing Puccini's Operas: The Case of Manon Lescaut. Acta Musicologica. 1990. № 61, no. 1. S. 62–81.
6. Гунст Є. А Життя та творчість абата Прево. *Історія кавалера де Гріє та Манон Леско* / пер. М. А. Петровського за ред. М. В. Вахтерової. Наука, 1978. 288 с.
7. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.

⁴ Teatro Regio Torino. «Манон» Ж. Массне: <https://www.youtube.com/watch?v=k4fn0P7p6Hw>; «Манон Леско» Дж. Пуччіні <https://www.youtube.com/watch?v=BesKmKmTIV0>; «Манон Леско» Обер <https://www.youtube.com/watch?v=Ay1NPTMznEg>.

8. Левашова О. Пуччіні та його сучасники. Рад. композитор, 1980. 525 с.
9. Мопассан Гі. де. Жінки, які наважуються. *Повне зібрання творів*: у 12 т. / Мопассан Гі. де. Правда, 1958. Т. 11.
10. Мудрецька Л. Г. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюля Массне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер»): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 18 с.
11. Сен-Віктор П. де. Боги та люди / пер. з фр. М. Волошина. Київ: Муза, 1992. 336 с.
12. Яцків Н. Історія французької літератури (від Середньовіччя — до початку XX століття): [навчальний посібник] / Наталія Яцків; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г.М., 2015. 218 с.

Liliia Mudretska

*Candidate of Art History (PhD in Arts),
Associate Professor of the Department of history of music
at R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
ORCID iD: 0000-0003-1003-5525*

IN THE CAPTIVITY OF MANON LESCAUT

*(Guy de Maupassant, Paul de Saint-Victor, Alexandre Dumas
fils, D.-F.-E. Auber, J. Massenet, G. Puccini)*

Keywords: *Manon Lescaut; Abbé Prévost; Daniel-François-Esprit Auber; Jules Massenet; Giacomo Puccini; Hans Werner Henze; musical interpretation of a literary image; evolution of the female image; intonational and imagery system; literary source in operatic art; reception of the Manon Lescaut plot.*

For nearly three centuries, humanity has sought to unravel the mystery of Manon Lescaut. Her appearance is never described in detail; her beauty can only be imagined. At the same time, her

sensuality, passion, and tenderness are repeatedly and emphatically asserted: every male character in the novel is irresistibly drawn to Manon and falls under her spell. It is by her seemingly modest name that readers today remember the French writer Abbé Prévost, despite the breadth of his literary legacy.

One of the most striking examples of the eighteenth-century psychological novel is *The Story of the Chevalier des Grieux and Manon Lescaut* by Antoine François Prévost, published in 1731.

The Chevalier des Grieux — an aristocrat whose life is destroyed by sudden and all-consuming passion — is portrayed as sensitive and noble. Yet despite the detailed delineation of his character, the novel's focus remains on his beloved, Manon Lescaut. This is entirely natural, since the narrative revolves around the heroine's fate just as much as des Grieux's thoughts and actions revolve around her. Thus, Manon's image governs the intrigue of the novel and determines the course of the protagonist's destiny.

Manon herself is revealed as a far more complex and multifaceted figure. Significantly, in most modern non-academic editions the heroine has displaced the Chevalier des Grieux from the title page. In the novel, Prévost offers a subtle psychological analysis of the feminine soul. As Guy de Maupassant observes: "He lays bare before us the truly understood soul of a courtesan — frivolous, loving, fickle, faithless, and devoted — and teaches us to understand the souls of all women, since all of them, to a certain extent, resemble one another" [12, p. 355].

The history of the novel's literary, readerly, and musical reception constitutes a separate and fascinating narrative. Over time, critics have expressed widely divergent, often contradictory, views of the heroine⁵. "There is no hesitation in the word used to define this base yet marvelous creature", wrote Paul de Saint-Victor. According to him,

⁵ As early as 1733, when Abbé Prévost's novel was banned, the lawyer and man of letters Mathieu Marais confessed in a letter to his friend, the jurist and writer Bouhier, to a biased fascination with Manon and her story: "The girl was so beautiful that she could have restored paganism to the world." And further: "Read Manon Lescaut, and then throw it into the fire; but it must be read once." [quoted in: 6, p. 237].

were Manon less guilty and immoral, she would cease to be herself and would lose her extraordinary power of attraction. “She belongs to that class of women—fallen from birth”, he writes, “for whom convent bars and harem shutters seem specially devised. There is nothing in her but weakness and childishness, frivolity and sensuality. <...> She comes and goes, escapes and yields; she keeps her heart for her lover and gives her body to the first passer-by. <...> She is necessary to us both as the virgin of pleasure and the virgin of sorrow” [14, pp. 308–314]. In this paradox, Saint-Victor discerned the enigma of Manon Lescaut.

Alexandre Dumas fils — author of another iconic work devoted to the love of a courtesan (*La Dame aux camélias*) — paid Manon an eloquent tribute in the preface to the 1875 edition of Prévost’s novel: “You are youth, sensuality, desire; you are delight and the eternal temptation of men.” Speaking of Manon’s lover, Dumas adopts a tone of ironic compassion: “What an inexhaustible source of sacrifice, devotion, and forgiveness! This eccentric becomes an ungrateful son, a treacherous friend, a swindler, a murderer — and yet all is forgiven him: he loves. He betrays everyone; he never betrays Manon; not for a single moment does he cease to think of her” [quoted in: 7, p. 243].

Guy de Maupassant, another keen connoisseur of the female soul and no less captivated by Manon, wrote: “Manon Lescaut — the most feminine of all, ingenuously cunning, deceitful, loving, touching, witty, dangerous, and charming” [11, p. 281]. In his view, Abbé Prévost depicted everything most alluring, enticing, and base in women⁶.

“Manon is a woman in the fullest sense of the word — such as woman has always been and always will be,” writes the author of *Bel-Ami* [11]. At the same time, Maupassant describes her as “a cunning beast, utterly incapable of refined feeling”: “She is a being of contradictions—complex, changeable, sincere, vicious, yet attractive; capable of inexplicable impulses and unfathomable emotions; comically prudent and candid in her criminality, and at the

same time extraordinarily natural. How unlike she is to the artificial models of virtue and vice so simply drawn by sentimental novelists, who fail to grasp the multiplicity and mutability of the human soul...” [11, p. 283].

A century after the publication of Prévost’s novel, the first musical interpretations of Manon’s story appeared. In 1830, the celebrated French composer Fromental Halévy composed the ballet *Manon Lescaut*. Sixteen years later, in 1846, Vincenzo Bellini created a ballet with musical accompaniment, followed by another in 1852 by Matthias Trebinger. Manon’s image also entered piano, vocal, and orchestral genres: the chanson *Manon* by Paul d’Ivry (1885); the piano piece *La lettre de Manon* by Ernest Gillet (1896); the chanson *Manon la rieuse* by Eugène Rosi (1909); and Reynaldo Hahn’s incidental music for the stage play *Manon, fille galante* (1923), among others.

Yet the most enduring and influential musical-theatrical interpretations remain the operas *Manon Lescaut* by Daniel-François-Esprit Auber (1856), with a libretto by Eugène Scribe; *Manon*⁷ by Jules Massenet (1884); and *Manon Lescaut* by Giacomo Puccini (1893), as well as the later opera *Boulevard Solitude* by the German composer Hans Werner Henze (1957).

Auber’s *Manon Lescaut*, premiered at the Opéra-Comique on 23 February 1856, is based on Prévost’s novel. Although the plot revolves around a love story, the composer and librettist Eugène Scribe followed their characteristic approach to adapting literary sources. Retaining the protagonists’ names, the principal plot events, and its most striking episodes, they freely reshaped the narrative. Des Grieux’s role was reduced (he has no independent aria or solo characterization); Manon’s numerous adventures were condensed into a single episode involving the Marquis d’Hérigny; and new characters were introduced, complete with their own romantic subplot. Nevertheless, despite belonging formally to the opéra-comique genre, Auber emphasizes Manon’s sincere love for Des Grieux, her

⁶ Guy de Maupassant repeatedly expressed his views on women in his short stories and literary-critical essays. See: [3, 4, 9, 10, 11].

⁷ In 1894, Jules Massenet composed a sequel to his *Manon* — the one-act opera *Le Portrait de Manon* (*The Portrait of Manon*).

pursuit of pleasure, and her dependence on luxury. The tragic conclusion — Manon's exile — echoes the novel's ending and anticipates later operatic interpretations of the heroine.

In Massenet's *Manon*, premiered at the Opéra-Comique on 19 January 1884, the principal narrative lines of the literary source are largely preserved, with the notable exception of the ending. Massenet endows the heroine with new qualities: she appears less as Prévost's naïve and carefree girl, capable of both betrayal and self-sacrifice, and more as a Parisian woman of the nineteenth century—elegant, socially astute, and self-aware.

Massenet places his own emphases in the opera, most notably in the subtly transformed male characters and in the richly nuanced portrait of Manon herself—tender and impulsive, shy and capricious, then confident, coquettish, and finally deeply loving and passionate. He imbues his heroine with elusiveness, multiplicity, changeability, unpredictability, and spontaneity. Notably, both Prévost's novel and Massenet's opera — unlike Puccini's — are distinguished by an unusual precision in their depiction of everyday detail.

Giacomo Puccini, working from the same literary source, composed his *Manon Lescaut* a decade after Massenet. The opera, which became his first major success in 1893, adheres more closely to the novel's plot. Puccini tells the story of a young woman torn between her sincere love for Des Grieux and her attraction to luxury, personified by Geronte. His Manon is endowed with a gently melancholic quality that remains largely consistent throughout the work. Puccini portrays her as a profoundly tragic figure. Through a passionate and emotionally charged musical language, he intensifies the drama, culminating in a tragic finale that emphasizes Manon's fragility and her yearning for freedom in a world that condemns her.

Thus, Puccini perceived in Prévost's novella not a classical French tale of adultery, but an eternal drama of love and passion. In his interpretation, the customs of the French Regency period and the specifically "French spirit" are virtually absent — a limitation that somewhat reduces psychological nuance but in no way diminishes the artistic power of his immortal Manon. As Puccini himself remarked,

his Manon is "passion and despair," whereas Massenet's heroine is "a Frenchwoman, powdered and minuet-dancing" [quoted in: 9].

In their understanding of human nature, Abbé Prévost and Jules Massenet — as well as Prévost's literary contemporaries, Alexandre Dumas fils and Guy de Maupassant — emphasize both the corrupting influence of societal vices rooted in mercenary motives and the inevitability of self-sacrificing love. This ambivalence generates a distinctive duality of consciousness in the heroine, distancing her from simplistic notions of vulgar depravity or heartlessness. It was likely this quality that so attracted Massenet to Prévost's work. In the opera's intonational sphere, the clash of passions is not overtly dramatized; instead, the composer underscores the predestined nature of events, highlighting Manon's romantic essence and feminine charm, while portraying Des Grieux's love as fated and self-sacrificial.

Hans Werner Henze's opera *Boulevard Solitude*, composed in the mid-twentieth century to a libretto by Grete Weil, stands apart in every respect. Premiered in Hanover on 17 February 1952, it marks the culmination of the composer's early creative period. Although loosely inspired by Prévost's novel, the opera is based more directly on Walter Jockisch's stage play. The action is transposed to postwar Paris of the 1950s, with scenes set in a railway station, a garret, a library, a drug den, the apartments of newly wealthy bourgeois, and finally the exterior walls of a prison. The stagecoach becomes a train, the convent a university library, and gambling addiction is replaced by a truck loaded with narcotics.

This one-act lyrical drama in seven scenes combines vocal numbers, orchestral interludes, dance, and pantomime. Henze draws on traditional operatic forms — arias and duets — while incorporating serial techniques, tonal passages, and jazz inflections. Although Prévost's storyline remains recognizable, the conceptual focus shifts: the central figure is no longer Manon but Des Grieux. Manon's narrative appears fragmentary, and her death is omitted. Instead, she becomes a symbol of the destruction that befalls those who allow love to eclipse reason. In the final scene, Manon is imprisoned for killing her lover. At the heart of Henze's opera stands

the intellectual man — Des Grieux — who, having succumbed to love, loses himself and confronts absolute solitude.

Whereas Prévost situates his story within the morally permissive society of the French Regency, Henze places his characters in the existentialist intellectual climate of postwar France, where individual isolation takes center stage. Through Des Grieux, his love for Manon, and her ambitions, the composer explores themes of opportunism, corruption, cynicism, and loneliness.

Ultimately, none of the composers fully preserved the integrity of Prévost's novel in its operatic transformation. Each exercised creative freedom in shaping his own Manon. Nevertheless, Jules Massenet arguably came closest to both the novel's plot and to recreating the heroine's elusive, multifaceted, and ever-changing image.

As independent works of art, all these musical-theatrical interpretations continue to occupy a central place in the operatic repertoire, sustained by their musical brilliance, dramatic vitality, and timeless characters. This enduring fascination was reaffirmed by the project *Manon, Manon, Manon*⁸, presented at Teatro Regio Torino from 1 to 29 October 2024. Within the Savoy Festival, directed by Arnaud Bernard, three operas — Auber's *Manon Lescaut*, Massenet's *Manon*, and Puccini's *Manon Lescaut* — were staged, all inspired by Abbé Prévost's heroine. It seems that even today, Manon Lescaut continues to embody the driving forces of the universe and its hidden creative impulses.

REFERENCES

- Godefroid, P. (1989) *Boulevard Solitude: Manon 52. L'Avant-scène Opéra* 123, 122–125.
- Irvin, D. (1994) *Massenet: A Chronicle of His Life and Times*. Portland, Oregon.
- Maupassant, Guy de. (1883) *Celles qui osent!* Préface du livre *Celles qui osent!* par René Maizeroy. Paris: C. Marpon et E. Flammarion,
- ⁸ *Teatro Regio Torino*. “*Manon*” by Jules Massenet: <https://www.youtube.com/watch?v=k4fn0P7p6Hw>; “*Manon Lescaut*” by Giacomo Puccini: <https://www.youtube.com/watch?v=BesKmKmTIV0>; “*Manon Lescaut*” by Daniel-François-Esprit Auber: <https://www.youtube.com/watch?v=Ay1NPTMznEg>

October 1883. URL: <http://maupassant.free.fr/chroniques/osent.html>

- Maupassant, Guy de. *Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux*. In *The Complete Works of Guy de Maupassant: Translations and Critical and Interpretative Essays*, Vol. 11. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5686602d/f10.item>
- Scherr, S. (1990) “Editing Puccini's Operas: The Case of *Manon Lescaut*.” *Acta Musicologica* 61, 1, 62–81.
- Gunst, E. A. (1978) The Life and Works of Abbé Prévost. In *Istoriya kavalera de Grioux i Manon Lesko*, trans. M. A. Petrovsky, ed. M. V. Vakhterova. Nauka.
- Korchova, O. O. (2020) Musical Modernism as Terra Cognita. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Levashova, O. (1980) Puccini and His Contemporaries. Sovetskiy Kompozitor.
- Maupassant, Guy de. (1958) “Zhenshchiny, kotorye osmelyvayutsya” [Women Who Dare]. *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works], (Vol. 11, pp. 194–198) [Articles and Essays]. Pravda.
- Maupassant, Guy de. (1958) The Story of Manon Lescaut. In *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works], (Vol. 11, pp. 278–284) [Articles and Essays]. Pravda.
- Maupassant, Guy de. (1958) The Evolution of the Novel in the 19th Century. In *Complete Works*. (Vol. 11, pp. 353–359) [Articles and Essays]. Pravda.
- Mudretska, L. H. (2004) *Genre and Stylistic Exploration in the Operatic Works of Jules Massenet (on the Example of the Operas Manon and Werther)*. Author's abstract of PhD diss. in Musicology, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa. [in Ukrainian].
- Saint-Victor, Paul de. (1992) *Gods and Men*. Translated from French by M. Voloshin. Kyiv: Muza. [in Ukrainian].
- Yatskiv, N. (2015) *History of French Literature (From the Middle Ages to the Early 20th Century)*. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Publisher Kushnir H. M. [in Ukrainian].

Лисичка Олександр Миколайович

доктор філософії, старший викладач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: aleksandr.lisichka@icloud.com;
ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

**КОРОНАЦІЙНА ОДА Е. ЕЛГАРА:
НОВИЙ ЕТАП ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА В
ЕДВАРДІАНСЬКУ ЕПОХУ**

Ключові слова: Едвард Елгар, англійська музика, король Едвард VII, коронація, коронаційна ода.

Під Едвардіанською епохою розуміють період в історії Британської імперії, коли правив король Едвард VII, з 1901 по 1910 роки. Вона прийшла на зміну дуже тривалій Вікторіанській добі (період за правління королеви Вікторії, з 1837 по 1901 роки). Відкидаючи тезу про зумовленість музично-історичного процесу і творчої еволюції композиторів виключно подіями суспільно-політичного життя, не можна не відзначити, що завершення 64-річного правління Королеви Вікторії парадоксальним чином майже збігається з початком нового етапу творчості Едварда Елгара (1857–1934). Крім того, цей етап, «етап успіху», що почався кількома роками раніше (прем'єрою Варіацій «Енігма» в 1899 р. та ораторії «Сон Геронтія» в 1900 р.), є важливою віхою не лише для Е. Елгара, а й для всієї британської музики, адже саме від цього часу про неї заговорили «на континенті» як про таку, що є гідною уваги, виконань у найкращих концертних залах та схвальних відгуків.

Метафорично кажучи, крім «раптового» (але насправді підготовленого попередніми творами) успіху двох зазначених робіт, ще одним вдалим збігом обставин для Е. Елгара стало те, що планування коронації нового монарха розпочалося вже тоді, коли він був знаменитою і в цілому вкрай непересічною фігурою музичного життя Британії. В отриманні замовлення на

Коронаційну оду не останню роль відіграв ще один всесвітньо відомий твір композитора, а саме «Урочистий і церемоніальний марш» №1, точніше — тема його тріо. Те, що сьогодні знають як «*Land of Hope and Glory*», насправді було лірично-патріотичною темою, наближеною за своїми ознаками до гімнів-антемів. Важливо зазначити, що Е. Елгар вже мав до цього досвід створення такого роду тем — або трансформації тем у гімн. Достатньо згадати «Німрода» (9-ту варіацію) та фінал «Енігми» чи «*Praise to the Holiest in the Sky*» зі «Сну Геронтія». Але у вказаних випадках була відсутня програмна конкретизація ідеї державності, патріотизму.

За численними свідченнями, майбутній король висловив побажання, щоб саме тріо з «Урочистого і церемоніального маршу» № 1 стало фінальним номером Коронаційної оди, і Е. Елгар погодився на цю пропозицію, звернувшись по слова до Артура Бенсона [Arthur Benson]. Однак через відтермінування коронації цей твір уперше пролунав у присутності короля лише на першу річницю його правління. Утім ця Ода показує наявність стійких рис композиторського стилю Е. Елгара, характерних для «етапу успіху».

«Коронаційна ода» ор. 44, 1902, складається із шести частин. Виконавський склад — оркестр, окремо — військовий оркестр (military band, корнети, труби і тромбони), мішаний хор та четверо солістів: сопрано, контральто, тенор та бас. Використання контральто є теж дуже характерним для Е. Елгара: в іншій Оді, «Творцях музики» ор. 69, 1912, єдиним солістом буде саме контральто, якій доручено не менш символічну для композитора тему: «Німрода» з «Енігми». Вже з перших тактів вступу «*Crown the King*» композитор досягає такого звучання, яке може бути абсолютно безпомилково атрибутоване як «Елгарівське». Це виражається в специфічному поєднанні урочистого та ліричного висловлювання, у впізнаваному оркестровому письмі, що поєднує ліричну теплоту струнних з грандіозністю мідних духових у спосіб, притаманний тільки Е. Елгару, у рясності секвенцій та затримань тощо. Не менш «елгарівським» є

початковий зворот струнних у другій частині, «*The Queen*», з невідповідним затриманням. Третя частина оди, «*Britain, ask of thyself*», що закликає націю бути готовою до можливої війни, показує принципову відмінність Е. Елгара від Г. Малера: на відміну від свого австрійського сучасника, він не трактує маршовість як вияв банального, навпаки — поєднує його зі сповненим надії звучанням скрипок та піднесеним змістом віршів.

Кульмінацією Оди є її шоста частина, «*Land of Hope and Glory*». Вона зазнала численних переробок, мелодичних, тембрових, структурних, тональних, — порівняно з первинною версією. Це зумовлено зміною статусу — з тріо на урочистий і грандіозний Фінал. Утім Е. Елгар зберіг головні атрибути і твору, і свого стилю загалом: ліричну урочистість, неповторне оркестрове звучання та «*stiff upper lip*» як головну емоційну доміную.

Oleksandr Lysychka

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

email: aleksandrlysyshka@icloud.com;

ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

EDWARD ELGAR'S CORONATION ODE: A NEW STAGE IN THE COMPOSER'S CREATIVITY DURING THE EDWARDIAN ERA

Keywords: *Edward Elgar; English music; King Edward VII; coronation; "Coronation Ode".*

The Edwardian era is commonly understood as the period in British history marked by the reign of King Edward VII (1901–1910), which followed the exceptionally long Victorian era (1837–1901). While the present study does not subscribe to the view that the development of music history in general — or the evolution of individual compositional styles — is determined solely by

political factors, it is nevertheless difficult to overlook the striking coincidence that the conclusion of Queen Victoria's sixty-four-year reign almost paradoxically coincided with the emergence of a new phase in Edward Elgar's (1857–1934) creative career.

This phase — often described as Elgar's "period of success" — had in fact begun several years earlier, marked by the premieres of the *Enigma Variations* (1899) and the oratorio *The Dream of Gerontius* (1900). It represented a decisive milestone not only in Elgar's personal career but also in the history of British music as a whole, since it was precisely at this time that British music began to receive sustained recognition on the European continent, including performances in major concert halls and serious critical appraisal.

Metaphorically speaking, in addition to the "sudden" (though in reality carefully prepared by earlier works) success of these two compositions, another fortuitous coincidence shaped Elgar's artistic trajectory: preparations for the coronation of the new monarch began at a moment when Elgar had already become a central figure in British musical life. A work of particular importance for the *Coronation Ode* was the *Pomp and Circumstance March No. 1*, especially the theme of its trio. What is now universally known as *Land of Hope and Glory* was originally conceived as a lyric-patriotic theme, closely resembling the style of a national anthem.

It is important to note that Elgar already possessed considerable experience in creating themes of this type or in transforming melodic material into anthem-like statements. One may recall the *Nimrod* variation and the Finale of the *Enigma Variations*, as well as *Praise to the Holiest in the Height* from *The Dream of Gerontius*. In those works, however, the patriotic dimension was not explicitly programmatic.

Numerous sources indicate that the future king personally suggested that Elgar use the trio theme from *Pomp and Circumstance March No. 1* as the finale of the *Coronation Ode*. Elgar agreed to this proposal and invited Arthur Christopher Benson to provide the text. Although the coronation itself had to be postponed due to the king's illness, and the work was performed in the monarch's pres-

ence only on the first anniversary of the event, this circumstance does not diminish the symbolic and artistic significance of the composition. On the contrary, the *Coronation Ode* clearly reflects the stylistic stability and creative maturity characteristic of Elgar's "period of success."

The *Coronation Ode*, Op. 44 (1902), consists of six movements and requires a large performing ensemble, including orchestra, military band (cornets, trumpets, trombones), mixed chorus, and four vocal soloists (soprano, contralto, tenor, and bass). The inclusion of a contralto soloist is itself a characteristic feature of Elgar's style: in another significant ode, *The Music Makers*, Op. 69 (1912), the contralto is the only solo voice, and the score incorporates one of Elgar's most iconic themes, *Nimrod* from the *Enigma Variations*.

From the opening bars of the introduction, *Crown the King*, the listener encounters a sonority that can unmistakably be described as "Elgarian." This quality manifests itself in the distinctive synthesis of grandeur and lyricism, in orchestral textures that combine the warmth of the strings with the power of the brass, and in the richness of harmonic progressions and expressive suspensions. Equally "Elgarian" is the opening gesture of the second movement, *The Queen*, notable for its expressive unprepared suspension.

The third movement, *Britain, ask of thyself*, which calls upon the nation to prepare for the possibility of war, reveals an important distinction between Elgar and his near contemporary Gustav Mahler. Unlike the Austrian composer, Elgar does not treat the march as a banal or ironic gesture; instead, he integrates march rhythms with the hopeful sonority of the strings and elevated poetic imagery.

The culmination of the *Coronation Ode* occurs in its sixth movement, the finale, *Land of Hope and Glory*. In comparison with its earlier incarnation as the trio of *Pomp and Circumstance March No. 1*, the theme undergoes substantial transformation — melodic, structural, timbral, and tonal — necessitated by its new function as a grand ceremonial finale. Nonetheless, Elgar preserves the defining attributes of both the work and his broader compositional idiom:

a synthesis of lyricism and pathos, a distinctive orchestral sonority, and the restrained emotional self-control often described by the phrase "*stiff upper lip*", which emerges as the dominant expressive quality of the composition.

Щетинський Олександр Степанович

композитор, старший викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського
e-mail: shchetynsky@gmail.com;
ORCID iD: 0000-0001-9576-1061

ПРОЛОГ ДО ЕНЕЇДИ: СПРОБА ДІАЛОГУ З ОПЕРНОЮ КЛАСИКОЮ

Ключові слова: Енеїда, опера, М. Лисенко, театр М. Садовського, О. Кошиць, І. Котляревський, Вергілій, стильова модель, стилістичний синтез.

Прем'єра опери «Енеїда» Миколи Лисенка за однойменною поемою І. Котляревського відбулася 1910 року в Києві в театрі Миколи Садовського. Хоча постановка й мала резонанс серед публіки, вона досить швидко зійшла зі сцени. У 1920–30-х роках оперу ставили в різних українських містах силами невеликих театральних антреприз, а в 1959-му представили в Київському оперному театрі за участю провідних солістів Д. Гнатюка, Є. Чавдар, Л. Руденко. Однак і ця вистава, попри успіх, невдовзі зникла з афіш. Нібито в тодішньому ЦК Комуністичної партії України побачили в сатиричних елементах постановки натяки на себе і порекомендували зняти її з репертуару. Перевірити правдивість цієї «неофіційної історії» сьогодні важко, адже подібні рекомендації не фіксувалися на папері. Все могло початися і закінчитися на важкій розмові з

керівниками театру в кабінеті відділу культури ЦК, а що і як було там сказано і чи відбулася така розмова взагалі — ми, очевидно, вже ніколи не дізнаємось.

Відтоді минуло багато років, давно зняті заборони комуністичних часів, але ця опера Лисенка так і не стала репертуарною. Лише 2025 року вперше після київської постановки відбувся її показ на сцені Харківського оперного театру. Потрібно знайти пояснення, чому твір культового українського автора досі мав таку нещасливу долю.

Однйменна поема Котляревського, покладена в основу опери Лисенка, є хрестоматійним зразком української літератури. Вона не раз привертала увагу драматичних театрів і літературознавців, отже, актуальність теми — поза сумнівом.

У багатотомному зібранні творів Лисенка надруковано клавір «Енеїди», інші нотні матеріали залишаються в рукописах. Я уважно ознайомився з ними в Національному музеї Лисенка в Києві і дійшов висновку, що лібрето опери має серйозні драматургічні й особливо літературні недоліки. Його автором помилково вважали Садовського, насправді його уклала Людмила Старицька-Черняхівська (див. про це статтю Роксани Скорульської [3]). Колізію навколо авторства лібрето докладно висвітлює Марина Черкашина-Губаренко в статті про оперу «Енеїда» [4]. Вона високо оцінює драматургічний план лібрето, висловлює цікаві постановочні пропозиції, однак утримується від власної оцінки літературних якостей тексту.

Проблеми навколо «Енеїди» стосуються як лібрето, так і музики. Лисенко написав лише клавір опери, а її оркестрування для прем'єрного виконання зробив київський контрабасист і аранжувальник Богуміл Воячек. З композиторської практики відомо, наскільки великих і важливих змін зазнає музика опери на етапі оркестрування, адже те, що йому передує, не є повноцінною транскрипцією, а швидше нагадує ескіз майбутнього твору. Справжній клавір, який за можливості передає всі суттєві деталі оркестрового звучання, створюється зазвичай

вже після того, як готова партитура. З «Енеїдою» цього не відбулося. Можливо, через те, що твір був розрахований на постановку в театрі Садовського, Лисенко не розглядав оркестрування як самостійний засіб виразності, тому й доручив цю роботу іншій людині. Б. Воячек на той час був відомим у Києві аранжувальником і часто виконував подібні завдання. Його оркестрування «Енеїди» — суто ремісниче, надзвичайно безбарвне, без жодної креативної іскри. Він механічно, наче переписувач, заповнив партії всіх інструментів, навіть не намагаючись урізноманітнити фактуру і збагатити оркестровими засобами схематичний клавірний виклад. У його партитурі використано майже повний склад великого симфонічного оркестру, але переважає суцільне оркестрове тутті, гра окремих груп — рідкість, не кажучи вже про використання інструментів соло чи вживання бодай загальновідомих прийомів оркестрової колористики, що описані в підручниках. Нагадаю, ідеться про твір початку ХХ сторіччя, коли мистецтво оркестрування в різних національних школах досягло нечуваного розквіту. Ясна річ, проблему з оркеструванням «Енеїди» розуміли ініціатори її постановки в 1959 році в Київській опері, тому цього разу оперу представили в новій оркестровій редакції харківського композитора і педагога Володимира Нахабіна. У постановці 2025 року харків'яни скористалися редакцією Бориса Лятошинського, зробленою майже сторіччя тому, — у 1927 році. Відомо також про існування ще однієї оркестрової редакції, зробленої Рейнгольдом Глієром.

Однак проблема з «Енеїдою» — не лише в оркеструванні. Після перегляду клавіру опери в мене склалося стійке враження, що автори тексту і музики вдалися до суттєвого спрощення концепції твору. Сміслова багатошаровість поеми Котляревського в опері зникла, поступившись місцем невибагливому пласкому фарсу. Як відомо, Лисенко не мав доступу до оперних театрів і міг покладатися лише на обмежені музичні можливості театру Садовського, що був по суті не оперним, а музично-драматичним. У його складі працювали декілька професійних співаків (напри-

клад, Олена Петляш — у подальшому оперна і камерна співачка й педагог), але всі інші актори, а також хор і оркестр, що складався лише з півтора десятка (!) музикантів, знаходилися на аматорському рівні. Про стан музичного виконавства в театрі красномовно свідчать спогади Олександра Кошиця, якого в 1912 році Садовський запросив на посаду «капельмайстра», тобто, в сучасній термінології, диригента і керівника музичної частини.

«...оркестр був маленький, — згадує Кошиць, — складений з сил другорядних, не вистачало для звучності певних інструментів (других голосів в дереві й міді), оркестровки були примітивні, старі, іноді безглузді» [1, с. 312].

Ситуація з хором склалася не краще. «Кожному відомо, — продовжує Кошиць, — яку важну роль в побутових наших п'єсах, а через те й в ролі театру, грав хор. На ньому лежала подвійна робота: не тільки співати, а й грати масові сцени та окремі невеличкі, епізодичні виступи. Через те в хор записано було багато маленьких артистів, корисних для драматичної справи, але до співу маючих дуже далеке відношення. <...> В той же хор попадали різні родичі та куми вищих театральних персон, котрі ні до чого ніякого відношення не мали взагалі (крім утримання). Таким робом, хор був теплим притулком з боку родинного і помийницею з боку музикального» [там само, с. 313].

Кошиць почав працювати в театрі Садовського, коли «Енеїда» була щойно поставлена, і мав нею диригувати на чергових показах. Партитура його розчарувала. «Щодо «Енеїди» Лисенка, <...> хоч деякі українці в свій час і захоплювались нею, але то було більш з патріотичних почувань, а не художніх. Бо з художнього боку вона річ дуже й дуже невисокого гатунку: всі персонажі мертві, хоч і співають, і танцюють, і лаються, і сердяться, — в музиці, замість руху і художньої цікавості, досадний, скучний шум. <...> Головний же жах — це оркестровка! <...> Там було стільки какофонії (іменно какофонії), що не можна слухати. <...> Після перших матеріальних успіхів цей твір перестав давати збори і умер тихою смертю» [там само, с. 315–316].

Спогади О. Кошиця підтвердили мої сумніви стосовно «Енеїди» Лисенка. Зрештою, кожний композитор має право на творчу невдачу. Прохідні або невдалі твори є фактично в усіх геніїв світової культури. Ці твори відомі хіба що фахівцям. Гадаю, це справедливо, адже видатні митці, маючи справжні творчі досягнення, заслуговують на об'єктивну оцінку їхнього спадку і не потребують штучного піднесення на п'єдестал геть усього, що виходило з-під їхнього пера. Можливо, життєві обставини Лисенка негативно впливали на його роботу часів «Енеїди», адже в цей період майже 70-річний композитор заради заробітку мусив мало не щодня по кілька годин давати уроки, та й громадські справи й обов'язки відбирали чимало сил. До створення музики композитор повертався пізно ввечері або вночі, виснажений денною працею. Його опера вийшла надто строкатою — поруч із виразними мелодичними зернами в ній є чимало нейтральної, млявої, прохідної музики, написаної втомленим пером.

Аналіз «Енеїди» Лисенка і її сценічна доля навели мене на думку створити свою «Енеїду», заново написати і музику, і текст, беззастережно відмовляючись від сумнівної якості фарсу, від усього примітивно-шароварного — того, що сьогодні виглядає безнадійно застарілим. На рівні музичної стилістики мені хотілося скористатися не стільки сучасними засобами виразності, скільки тими, які були в розпорядженні композитора Лисенкової доби. Йшлося не про осучаснення «старого стилю» і не про стилізацію — обидва підходи були би в цьому випадку хибними і поверховими. Ідея полягала в тому, щоб залишатися в межах умовного «стилю епохи» — початку ХХ сторіччя, але мислити цим стилем, наче своїм власним, вільно змінювати його або за потреби відходити від нього. Серед його складників я бачу доволі широкий стильовий спектр, адже оперу Лисенка написано тоді, коли світова музика активно засвоювала Вагнерові новації, і водночас зароджувалися нові течії, поставали твори Г. Малєра, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса, К. Дебюссі, А. Скребіна, пізнього Н. Римського-Корсакова і раннього А. Шенберга. Використову-

ючи стильові моделі цих та інших дуже різних композиторів, важливо досягати стилістичного синтезу й уникати поверхової еkleктики. Тому йдеться не про цілісні стильові моделі, а про їхні окремі елементи, які можна вільно комбiнувати або змінювати.

Про задум творчої «реконструкції» опери «Енеїда» я опублікував невелику статтю в журналі «Музика» [5]. Дещо раніше мені пощастило обговорити свою ідею з Мариною Романівною Черкашиною-Губаренко. Розмова видалася дуже змістовною, ми окреслили декілька драматургічних ходів, які поліпшували і конкретизували сюжетну лінію. Тоді ж Марина Романівна запропонувала, щоб я сам склав текст, що я згодом і зробив, використавши декілька початкових рядків з лібрето Старицької-Черняхівської. Так з'явилася моя сценічна кантата «Пролог до Енеїди» для трьох співаків, хору і симфонічного оркестру⁹. Вийшов по суті самостійний сучасний твір, безпосередньо з Лисенком не пов'язаний. Вивчення його «Енеїди» і роздуми над її сценічною історією стали для мене творчим поштовхом, підказали форму втілення теми та ідею стильової гри.

«Пролог до Енеїди» має сюжет: корабель з троянцями на чолі з Енеєм потерпає від бурі на морі. Налякані троянці просять захисту в богів, у події втручається Нептун, втихомирює вітри, троянці щасливо рятуються і висаджуються на берег поблизу Карфагена, де царює Дідона. Сюжет цей дуже далекий від фарсовості, небагато в ньому й комічного¹⁰, отже, моя робота одразу перейшла в іншу жанрову площину. При написанні тексту я орієнтувався не лише на Котляревського, а й на Вергілія — як за змістом, так і за стилістикою вірша. У музиці

⁹ Прем'єра твору відбулася в концертній версії 22 березня 2012 року в Харківському театрі опери та балету у виконанні солістів, хору та оркестру театру під керівництвом Юрія Яковенка.

¹⁰ До речі, поема Котляревського лише починається як смішний бурлеск, але в наступних її розділах «серйозні» мотиви відіграють дедалі помітнішу роль, відповідно, твір жанрово модулює в бік потужного національного епосу. Про це пише Віктор Неборак в дослідженні «Перечитана «Енеїда» [2].

мені хотілося відійти від українського стереотипу сприйняття «Енеїди» лише як трагедії. Сюжет підказував, що до музики можна закласти алюзії на «Отелло» Верді і «Летючого голландця» Вагнера, що починаються сценою морської бурі. Музична мова твору ґрунтується на стильовій грі за принципом: яку музику міг би написати український композитор початку ХХ століття, якби він працював у річищі європейських стильових пошуків, розглядав би українську музику як частину світової культури, володів би гнучкою композиторською технікою, мав би достатні виконавські ресурси, не залежав би від смаків публіки... Ясна річ, ці принципи — не догма, а скоріше гра, яка має стимулювати творчу фантазію сучасного автора, що працює в умовах стильового й ідейного плюралізму і постмодерності. Сучасна доба привчила нас до того, що співіснують різні течії, в основі яких — різне розуміння культури. Вони не претендують на всеохопність, а доповнюють одне одного, разом створюючи багатоманіття культурного простору. Саме на таку культурну модель я орієнтувався, працюючи над «Прологом до Енеїди».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. 385 с.
2. Неборак В. Перечитана «Енеїда»: спроба сенсового прочитання «Енеїди» Івана Котляревського на тлі зіставлення її з «Енеїдою» Вергілія. Львів : Астрон. 2001. 284 с.
3. Скорульська Р. «Енеїда». До авторства лібрето. *Музика*. 2000. № 6. С. 28–29.
4. Черкашина-Губаренко М. Опера «Енеїда» Миколи Лисенка у авторському інваріанті: історико-методологічний аспект. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія*. Львів: Галич-прес, 2024. С. 218–234.
5. Щетинський О. Моя версія «Енеїди» М. Лисенка. *Музика*. 2013. № 1. С. 58–5

Oleksandr Shchetynsky

composer, PhD in Art Studies, a senior lecturer of the Department of Composition and Instrumentation at Kharkiv I. P. Kotliarevskiy National University of Arts

e-mail: shchetynsky@gmail.com;

ORCID iD: 0000-0001-9576-1061

**PROLOGUE TO THE AENEID:
AN ATTEMPT AT DIALOGUE WITH OPERA CLASSICS**

Keywords: *The Aeneid, opera, Mykola Lysenko, Mykola Sadovsky Theatre, Oleksandr Koshyts, Ivan Kotlyarevsky, Virgil, stylistic model, stylistic synthesis.*

The premiere of Mykola Lysenko's opera *Eneida*, based on Ivan Kotlyarevsky's poem of the same name, took place in 1910 in Kyiv at the Mykola Sadovsky Theatre. Although the production resonated with the public and attracted considerable attention, it quickly disappeared from the stage. During the 1920s and 1930s, the opera was performed by small theatre companies in various Ukrainian cities, and in 1959 it was staged at the Kyiv Opera with the participation of leading soloists Dmytro Hnatyuk, Yevheniia Chavdar, and Larysa Rudenko. Despite its success, this production likewise soon vanished from the repertoire. According to unofficial accounts, the Central Committee of the Communist Party of Ukraine allegedly perceived satirical allusions to itself in the production and recommended its removal. The factual accuracy of this "unwritten history" can hardly be verified today, as such recommendations were not documented. It is quite possible that the matter began and ended with a "hard conversation" between the theatre's leadership and representatives of the Central Committee's cultural department — but what exactly was said, or whether such a conversation took place at all, remains unknown.

Many decades have passed since then. The ideological prohibitions of the communist period have long been abolished, yet Lysenko's opera has never secured a stable place in the repertoire. Only in 2025, for the first time since its Kyiv premiere, was *Eneida* staged at

the Kharkiv Opera. This situation prompts the question of why the work of such an iconic Ukrainian composer has met with such an unfortunate theatrical fate.

Kotlyarevsky's poem *Eneida*, which formed the literary basis of Lysenko's opera, is a canonical text of Ukrainian literature. It has repeatedly drawn the attention of drama theatres and literary scholars alike; therefore, the relevance of this subject requires no further justification.

The multi-volume collected works of Lysenko include the piano score of *Eneida*, while other musical materials survive only in manuscript form. I examined these sources at the Lysenko National Museum in Kyiv and arrived at the conclusion that the opera's libretto suffers from serious dramaturgical — and particularly literary — shortcomings. Its authorship was long erroneously attributed to Mykola Sadovsky, whereas in fact it was written by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska, a fact convincingly demonstrated by Roksana Skorulska [3]. The controversy surrounding the libretto's authorship is examined in detail by Maryna Cherkashyna-Hubarenko in her study of the opera *Eneida* [4]. While she offers a highly positive evaluation of the dramaturgical conception of the libretto and proposes interesting staging ideas, she deliberately refrains from assessing its literary quality.

The problems associated with *Eneida* concern not only the libretto but also the music. Lysenko composed only the piano score of the opera; its orchestration for the premiere was carried out by the Kyiv-based double bassist and arranger Bohumil Vojáček. Practice demonstrates how profoundly the musical substance of an opera can change at the orchestration stage, since what precedes it is not a finished transcription but rather a sketch of a future work. A fully articulated piano reduction that conveys the essential orchestral thinking usually appears only after the complete score has been composed. This was not the case with *Eneida*. Perhaps because the opera was intended for performance at the Sadovsky Theatre, Lysenko did not regard orchestration as an independent expressive dimension and therefore delegated this task. At the time, Vojáček was a well-known

arranger in Kyiv and frequently undertook such commissions. His orchestration of *Eneida* is entirely formal and extremely colorless, lacking any creative impulse. The instrumental parts are filled in mechanically, almost as by a copyist, without attempts to diversify texture or enrich the schematic piano writing through orchestral means. Although nearly the full complement of a large symphony orchestra is employed, the score is dominated by continuous orchestral *tutti*; differentiation of instrumental groups is rare, and the use of solos or established orchestral coloristic techniques described in contemporary treatises is virtually absent. It is worth recalling that this was a work of the early twentieth century, a period in which orchestration in various national schools had already reached unprecedented levels of sophistication.

It is evident that the creators of the 1959 Kyiv Opera production were aware of the orchestration problem; consequently, the opera was presented in a new orchestral version by the Kharkiv composer and pedagogue Volodymyr Nakhabin. For the 2025 production, the Kharkiv Opera employed yet another orchestration—by Borys Liatoshynsky, prepared as early as 1927. A further orchestral version by Reinhold Glière also exists.

However, the difficulties surrounding *Eneida* are not limited to orchestration. After a thorough examination of the libretto, I was left with the strong impression that both the librettist and the composer drastically simplified the conceptual depth of Kotlyarevsky's poem. Its multilayered structure was largely lost, replaced by an unpretentious, flat farce. It is well known that Lysenko lacked access to professional opera theatres and had to adapt his work to the limited musical resources of the Sadovsky Theatre, which functioned not as an opera house but as a musical-dramatic theatre. Although several professionally trained singers were employed there — among them Olena Petliash, who later became an opera and chamber singer and teacher — the majority of actors, as well as the choir and orchestra (which numbered no more than fifteen musicians), were amateurs.

The musical conditions of the theatre are vividly described in the memoirs of Oleksandr Koshyts, whom Sadovsky invited in 1912

to serve as *kapellmeister* — in modern terms, conductor and musical director. “The orchestra was small,” Koshyts recalls, “composed of secondary forces, lacking several essential instruments (second parts in woodwinds and brass) necessary for a full texture, and the orchestrations were primitive, outdated, and at times nonsensical” [1, p. 312].

The situation with the choir was no better. “Everyone knows,” Koshyts continues, “the important role the choir played in our repertoire and thus in the theatre as a whole. It had a double function: not only to sing, but also to participate in crowd scenes and minor episodic roles. As a result, many young performers useful for dramatic action but with little relation to singing were enrolled in the choir. <...> In addition, various relatives and godparents of senior theatre figures — who had nothing to do with music whatsoever — were also included. Thus, the choir became a kind of family refuge and, musically speaking, a dumping ground” [ibid., p. 313].

Koshyts began working at the Sadovsky Theatre shortly after *Eneida* had been staged and was expected to conduct subsequent performances. His disappointment with the score was profound: “As for Lysenko's *Eneida*, <...> although some Ukrainians were enthusiastic about it at the time, this enthusiasm was driven more by patriotic sentiment than by artistic value. From an artistic standpoint, it is a very weak work: the characters are lifeless, even though they sing, dance, swear, and rage—yet instead of movement and dramatic interest, the music produces only tiresome, irritating noise. <...> The greatest horror was the orchestration! <...> There was so much cacophony — yes, cacophony—that it was unbearable to listen to. <...> After its initial commercial success, the work ceased to attract audiences and died quietly” [ibid., pp. 315–316].

Koshyts's testimony corroborated my own doubts regarding Lysenko's *Eneida*. Ultimately, every composer has the right to creative failure. Insignificant or unsuccessful works are present in the oeuvres of almost all great figures in world culture, and these pieces are generally known only to specialists. This seems justi-

fied, for genuinely outstanding artists, having achieved true creative accomplishments, do not require every product of their pen to be artificially elevated. It is possible that Lysenko's personal circumstances also negatively affected his work during the period of *Eneida*: at nearly seventy years of age, he was compelled to give lessons for several hours almost daily in order to earn a living, while extensive public duties consumed much of his energy. He returned to composition late in the evenings or at night, exhausted. The opera thus turned out to be internally inconsistent — alongside expressive melodic passages, it contains extensive stretches of neutral, uninspired music written, as it were, by a weary hand.

Analysis of Lysenko's *Eneida* and its theatrical history led me to the idea of creating my own *Eneida*: rewriting both the music and the text, rejecting the ridiculous farce and the primitive, vulgar elements that appear hopelessly outdated today. Stylistically, my intention was not to employ contemporary compositional techniques but rather those available to composers of Lysenko's era. The task was neither modernization nor stylization—both approaches would have been superficial. Instead, I sought to remain within the stylistic framework of the early twentieth century and to think within that idiom as if it were my own, freely transforming or departing from it when necessary. This period encompasses a broad stylistic spectrum: Lysenko's opera emerged at a time when Wagnerian innovations were being actively assimilated, while new aesthetic vectors were appearing in the works of G. Mahler, G. Puccini, R. Strauss, C. Debussy, A. Scriabin, the late N. Rimsky-Korsakov, and the early A. Schoenberg. Drawing on elements of these diverse stylistic models, the challenge lies in achieving synthesis rather than superficial eclecticism. What is employed, therefore, are not entire stylistic systems but individual components that may be combined or transformed freely.

I previously outlined the idea of a creative “reconstruction” of *Eneida* in a short article published in the journal *Muzyka* [5]. Around the same time, I had the opportunity to discuss this concept with Maryna Romanivna Cherkashyna-Hubarenko. Our conversa-

tion proved extremely fruitful, and we identified several dramaturgical ideas that clarified and refined the narrative. It was then that she suggested I write the text myself. I did so, retaining only several opening lines from Starytska-Cherniakhivska's libretto. In this way, my stage cantata *Prologue to the Aeneid* for three soloists, choir, and symphony orchestra came into being¹¹. It is an independent contemporary work, not directly related to Lysenko. Studying his ‘Aeneid’ and reflecting on its stage history became a creative impetus for me, suggesting the form of the theme's embodiment and the idea of stylistic play.

Prologue to the Aeneid has its own narrative: a ship carrying the Trojans under the leadership of Aeneas is caught in a violent sea storm. Terrified, the Trojans implore the gods for protection; Neptune intervenes, calms the winds, and the Trojans are saved, eventually reaching the shores near Carthage, ruled by Queen Dido. This plot is far removed from farce and contains little comedy¹², accordingly, the work immediately assumes a different genre orientation. In writing the text, I was guided not only by Kotlyarevsky but also by Virgil, both in terms of narrative substance and verse style. Musically, I sought to move beyond the entrenched Ukrainian stereotype that perceives the *Aeneid* solely as travesty. The subject matter naturally suggested allusions to Verdi's *Otello* and Wagner's *The Flying Dutchman*, both of which open with powerful storm scenes at sea.

The musical language of the cantata is constructed as a stylistic game based on the question: what kind of music might a Ukrainian composer of the early twentieth century have written had he worked fully within the mainstream of European stylis-

¹¹ The premiere of the work took place in a concert version on 22 March 2012 at the Kharkiv Opera and Ballet Theatre, performed by soloists, choir and orchestra of the theatre conducted by Yuri Yakovenko.

¹² By the way, Kotlyarevsky's poem only starts out as a funny burlesque, but in the following chapters, ‘serious’ themes play an increasingly prominent role, and the work shifts in genre towards a powerful national epos. Viktor Neborak writes about this in his study ‘The Eneid Revisited’ [2].

tic development, regarded Ukrainian music as an integral part of world culture, possessed flexible compositional technique, enjoyed sufficient performing resources, and been independent of audience taste? These principles are not dogmatic; rather, they form a playful framework intended to stimulate the creative imagination of a contemporary composer working within the conditions of stylistic and ideological pluralism characteristic of postmodernity. Modern culture has accustomed us to the coexistence of multiple artistic paradigms grounded in diverse concepts of culture. None claims absolute dominance; instead, they complement one another, together forming a multidimensional cultural space. It was precisely this model that guided my work on *Prologue to the Aeneid*.

REFERENCES

- Koshyts, O. (1995) *Memoirs*. Kyiv: Rada. [in Ukrainian].
- Neborak, V. (2001) *Rereading the Aeneid: An Attempt at a Meaningful Reading of Ivan Kotlyarevsky's Aeneid Against the Background of a Comparison with Virgil's Aeneid*. Lviv : Astron. [in Ukrainian].
- Skorulska, R. (2000) The Aeneid. On the authorship of the libretto. *Music*, 6, 28–29. [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2024) *Mykola Lysenko's opera The Aeneid in the author's invariant: historical and methodological aspects. Mykola Lysenko and the National Schools of European Romanticism: Monograph*. Lviv: Galich-Press. [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2013) My Version of M. Lysenko's 'Aeneid'. *Music*, 1, 58–59 [in Ukrainian].

Чепалов Олександр Іванович

професор, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
e-mail: chepalovst@gmail.com;
ORCID iD: 0000-0002-2033-357X

ПОСТАТЬ СЕРЖА ЛИФАРЯ В НОВОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ТА НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

(Авторська презентація нової книги «Ікар з берегів Борисфена»)

Ключові слова: творчість С. Лифаря, Б. Ніжинська в Києві, пластичне виховання у «Школі руху», «Молодий театр» Л. Курбаса, гендерна проблематика початку ХХ ст.

Шановні колеги, моя нова книга «Ікар з берегів Борисфена» (про Сержа Лифаря) доречно встигла до 120-річчя нашого земляка, який нещодавно розпорядженням Президента України В. Зеленського визнаний Національною легендою України.

У книзі 400 сторінок, 600 світлин, з них 16 сторінок кольорованих фото, що значно підсилює ефект присутності в подійному просторі. У змісті книги 42 нариси, їхня побудова не суто біографічна, а науково-проблематична. При цьому детально проаналізовано більшість принципово важливих хореографічних здобутків С. Лифаря. Передмову написав мій колега по КНУКіМ, професор, заслужений діяч мистецтв України Радун Віталійович Поклітару.

На основі аналізу новітніх вітчизняних та зарубіжних публікацій я намагався відтворити неупереджений та безкомпромісний погляд на життя й творчість видатного хореографа та артиста балету українського походження. Зокрема, розглянуто його взаємовідносини з Сергієм Дягілевім, що були характерні для гендерних особливостей «Російського балету», та їхній вплив на підбір репертуару і кастинг виконавців. Розкрито справжнє авторство більшості книжок зв підписом Лифаря, його прихований характер спілкування з німецькими окупанта-

ми, а також причини уславлення зразків російського мистецтва. З'ясовано, що ці фактори мали місце у зв'язку з приналежністю Лифаря до російського емігрантського середовища, від звичаїв і традицій якого він був залежним. Запропоновано нові наративи у формулюванні спадщини С. Лифаря в європейському та вітчизняному балетному мистецтві, які уточнюють, але не применшують його здобутків та значення.

Особливий наголос в книзі приділено стосункам Сержа Лифаря з родиною Ніжинських, зокрема Вацлавом та Броніславою, яка фактично була першим педагогом Лифаря з класичного танцю. Київські сторінки — особливі у творчому доробку Б. Ніжинської, коли вона співпрацювала з багатьма українськими культурними організаціями та видатними митцями. Наприклад, її приваблювало коло людей, які групувалися в майстерні художниці Олександри Екстер, центрі «тріумфального експериментування», характерного для тієї бурхливої епохи. Там збиралися художники Вадим Меллер, Ніссон Шифрін, Павло Челіщев, які згодом вдихнули нове життя в сценографію європейського театрального мистецтва.

Назва студії «Школа руху» була пов'язана з її навчальною програмою та відрізнялася від програми інших балетних шкіл. Тут прагнули формувати гармонійного сучасного танцівника, який створює танець, а не тільки вдосконалює тілесні навички. Крім того, у студії у 1919–1920 рр. проводили рухові заняття для артистів драматичного мистецтва та оперних співаків. Незважаючи на те, що програма студії була насичена навчальними предметами, Ніжинська надавала першочергового значення виконанню, і вже через рік студія почала виступати публічно. До репертуару увійшли як нові хореографічні твори Ніжинської, так і перероблені. Це показує спорідненість творчості балетмейстерки з «вільним танцем», у якому хореографічна творчість була пов'язана з розвитком нових танцювальних технік.

У Києві Ніжинську остаточно покинуло бажання бути балериною. У XIX столітті поняття «балерина» була символом містичної жіночності. У студентські роки Броніслава наполе-

гливо працювала над засвоєнням поведінкових кодів і технічних вимог ролі — стрибків у повітрі, округлення рук, тонкої пальцевої техніки, що створювали враження легкості, грації, краси. Хоча в білій репетиційній тюніці вона декому здавалася незграбною, занадто м'язистою. Сексуальні вподобання Броніслави змінились після нещасливого кохання та невдалого шлюбу. Ніжинська почала розлучатися із зовнішніми ознаками жіночності. На світлинах, зроблених, коли їй було приблизно 21 рік, вона виглядає серйозною молодою жінкою, схожою на хлопчика.

Ця особливість проявилася вже в київські роки. Розділивши проблеми статі і гендеру, вона трансформувала їх як у своєму виконанні, так і в хореографічних творах. Бо самі рухи не вважала ані чоловічими, ані жіночими, тобто такими, що не несуть статевого забарвлення. У цій позиції вже відчувається майбутня ідеологія танцювального постмодерну.

Твори Ніжинської в Києві вільні від крайнощів гендерної диференціації рухів, властивих самому балетному лексикону і його практичному застосуванню в дореволюційному балеті. На зміну балерині і принцу — консорту мала з'явитися нова героїня — могутня, безстатева. Хоча в ці роки рушійною силою хореографічної діяльності Ніжинської були соло, вона також ставила групові твори, наприклад «Демони», в якому рухи п'яти жінок повинні були створити у глядача враження, що він знаходиться перед великою огидною комахою.

Марко Терещенко, український режисер і колишній керівник пролетарської театральної студії, згадував, що завжди був на виставах Ніжинської і начебто захоплювався формою її композицій. Він мав на увазі чіткість ліній зовнішнього малюнку, організованість і злагодженість ансамблю, технічну та акторську майстерність. Але нібито не побачив у цьому живої людської індивідуальності, тобто Терещенку здавалося, що мистецтво її акторів ізольоване від життя.

Віддамо належне оцінці Терещенка як пролетарського критика. Він цілком ідеологічно розмірковував про те, що в

композиції «Демони» зміст нібито не відповідає формі. Але побачив саме те, що задумала хореографиня та блискуче втілила у цій дійсно «живій», естетично несподіваній, проте неймовірно вражаючій картині. Студенти обожнювали Ніжинську. Вони сиділи ночами, слухаючи про її сні та видіння, доглядали за нею під час хвороби. Працювали з нею щодня з ранку до пізнього вечора.

Більшість учнів Ніжинської походили із середнього, незаможного класу або представляли творчу інтелігенцію. Люди ділилися тим, що мали, мріяли про краще майбутнє і творили мистецтво. «Школа руху» стала зразком для тих колективів, які Ніжинська плекала або підтримувала протягом усієї своєї кар'єри (балет Іди Рубінштейн, Польський балет, Ніагарський прикордонний балет та багато інших). Але жоден з них не міг зрівнятися зі «Школою руху» у непохитній відданості мистецтву самої Ніжинської.

На відміну від інших театральних колективів Києва, майстерня Ніжинської була насамперед спільнотою жінок — тих, хто її лікував, хто вчився у неї і хто вважав себе її прийомними дочками. У критичний момент, ображена як жінка, зраджена невірним чоловіком і вразлива як мисткиня-початківець, Ніжинська шукала любові, втіхи й підтримки в інших жінок. Школа руху була місцем основного напруження сил Ніжинської, але вона також співпрацювала з режисерами авангардного театру, щонайперше з Лесем Курбасом.

Здобувши освіту у Відні та володіючи кількома іноземними мовами, Курбас був засновником трупи «Молодий театр», з якою ставив серйозні п'єси українською мовою. Він теж розглядав рух як необхідну складову свого нового театру і системи акторської підготовки. Трупа Курбаса, перейменована в Київський драматичний театр, гастролювала в основному по українських губерніях та навчала виконавців сценічному руху за допомогою славнозвісного артиста балету Михайла Мордкіна. Після від'їзду Мордкіна з Києва Курбас, вочевидь, звернувся по допомогу до Ніжинської.

Американо-українська театрознавиця та режисерка Вірляна Ткач у своїх лекціях згадує про зв'язки між Ніжинською та Курбасом, зокрема про студентів, які навчалися в обох студіях. Валентина Чистякова, дружина Л. Курбаса, теж пригадувала зустріч колективів Ніжинської та Курбаса під час репетиції вистави «Цар Едіп».

Схожість між творчими засадами Курбаса і Ніжинської дійсно велика. Обидва провели кілька років за кордоном та вважали себе європейськими митцями, були пов'язані з пошуком новацій. Обидва вірили в здатність руху передавати сенс за межами вербального світу і надавали великого значення ансамблю, досліджуючи різні можливості його неаматорського використання. Зрештою Курбас та Ніжинська прагнули образотворчої театральності, не побудованої на оповідальності. Курбас завжди віддавав належне впливу Ніжинської на розвиток танцю і руху в Україні, водночас шкодуючи, що ніхто зі студентів, викладачів, артистів так і не зміг повністю досягнути її спадщину.

Проте Курбас був не єдиним режисером, з яким Ніжинська працювала в Києві. Вже згадуваний Марк Терещенко — один із режисерів театру і кіно, вихованих у Молодому театрі. Коли в 1920 р. він «розійшовся» з Курбасом, то відкрив власну експериментальну театральну студію для пролетарської молоді, названу драматичним гуртком Всеукраїнської центральної студії (або скорочено — Центростудією).

Ніжинська очолила хореографічну секцію, яка пізніше була перейменована у Всеукраїнську державну студію, тепер вже у ролі вищого навчального закладу. Саме керована більшовиками «Центростудія», а не приватна школа Ніжинської, відкрила Лифарю шлях до хореографічного мистецтва. Проте ставлення мисткині до нової влади було неоднозначним. Бо, з одного боку, керівництво підтримувала її творчі починання, а з другого — намагалася долучити Ніжинську до мистецької бюрократії, що зароджувалася в комуністичному середовищі. Так чи інакше, Ніжинська на Заході ніколи не згадувала про свої зв'язки з радянськими установами.

У квітні 1920 року Б. Ніжинська отримали листа від Ромоли, дружини Вацлава Ніжинського, де повідомлялося, що її брат — тяжкий психічнохворий. Але вона змогла виїхати за кордон не відразу. Частково це було пов'язано з тим, що інформація, яку вона отримувала про стан брата, була суперечливою і часто не правильною. Броніслава відчувала себе у той час загубленою, самотньою, хворою, нікому не потрібною і творчо безплідною.

Цілком зрозуміло, що вона побоювалася арешту, бо кільце навколо неї затягувалося. Хоча в Б. Ніжинської було багато причин виїхати з Києва, але її стримувало насамперед бажання не втратити «Школу руху». Далі вона з мамою та дітьми виїхала до Волинська (Луцька), а потім, вже таємно, до Проскурова (нині Хмельницький). Артисти колишнього Александринського театру погодились вивезти її у своєму вагоні, а диригент приховав матір і дітей у власному купе. Наступного дня всі нарешті отримали перепустки на проїзд до Варшави. Подорож родини Ніжинської нагадує ту, котру здійснив ще з більшим ризиком для життя два роки потому Серж Лифар з товаришами, яких викликала Ніжинська для роботи в трупі Дягільєва.

У тексті використано фрагменти вступу та розділу про Б. Ніжинську з книги О. Чепалова «Ікар з берегів Борисфена».

Oleksandr Chepalov

*Professor, Doctor of Art Studies, Merited Figure of Arts of Ukraine,
Head of the Department of Choreographic Art at Kyiv National
University of Culture and Arts.*

e-mail: chepalovst@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-2033-357X

THE FIGURE OF SERGE LIFAR IN THE CONTEMPORARY INFORMATIONAL AND SCHOLARLY DISCOURSE

(Presentation of the new book “Icarus from the Banks of the Borysthenes”)

Keywords: *Serge Lifar’s creative legacy; Bronislava Nijinska in Kyiv; plastic education and the “School of Movement”; Les Kur-*

bas’ Young Theatre; gender issues in the early twentieth century.

Dear colleagues,

My new book, *Icarus from the Banks of the Borysthenes* (dedicated to Serge Lifar), was released in a timely manner to coincide with the 120th anniversary of our compatriot, who was recently officially recognized as a National Legend of Ukraine by decree of President Volodymyr Zelensky.

The publication comprises 400 pages and includes approximately 600 photographs, among them 16 pages of colourized images, which substantially enhance the sense of immediacy and presence in relation to the events discussed. The book consists of 42 essays and is structured not as a conventional biography, but as a scholarly, problem-oriented study. It offers an in-depth analysis of the majority of Serge Lifar’s fundamentally significant choreographic achievements. The foreword was written by my colleague at the Kyiv National University of Culture and Arts, Professor Radu Vitaliiiovych Poklitaru, Merited Figure of Arts of Ukraine.

Drawing on an analysis of the most recent Ukrainian and international publications, I sought to present an unbiased and critical account of the life and work of this outstanding choreographer and ballet artist of Ukrainian origin. Particular attention is paid to Lifar’s relationship with Sergei Diaghilev, shaped by the gender dynamics within the “Russian Ballet” and their influence on repertoire policy and casting practices. The book also addresses the question of authorship of a number of publications issued under Lifar’s name, examines his covert contacts with the German occupying authorities, and analyzes the motivations behind his glorification of Russian art. These aspects are contextualized through Lifar’s close ties to the Russian émigré milieu, whose traditions and norms he remained dependent upon.

At the same time, the book introduces new interpretative frameworks for understanding Lifar’s place within European and Ukrainian ballet culture, offering a critical reassessment that refines — without diminishing — his artistic achievements and historical significance.

A special section of the book is devoted to Serge Lifar's relationship with the Nijinsky family, particularly with Vaslav Nijinsky and Bronislava Nijinska, who was, in fact, Lifar's first teacher of classical dance. The Kyiv period of Nijinska's career is of particular importance, as it reveals her close collaboration with numerous Ukrainian cultural institutions and leading artistic figures of the time. She was, for instance, associated with the circle that formed around the studio of artist Alexandra Exter — a site of what contemporaries described as “triumphant experimentation.” This milieu included Vadym Meller, Nisson Shifrin, and Pavlo Tchelitchew, artists who later played a crucial role in the renewal of European theatrical scenography.

The very name “School of Movement” reflected the conceptual foundations of its educational programme, which differed substantially from those of traditional ballet schools. The aim was to cultivate a harmonious modern dancer capable of generating movement creatively, rather than merely mastering physical technique. Moreover, in 1919–1920 the studio offered movement classes for dramatic actors and opera singers. Despite the intensity of training, Nijinska prioritized performance practice, and within a year the studio began presenting public performances. The repertoire combined new choreographic works by Nijinska with reworked existing pieces, revealing her affinity with “free dance,” in which choreographic invention was inseparable from the exploration of new movement techniques.

During her Kyiv years, Nijinska abandoned her ambition to become a ballerina in the traditional sense. In nineteenth-century culture, the figure of the ballerina symbolized idealized femininity imbued with mystique. As a student, Bronislava diligently sought to internalize the behavioral codes and technical demands of this role — elevated jumps, rounded arm positions, refined pointe work conveying lightness, grace, and beauty. Yet in rehearsal photographs she appeared awkward to some observers, even excessively muscular. After a painful love affair and an unsuccessful marriage, her sexual preferences shifted, and she gradually distanced herself from outward expressions of conventional femininity. In photographs

taken around the age of twenty-one, she appears as a serious young woman with distinctly androgynous traits.

This tendency crystallized during the Kyiv period. By consciously separating biological sex from gender expression, Nijinska reconfigured both concepts within her choreographic work. She perceived movement as neither male nor female, stripped of gendered associations — an approach that in many ways anticipated the aesthetic principles of postmodern dance.

Nijinska's Kyiv works avoided the pronounced gender differentiation characteristic of pre-revolutionary ballet vocabulary and practice. The traditional pairing of ballerina and male partner was supplanted by a new heroic figure — powerful, androgynous, and expressive. While her choreographic activity of this period focused largely on solo performance, she also created ensemble works, such as *Demons*, in which the movements of five women were designed to evoke the image of a single large, repulsive insect.

Ukrainian director Marko Tereshchenko, formerly the head of a proletarian theatre studio, recalled attending Nijinska's performances and admiring the compositional clarity of her work. He emphasized the precision of external form, the disciplined organization of the ensemble, and the high level of technical and acting mastery. At the same time, he expressed reservations regarding what he perceived as a lack of individual human presence, suggesting that the choreography appeared detached from lived reality.

Tereshchenko's critique, shaped by his proletarian worldview, reflected ideological expectations of congruence between form and socio-political content. Nevertheless, he recognized what Nijinska had both intended and achieved in this “living,” aesthetically unconventional, and extraordinarily striking work.

Nijinska was deeply admired by her students. They stayed awake late into the night listening to her visions and artistic aspirations, cared for her during illness, and rehearsed with her daily from early morning until late evening. Most students came from middle-class or impoverished backgrounds or belonged to the creative intelligentsia. They shared limited resources, nurtured utopian hopes,

and created art together. The “School of Movement” became the prototype for many ensembles Nijinska later formed or supported, such as Ida Rubinstein’s Ballet, the Polish Ballet, and the Niagara Frontier Ballet. Yet none matched the School of Movement in its absolute dedication to her artistic vision.

Unlike other Kyiv theatre groups, Nijinska’s studio functioned primarily as a women’s community — those who supported her, learned from her, and regarded themselves as her spiritual daughters. At a moment of personal crisis, betrayed by her husband and vulnerable as an emerging artist, Nijinska sought care, solidarity, and emotional support primarily among women.

Although the “School of Movement” remained the focal point of her work, Nijinska also collaborated with avant-garde theatre directors, most notably Les Kurbas. Educated in Vienna and fluent in several languages, Kurbas founded the Young Theatre, staging intellectually demanding plays in Ukrainian. He viewed movement as a core component of his theatrical reform and actor-training system. His troupe — later known as the Kyiv Drama Theatre — toured Ukrainian regions and trained actors in stage movement with the assistance of ballet artist Mikhail Mordkin. After Mordkin’s departure from Kyiv, it is highly probable that Kurbas sought collaboration with Nijinska.

American-Ukrainian theatre scholar and director Virlana Tkacz has repeatedly emphasized the links between Nijinska and Kurbas in her lectures, noting that several students studied simultaneously in both studios. Valentina Chistyakova, Kurbas’ partner, also recalled encounters between the two groups during rehearsals of *Oedipus Rex*.

The creative principles of Kurbas and Nijinska were strikingly similar. Both had spent formative years abroad, identified as European artists, and pursued theatrical innovation. Both believed in the expressive power of movement beyond verbal language, emphasized ensemble work, and rejected amateurish approaches. Both sought a visual theatricality that did not rely on narrative illustration. Kurbas consistently acknowledged Nijinska’s role in shaping movement culture in Ukraine, while lamenting that her legacy remained insufficiently understood by contemporaries.

However, Kurbas was not the only director with whom Nijinska collaborated in Kyiv. Marko Tereshchenko, also trained in the Young Theatre, founded his own experimental studio for proletarian youth in 1920 — the All-Ukrainian Central Studio (“Centrostudia”). Nijinska headed its choreographic department, later reorganized into the All-Ukrainian State Studio, which eventually evolved into a higher education institution. It was this Bolshevik-controlled Centrostudia, rather than Nijinska’s private school, that opened the path of choreographic education for Serge Lifar.

Nijinska’s attitude toward the new Soviet regime was ambivalent. While the authorities supported aspects of her artistic activity, they simultaneously sought to integrate her into the emerging bureaucratic system of communist culture. Significantly, Nijinska never referred to these institutional connections during her later life in the West.

In April 1920, Bronislava Nijinska received a letter from Romola Nijinsky informing her of her brother Vaslav’s severe mental illness. She was unable to leave immediately, partly because information about his condition was contradictory and unreliable. At that moment, Nijinska felt profoundly lost, ill, isolated, and creatively depleted.

Her fear of arrest grew as political pressure intensified. Although she had numerous reasons to leave Kyiv, her primary concern remained the preservation of the School of Movement. Eventually, Nijinska fled clandestinely with her family — first to Lutsk and then to Proskuriv (now Khmelnytskyi). Former artists of the Alexandrinsky Theatre smuggled her in their carriage, while a railway conductor hid her mother and children in a separate compartment. The following day, they finally obtained permission to travel to Warsaw.

This escape closely resembled the journey Serge Lifar would undertake two years later, under even greater risk, when Nijinska summoned him and several companions to join Diaghilev’s troupe.

This text incorporates excerpts from the introduction and the chapter on Bronislava Nijinska from Oleksandr Chepalov’s book “Icarus from the Banks of the Borysthene”.

Д'ячкова Олена Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри
історії світової музики Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

e-mail: anylen@ukr.net; ORCID iD: 0000-0002-1131-0552

**«ОЗЕРО І ЧАЙКОВСЬКИЙ ОСТОРОНЬ»:
SWAN LAKE АЛЕКСАНДРА ЕКМАНА ЯК
ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ Ф'ЮЖН**

Ключові слова: сучасне мистецтво, балет, сучасні перформативні практики, інтермедіальність, ф'южн, міфологема, візуальні алюзії, шлягер як об'єкт художньої інтерпретації.

«Я хотів зробити щось грандіозне, дике та незвичайне. Щось із водою!» — сказав хореограф Александр Екман і наповнив головну сцену Оперного театру Осло 5000 літрами води. У A Swan Lake, його новій повнометражній роботі, створеній для Норвезького національного балету, до танцюристів на сцені приєднуються актори, сопрано, музиканти та 1000 гумових качечок» [4]. Ця цитата є однією з найпоширеніших і супроводжує публікацію відеоверсії балету A Swan Lake на різних платформах [4, 5, 8].

Александр Екман — один з найвизнаніших сучасних хореографів, чиї вистави вирізняються винахідливістю, музикальністю і тонким гумором. Як танцівник він працював у трупах Королівського балету Швеції, балету Кульберг та на молодіжній сцені № 2 Нідерландського театру танцю (NDT 2), після чого прийняв рішення повністю присвятити себе хореографії. Появі A Swan Lake передували такі роботи, як Flockwork (2006), міжнародний хіт Sacti (2010, номінація на премію VSCD Zwaan Award), Left Right Left Right (2012), Maybe Two (2013) та Definitely Two (2013). Важливою рисою творчого методу Екмана є те, що він часто сам створює музику та розробляє сценографію для власних постановок.

У медійному контексті A Swan Lake характеризується як вистава, що «завдяки музиці шведського композитора Мікаеля Карлссона та костюмам данського модельєра Генріка Вібскова

пропонує свіжий і дотепний погляд на найвідоміший з усіх балетів Чайковського» [4]. Вистава з'явилася у 2014 році й після численних показів у різних країнах остаточно закріпилася в репертуарі Оперного театру Норвегії в Осло.

Головною прикметою постановки стала вода — її присутність на сцені позиціонується як центральний сценічний трюк. Водночас в інформаційному полі навколо A Swan Lake фіксуються дві «офіційні» цифри обсягу озера, в якому розгортаються події другого акту: 5000 та 6000 літрів.

Джерела, які вказують 5000 літрів, формують так званий «первинний PR-шар» навколо вистави: Norwegian National Ballet (Oslo) [8], міжнародні та французькі архіви танцю EuroArts (DVD-опис), Numeridanse [4], опис вистави на Medici.tv [3], сайт композитора Мікаеля Карлссона — автора музики й саунддизайнера балету [2], а також низка інших близьких до виробництва ресурсів [5–7]. Натомість у біографічних текстах та вторинних описах починається помітна «мутація цифри»: в інтерв'ю 2016–2018 років з'являється показник 6000 літрів [1, 9–12]. Таким чином, маркетингові та біографічні резюме Екмана починають функціонувати в режимі поступового «збільшення» параметрів.

Ця маленька деталь для нас є мікроприкладом того, як одна й та сама матеріальна реалія (конкретна кількість води) перетворюється на плаваючий міфологемний параметр залежно від жанру тексту (технічний опис, прес-реліз, музично-критичне есе чи наукова стаття тощо). Спробуємо застосувати той самий принцип “плаваючого міфологемного параметру” до сюжету вистави, антуражу, принципу композиції простору та музики.

Композиція балету складається з увертюри і трьох непропорційних актів. Цікаво, що на сайтах, які оприлюднили відеоверсію балету, його структура позначена як “програма”, тобто зроблено акцент на персональному баченні змісту балету, який нагадує смислову мапу між пластичними історіями вистави [3]:

Увертюра,

Акт 1 “Люди”: Сюжет, Орнітологія, Лебеді.

Акт 2 “Зграя”: Дуєт, Пляжна вечірка 1, Пляжна вечірка 2, Фінал.

Акт 3 — 427 років по тому.

Але після перегляду відео стає зрозумілим, що це приблизна структура. Так, Другий акт має ремарку «137 років по тому», після його розділу “Дуєт” іде сольний епізод, а те, що має заголовок Акт 3 є своєрідним “мемом”, мікропостлюдією, яка триває лише. Отже, саму структуру балету можна трактувати як вільний мікс сюїтного типу, її основне призначення — запропонувати глядачам якомога більше дивовижних, фантастичних, чудернацький контрастних видовищ.

Проте навіть у такому хаосі спостерігається певна логіка: перший акт присвячено хіту П. Чайковського та його фанам. Розігрується тема шлягеру. У першому номері експонується образ публіки — фанів A Swan Lake, у другому — автора та продюсера, які шукають хітовий сюжет, у третьому — подається пластична варіація на найбільш знайомий хіт із балету — “танець маленьких лебедів”, і нарешті виникає трипрошарковий простір, у якому є місце класичному балету, поп-фани беруть на себе роль кардебалету, і все це під знаком неонові рамки, що нагадує про світ вулиць мегаполісу та реклами.

Другий акт присвячено власне воді та двом її трактуванням: 1) “у світі вільного творчого висловлювання та природи” і 2) “у світі популярної культури” — тобто образам водних атракціонів та гідропарків. По воді плавають, ковзають, плещуться, катаються, вигулюють акул, п’ють шампанське, грають у м’яча, кохаються, і все заради того, щоб потім знов очиститись дощем.

Мікропостлюдія у просторі балету виконує декілька функцій: по-перше вона вибудовує часовий вектор — із минулого в майбутнє. По-друге, вона демонструє футуристичну роботу модельєра Генріка Вібскова та посилює задум міксту жанрів балетної вистави та демонстрації колекції робіт prêt-à-porter на подіумі, по-третє, вона збиває пафос попередніх пластично звурушливих сцен катарсису і готує вихід трупи артистів під овації глядачів.

Зауважу, що принцип руйнації пафосу через контрастний ігровий сюжет є ключовим для всього балету, що забезпечує розгортання драматургії і надає особливої цілісності виставі.

Отже, у A Swan Lake Александра Екмана ми спостерігаємо ситуацію інтермедіального ф’южну, у якому класичний сюжет і історичний культурний код відомого класичного балетного тексту функціонують переважно як тло або дистанційна алюзія. На перший план виходять медіальні стратегії, характерні для кіно, відеоарту, комп’ютерних ігор, рекламної естетики та інсталяційного театру. Постановка працює не з балетним каноном, а з багатошаровою взаємодією медіатекстів, що на сцені створюють ефект «гібридного простору», де рух, звук, вода, світло, монтажні переходи формують нову сценічну реальність.

Разом із сюжетно-символічною лінією в балеті розгортається своя логіка кіноалюзій та геймерського вайбу (повторення сцен і мікросимволів на різних рівнях, односпрямований рух, переходи з рівня на рівень тощо).

Стосовно кіноалюзій слід зауважити, що в балеті їх чимало — від очевидних, наприклад посилення в сцені “дуєту” на сюжет фільму Даррена Аранофські “Чорний лебідь”, імітація кадрів сюжетів з лебедем в рекламних роликах KLM, візуальна цитата фонтану чарівників Міністерства магії та чаклунства із Гаррі Поттера — цей прошарок візуальних посилень легко читається і впізнається. Проте є і більш приховані посилення на образи фільмів шведського кінорежисера Роя Андерсена, передусім апеляції до фільмів “Сидів голуб на гілці, міркуючи про буття”, та “Ти, хто живе”.

Саме алюзії до фільмів Роя Андерсена виступають, на мій погляд, ключем до подальших розвідок ф’южн-лабораторії Александра Екмана. Спільною ланкою між Роєм Андерсеном та Александром Екманом є творчість “великого антрополога” з камерою Августа Зандера та його темою “люди як предметний світ культури”.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Винокурова Т. А. Хореографія Александра Екмана: мистецькі пошуки та розвиток художньо-постановчих принципів. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 283–288. DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322894
2. A Swan Lake — Мікаель Карлссон. Карлссон Мікаель. URL: <https://mikaelk.com/portfolio-item/a-swan-lake-2/> (дата звернення: 17.12.2025).
3. A Swan Lake Александра Екмана, музика Мікаеля Карлссона. MEDICI.TV. URL: <https://www.medici.tv/en/ballets/swan-lake-tchaikovsky-alexander-ekman-norwegian-national-ballet> (дата звернення: 17.12.2025).
4. A Swan Lake. EUROARTS — Listen with your eyes. URL: <https://www.euroarts.com/tv-license/8793-swan-lake> (дата звернення: 17.12.2025).
5. A Swan Lake. GoComGo: квитки та програми: концерти, балет, фестивалі. URL: <https://gocomgo.by/oslo-opera-house/a-swan-lake/70802> (дата звернення: 17.12.2025).
6. A Swan Lake. Інтерпретація Александра Екмана — дотепна, винахідлива та потужна версія найвідомішого балету. Dance Film SF (San Francisco Dance Film Festival). URL: <https://sfdancefilmfest.org/a-swan-lake/> (дата звернення: 17.12.2025).
7. A Swan Lake. Numeridanse. URL: <https://numeridanse.com/en/publication/a-swan-lake/> (дата звернення: 17.12.2025).
8. A Swan Lake. Норвезький Національний балет. Онлайн-платформа Dramox. URL: <https://www.dramox.tv/theatres/135-the-norwegian-national-ballet/187-a-swan-lake> (дата звернення: 17.12.2025).
9. Alexander Ekman. Національна опера Парижа. URL: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/alexander-ekman> (дата звернення: 17.12.2025).
10. Alexander Ekman. Opera.lv. Латвійська національна опера та балет. URL: <https://www.opera.lv/en/artists/the-latvian-national-ballet/choreographers/alexander-ekman> (дата звернення: 17.12.2025).
11. Бауер Клаудія. Інтерв'ю: Александр Екман і Т. М. Рівз про танець і кіно. DanceTabs. 13 травня 2018. URL: <https://dancetabs.com/2018/05/interview-alexander-ekman-t-m-rives-on-dance-and-film/> (дата звернення: 17.12.2025).
12. Каюл Мартіна. Осмислення танцю та його надлюдського втілення в A Swan Lake Александра Екмана. *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*. 17 грудня 2024. С. 139–158. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20943>. Розділ: Studi [рецензована стаття]. URL: <https://danzaericerca.unibo.it/article/download/20943/18867/87059> (дата звернення: 17.12.2025).

Olena Dyachkova

*PhD in Musicology, Associate Professor,
Associate Professor at the History of World Music Department,
the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
email anylen@ukr.net; ORCID iD: 0000-0002-1131-0552*

**“A VIEW OF THE LAKE, WITH TCHAIKOVSKY
SOMEWHERE ASIDE”: ALEXANDER EKMAN’S
SWAN LAKE AS AN INTERMEDIAL FUSION**

Keywords: *contemporary art, ballet, contemporary performative practices, intermediality, fusion, mythologeme, visual allusions, musical hit as an object of artistic interpretation.*

“I wanted to do something big and wild and different. Something with water!” — with these words, choreographer Alexander Ekman filled the Main Stage of the Oslo Opera House with 5,000 litres of water. In A Swan Lake, his new full-length work created for the Norwegian National Ballet, dancers share the stage with actors, a soprano, musicians, and 1,000 rubber ducks [4]. This quotation is among the most frequently reproduced and regularly accompanies publications of the video version of A Swan Lake across various platforms [4, 5, 8].

Alexander Ekman is an internationally recognised choreographer, renowned for the inventiveness, musical sensitivity, and subtle humour of his artistic language. As a dancer, he performed with the Royal Swedish Ballet, the Cullberg Ballet, and the junior company NDT 2 (Netherlands Dance Theatre), before devoting himself entirely to choreography. Prior to *A Swan Lake*, Ekman created *Flockwork* (2006), the international hit *Cacti* (2010, nominated for the VSCD Zwaan Award), *Left Right Left Right* (2012), *Maybe Two* (2013), and *Definitely Two* (2013). A defining feature of Ekman's artistic method is his frequent assumption of multiple creative roles: he often composes the music and designs the scenography for his own productions.

Within the media discourse, *Swan Lake* is presented as a performance that, “thanks to the music of Swedish composer Mikael Karlsson and the costumes by Danish designer Henrik Vibskov, offers a fresh and witty take on the most famous of all Tchaikovsky's ballets” [4]. Premiered in 2014, the production has been performed extensively worldwide and has become firmly established in the repertoire of the Norwegian Opera House in Oslo.

Water constitutes the most striking and emblematic feature of the performance, functioning as its central scenic and semantic element. At the same time, the informational field surrounding *A Swan Lake* reveals two “official” figures designating the volume of the onstage lake in which the events of the second act unfold: 5,000 and 6,000 litres.

Sources citing 5,000 litres form the “primary PR layer” of the production. These include materials issued by the Norwegian National Ballet in Oslo [8], international and French dance archives such as EuroArts (DVD descriptions) and Numeridanse [4], the performance description on Medici.tv [3], the website of composer Mikael Karlsson—who also served as the ballet's sound designer [2]—as well as several other production-related platforms [5, 6, 7]. By contrast, a noticeable “mutation of the figure” appears in biographical texts and secondary descriptions: in interviews published between 2016 and 2018, the volume of water increases to 6,000

litres [1, 9–12]. In this way, Ekman's marketing and biographical profiles across various theatres and companies begin to operate according to a logic of quantitative “amplification”.

This seemingly insignificant numerical discrepancy provides a micro-example of how the same material reality — a specific quantity of water — transforms into a floating mythologeme depending on the genre of the text in which it appears (technical description, press release, music-critical review, or academic article). The same principle of a “floating mythologemic parameter” may be applied to the analysis of the ballet's dramaturgy, scenic space, spatial organisation, and musical layer.

The compositional structure of *Swan Lake* consists of an overture and three markedly disproportionate acts. Notably, platforms hosting the video version of the performance refer to its structure as a “programme,” thereby shifting emphasis toward a personalised conceptual framing that resembles a semantic map of the ballet's plastic narratives [3]:

Overture;

Act 1 — “People”: Plot, Ornithology, Swans;

Act 2 — “The Flock”: Duet, Beach Party 1, Beach Party 2, Finale;

Act 3 — “427 Years Later.”

Viewing the video reveals the approximate and conditional nature of this structure. The second act bears the remark “137 years later”; following the section entitled “Duet”, a solo episode occurs; and Act 3 functions more as a meme-like micro-postlude of extremely brief duration. Consequently, the structure of *A Swan Lake* may be interpreted as a free, suite-like configuration whose primary aim is to immerse the audience in a succession of striking, fantastic, and deliberately contrasting spectacles.

Nevertheless, even within this apparent chaos, an internal logic is discernible. The first act concentrates on Tchaikovsky's music and its audience, playfully exploring the idea of music as a pop-cultural reality. In the opening scene, the audience — fans of *Swan Lake* — is foregrounded; in the next, the figure of the author-

producer searching for a “hit” plot appears; subsequently, a choreographic variation on the most recognisable musical “hit” of the ballet, the Dance of the Little Swans, is presented. This culminates in the emergence of a three-tiered space accommodating classical ballet, pop fans who assume the role of ballet performers, and a neon-framed environment evocative of metropolitan street culture and advertising aesthetics.

The second act focuses on the phenomenon of water itself and its dual interpretation: first, as a symbol of free creative expression and nature; second, within the context of popular culture, as embodied in images of water parks and aquatic entertainment. People swim, slide, splash, ride, stroll across the water, drink champagne, play ball, make love—and ultimately seek purification once more in the rain.

Within the overall dramaturgy of the ballet, the micro-postlude performs several functions. First, it establishes a temporal vector that moves from the past toward the future. Second, it foregrounds the futuristic costume designs by Henrik Vibskov, reinforcing the hybrid genre of the production, which merges ballet performance with elements of a prêt-à-porter fashion show. Third, it deliberately undercuts the pathos of the preceding cathartic plastic scenes, preparing the ensemble’s final appearance and the audience’s applause.

A principle of dismantling pathos through playful contrast underlies the ballet as a whole, driving its dramaturgical logic and ensuring its internal coherence.

Thus, in *Swan Lake*, Alexander Ekman constructs a situation of intermedial fusion in which the classical plot and historical cultural code of Tchaikovsky’s canonical ballet function primarily as background or distant allusion. Media strategies characteristic of cinema, video art, computer games, advertising aesthetics, and installation theatre come to the fore. The production engages less with the ballet canon itself than with a multilayered interaction of media texts that generate onstage the effect of a “hybrid space”, where movement, sound, water, light, and montage-like transitions actively participate in shaping a new scenic reality.

Alongside the narrative-symbolic dimension, the ballet develops its own cinematic logic of allusions and a game-based logic of perception, articulated through the repetition of scenes and micro-symbols at different levels, unidirectional motion, and transitions between spatial and semantic planes.

Cinematic allusions occupy a particularly prominent place within the performance. These range from explicit references — such as the allusion in the “duet” scene to Darren Aronofsky’s *Black Swan*, the imitation of swan imagery from KLM advertising campaigns, and a visual quotation resembling the Fountain of Magical Brethren from the Ministry of Magic in *Harry Potter* — to a layer of visual references that remains immediately legible and recognisable. At the same time, the ballet incorporates more concealed references to the imagery of Swedish filmmaker Roy Andersson, most notably *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* (2014) and *You, the Living* (2007).

In my view, it is precisely these allusions to Roy Andersson’s films that provide a key for further exploration of Alexander Ekman’s “fusion laboratory”. A shared conceptual foundation between Roy Andersson and Alexander Ekman may be traced to the work of the “great anthropologist with a camera”, August Sander, and to his vision of human beings as objects situated within the material world of culture.

REFERENCES

- Vynokurova T. (2024). Choreography by Alexander Ekman: Artistic Research and Development of ArtProduction Principles. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 4, 283–288 [in Ukrainian]. DOI 10.32461/2226-3209.4.2024.322894
- A Swan Lake — Mikael Karlsson. Mikael Karlsson — Mikael Karlsson. https://mikaelk.com/portfolio-item/a-swan-lake-2/?utm_source=chatgpt.com
- A Swan Lake by Alexander Ekman, music by Mikael Karlsson. MEDICI.TV. <https://www.medici.tv/en/ballets/swan-lake->

- tchaikovski-alexander-ekman-norwegian-national-ballet?utm_source=chatgpt.com
- A Swan Lake. EUROARTS — Listen with your eyes. <https://www.euroarts.com/tv-license/8793-swan-lake>
- A Swan Lake. GoComGo: Tickets and Programmes: concert, ballet, festival. https://gocomgo.by/oslo-opera-house/a-swan-lake/70802?utm_source=chatgpt.com
- A Swan Lake. Alexander Ekman's witty, inventive and powerful take on the most famous ballet of all. Dance Film SF (San Francisco Dance Film Festival). https://sfdancefilmfest.org/a-swan-lake/?utm_source=chatgpt.com
- A Swan Lake. Numeridanse. Numeridanse. https://numeridanse.com/en/publication/a-swan-lake/?utm_source=chatgpt.com
- A Swan Lake. The Norwegian National Ballet online Dramox. https://www.dramox.tv/theatres/135-the-norwegian-national-ballet/187-a-swan-lake?utm_source=chatgpt.com
- Alexander Ekman. Opéra national de Paris. https://www.operade-paris.fr/en/artists/alexander-ekman?utm_source=chatgpt.com
- Alexander Ekman. Opera.lv. Latvijas Nacionālā Opera un Balets. https://www.opera.lv/en/artists/the-latvian-national-ballet/choreographers/alexander-ekman?utm_source=chatgpt.com
- Bauer Claudia. Interview — Alexander Ekman & T.M. Rives on dance and film. DanceTabs. May 13, 2018. https://dancetabs.com/2018/05/interview-alexander-ekman-t-m-rives-on-dance-and-film/?utm_source=chatgpt.com
- Cayul Martina. Understanding dance and its non-human agency in Ekman's "A Swan Lake". *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*. 17 dicembre 2024, pp. 139–158 DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20943> Section: Studi [peer reviewed] https://danzaericerca.unibo.it/article/download/20943/18867/87059?utm_source=chatgpt.com.

«У ЗОНАХ ТУРБУЛЕНТНОСТІ» «IN AREAS OF TURBULENCE»

Щукіна Юлія Петрівна

завідувач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

ДИСКУРС ПРО МУЗИКУ У ВИСТАВІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В СПЕЦІАЛІЗОВАНІЙ ПЕРІОДИЦІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1917–1934 рр.

Ключові слова: театральна періодика радянської України, композитор театру, музика в драматичній виставі, український театр.

У доповіді на матеріалі театральних і літературно-мистецьких періодичних видань Києва, Харкова, Одеси, Дніпропетровська 1918–1934 рр. розглядається процес збільшення інтересу до публікацій, що висвітлювали або сегментарно уточнювали функцію музики в драматичному театрі. Аналізується також жанрове і стильове різноманіття текстів.

Провідний фахівець з теми музики в театрі професорка Галина Фількевич диференціює такі функції музики у драматичній виставі: 1) «Зовнішньо-зображальна», що «виявляється у змалюванні картин природи, різних фантастичних явищ» [9, с. 587]. 2) «Зображально-описова», що використовується «для супроводу сценічних боїв та батальних сцен» [9, с. 587]. 3) Функція «характеристики дійових осіб, місця й часу дії, конкретного суспільного середовища тощо» [9, с. 588]. 4) Функція відображення «внутрішнього світу людини». 5) Функція донесення «до глядача ідеї сценічного твору <...> вираження надзавдання вистави» [9, с. 588].

До середини 1920-х рр. театральна преса України зверталася до питань музики лише в контексті оглядів філармонійних

програм, портретів композиторів-класиків або відгуків на покази балетних, оперних і опереткових вистав, проблемних статей про модну в післяреволюційні роки мелодекламацію.

Якщо в масових та бульварних виданнях 1917–1921 рр. тексти в жанрах світської хроніки, рецензії на виставу, ювілейного портрету розвивали смакову та оціночну критику на виконання музичних творів, то дослідження технологічного аспекту музики до вистави стало можливим з появою фахової преси. Як зазначає в монографії «Театроманія» професор Олександр Клековкін, «... поряд з критичним дискурсом розвивався і фаховий дискурс — технологічний або аналітичний, представлений у театрі <...> працями драматургів і майстрів сцени» [5, с. 304]. Одним з перших таких професійних театральних журналів стали «Барикади театру» — орган мистецького об'єднання «Березіль». Лесь Курбас писав про свого учня Ф. Лопатинського: «Режисер «Нові ідуть» більше чує, чим бачить. Чує ухом і м'язами. Ритмічно спектакль крайню переконуючий <...> Прегарно використані слухові фони» [7]. Слід зазначити, що завідувачем музичної частини в МОБі був фаховий композитор Анатолій Буцький. У тому ж виданні учень Л. Курбаса Г. Ігнатович писав про зміну функції музики у виставі: «З цього моменту впливаються складеними частками і засоби, що стоять поза актором — світло, згук. Останні, через те що виникли органічне саме в цей момент — теж лише в перетворенні. Звідси, приміром, — згук, як фон <...> Весь організм спаяний ритмом, як організуючим і дієвим чинником» [3].

Попри те, що в середині 1920-х рр. композитор вже зазначався на афішах як співпостановник драматичної вистави, висвітлення його внеску до колективної справи лишалося недостатнім. У статті цього періоду про завідувача музичної частини Театру ім. І. Франка Наума Прусліна зазначалися його основні театральні роботи, проте жодна з них не аналізувалася [8]. Показовим є обсяг уваги рецензента до музики у виставі Держтеатру для дітей «Тимошева Рудня»: «Цікава музика Б. Яновського з переходами від наївних милогучних сільських мелодій до важкої індустрічної музики» [1].

Прецедент якісно іншого дискурсу про функцію музики в театрі створила вистава «Диктатура» театру «Березіль» (1930). У головному республіканському журналі «Радянський театр» вийшли одразу дві статті — студента-лінгвіста Юрія Шевельова та голови Вищого музичного комітету Наркомосу УРСР, головного редактора журналу «Музика масам» композитора Пилипа Козицького. Перший дав характеристику музики Юлія Мейтуса як сторони сценічного полілогу з акторами, як інструменту корисної деконструкції натуралістичної п'єси театром: «Ми вже бачили функцію музики — депсихологізувати вчинки персонажів, підносити їх на вищий щабель — узагальнення» [10, с. 66]. Другий визначав «Диктатуру» Л. Курбаса як етапну роботу, що розширила функції музики в драматичній виставі. Пилип Козицький писав, що вони є найрізноманітнішими: «Від суто натуралістичного уподібнення (шум бігу поїзда) через перетворений натуралізм (спів півня, пісні п'янки, чихання), звукову апострацію (музика «заводу»), через музику-словоспів аж до музики, що відіграє роль самостійного сценічного чинника. Відчувається, що композитор (Мейтус, Коляда) є лише виконавець (хоч і талановитий) волі режисера (Курбаса), яка владно панує і над музичним матеріалом, сміливо використовуючи його для різних завдань» [6, с. 67].

На окрему згадку заслуговує третій дискурс дописів про музику у виставі — аматорський. У колективній рецензії комсомольців на виставу «Вій» театру імені І. Франка зазначалося, що «...музичне оформлення мелодійне, хоча воно й визначається не українським, а опереточним стилем і, до того ж, не має потрібного зв'язку з рухами, з танком» [2].

У першій половині 1930-х рр. набули поширення газети провідних театрів. Їх випускали харківський «Березіль», київський театр ім. І. Франка, харківський та київський оперні театри. Представлення нових вистав театрів на шпальтах цих видань відбувалося за кліше: режисер, художник, актор, композитор. Ці дописи також стосуються професійного дискурсу.

Так, зокрема, Дмитро Клебанов презентував задум музичного супроводу вистави «Фальстаф» (за комедією В. Шекспіра «Віндзорські витівниці») у спеціальному випуску газети Харківського театру Революції до гастролей Київ-Дніпропетровське. Композитор анонсував максимальне розгортання дії на музиці, щоб уникнути традиційної номерної структури музики до історичної вистави. Наголошуючи на тому, що музика доби Ренесансу чужа сьогоднішньому слухачеві, автор декларував: «...ми дуже далекі від того, щоби стати на шлях музейної реконструкції естетної формальної не критичної» [4]. Головним завданням, яке виконував Д. Клебанов у постановці О. Гріпича, була адаптація класики до сучасності: «...наш глядач повинен сприймати нашу музику як тодішній сприймав тодішню <...> Модерний оркестр повинен звучати в формах частей сюїти того часу» [4].

Дискурс про музику в драматичному театрі присутньо розпочали практики режисури у фаховому журналі «Барикади театру» 1923 року, надалі ж він точився на всіх рівнях медіа: від пролеткультівських колективних рецензій до діалогу лінгвіста й композитора в товстому критичному журналі та коротких монологів у газетах окремих театрів. Дописи, що містять інформацію про музику у виставі, поділялися на: біографічну довідку композитора, рецензію-нотатку, комплексну рецензію на виставу, проблемну статтю, лаконічну доповідь-авторерефлексію композитора щодо своєї роботи над виставою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Держтеатр для дітей. «Тимошева Рудня». *Нове мистецтво*. 1926. № 4. С. 8.
2. Держтеатр імені І. Франка. Комсомольці про «Вія». Колективна рецензія *Радянське мистецтво*. 1928. № 5. С. 18.
3. Ігнатович Г. «Людина маса». 4 дії за Толером. *Барикади театру*. 1924. № 4–5. С. 12.
4. Клебанов Д. Музика «Фальстаф». *За велике більшовицьке мистецтво*. 1933. С. 2.
5. Клековкін О. ТЕАТРОМАНІЯ: Слуховище, видовище, читво, або Історія оплесків, псикання і шикання у дискурсі про театр. Ч. I. Театр і медіа від початків до кінця XVIII століття : монографія. Київ: АртЕкономі, 2025. 304 с.
6. Козицький П. Диктатура «Березоля», як музичне видовище вражіння слухача). *Радянський театр*. 1931. № 1–2, с. 67–69.
7. Курбас Л. Перший виступ Березіля № 2 (після генеральної). *Барикади театру*. 1923. № 1–2, С. 10.
8. М. Л-ий. Н. І. Пруслін. *Нове мистецтво*. 1925. № 9, с. 3.
9. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття/ Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України*. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 587–606.
10. Шевельов Г. Вистава діалектичної думки. *Радянський театр*. 1931. № 1–2, С. 61–66.

Yuliia Shchukina

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Head at the Department of Theater Studies at

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Email: kovalenko_752016@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

DISCOURSE ON MUSIC IN DRAMA THEATRE PERFORMANCES IN SPECIALISED PERIODICALS OF SOVIET UKRAINE: 1917–1934

Keywords: *theatre periodicals of Soviet Ukraine; theatre composer; music in dramatic performance; Ukrainian theatre.*

Drawing on materials from theatrical and literary periodicals published in Kyiv, Kharkiv, Odesa, and Dnipropetrovsk between 1918 and 1934, the present study examines the emergence and gradual intensification of interest in publications that elucidate—directly or fragmentarily—the functions of music in dramatic theatre. Par-

tical attention is paid to the genre-related and stylistic diversity of these texts.

A leading specialist in the field of music in theatre, Professor Halyna Filkevych, distinguishes the following functions of music in dramatic performance:

1. the “external-descriptive” function, “manifested in the depiction of natural scenes and various fantastical phenomena” [3, p. 587];
2. the “descriptive-representational” function, employed “to accompany stage fights and battle scenes” [3, p. 587];
3. the function of “ecognizedn the dramatis personae, as well as the place and time of the action and a specific social environment” [3, p. 588];
4. the function of reflecting “the inner world of an individual”;
5. the function of conveying “to the spectator the idea of the stage work <...> that is, the expression of the super-objective of the performance” [3, p. 588].

Until the mid-1920s, the Ukrainian theatrical press addressed musical issues primarily within reviews of philharmonic programmes, biographical sketches of composers from the classical tradition, or critiques of ballet, opera, and operetta productions, as well as in topical articles devoted to melodic declamation—a phenomenon fashionable in the immediate post-revolutionary years.

Whereas popular and mass-circulation publications of 1917–1921 were dominated by society columns, performance reviews, and anniversary portraits that fostered taste and evaluative criticism of musical performances, the emergence of a professional theatrical press created the conditions for analysing the technological aspects of music in dramatic productions. As Professor Oleksandr Klekovkin observes in his monograph *Theatromania*, “alongside critical discourse, a professional—technological or analytical—discourse also developed, represented in the theatre by the work of playwrights and stage practitioners” [6, p. 304]. One of the earliest professional theatre journals of this kind was *Barykady teatru* (*Barricades of the Theatre*), the official publication of the artistic

association *Berezil*. Writing about his disciple Favst Lopatynskyi, Les Kurbas noted: “The director of *Novi idut* (*The Newcomers*) hears more than he sees. He hears with his ear and with his muscles. Rhythmically, the performance is extremely compelling. <...> The ‘aural backgrounds’ are employed superbly” [8]. It should be ecognized that the head of the music department of the *Berezil* Artistic Association was the professional composer Anatolii Butskyi. In the same publication, another disciple of Kurbas, Hnat Ihnatovych, reflected on the transformation of the function of music within theatrical performance: “From this moment onward, means external to the actor—light and sound—merged into complex components. The latter, since the organic element emerged precisely at this point, are themselves in a state of transformation. Hence, for example, sound as background <...>. The entire organism is fused by rhythm as an ecognized and effective factor” [4].

Although by the mid-1920s the composer was already listed on theatre playbills as a co-author or co-director of a dramatic production, critical attention to his contribution to the collective creative process remained limited. For instance, an article of this period devoted to Naum Pruslin, head of the music department of the Ivan Franko Drama Theatre, merely enumerated his major theatrical works without offering any analytical commentary [9]. Equally indicative is a brief critical remark on the music for the production *Tymosheva Rudnia* at the State Theatre for Youth: “Interesting music by Borys Yanovskiy, moving from naïve, sweet-sounding rural melodies to heavy industrial sonorities” [1].

A turning point toward a qualitatively new discourse on the functions of music in drama theatre was marked by the *Berezil* Theatre’s production of *Dyktatura* (*Dictatorship*, 1930). Two programmatic articles appeared in *Radianskyi teatr* (*Soviet Theatre*), the leading republican journal: one by linguistics student Yurii Shevliov (published under the pseudonym H. Shevliov), and the other by composer Pylyp Kozytskyi, head of the Supreme Music Committee of the People’s Commissariat of Education of the Ukrainian SSR and editor-in-chief of the journal *Muzyka masam* (*Music for*

the Masses). Sheveliov interpreted Yulii Meitus's music as part of an onstage polylogue with the actors, viewing it as an instrument of the theatre's deconstruction of naturalistic dramaturgy: "We have already seen the function of music—to depsychologise the actions of the characters, to elevate them to a higher level of ecognizedn" [10, p. 66]. Kozytskyi, in turn, defined *Dyktatura* as a landmark production that expanded the range of musical functions in dramatic performance. He described these functions as extending "from purely naturalistic imitation (the sound of a moving train), through transformed naturalism (the crowing of a rooster, drunken songs, sneezing), acoustic 'apostrophation' (the music of the 'factory'), through patter, and finally to music proper. One feels that the composer (Meitus, Koliada) acts merely as the executor — albeit a talented one — of the director's (Kurbas's) will, which powerfully dominates the musical material and boldly employs it for diverse purposes" [7, p. 67].

The third type of discourse on music in theatre—the amateur discourse—also merits attention. A collective review written by Komsomol members of the Ivan Franko Theatre's production of *Vii* noted that "the musical arrangement is melodious; however, it is defined not by a Ukrainian stylistic idiom but rather by an operetta-like one, and, moreover, it lacks a necessary connection with movement and dance" [2].

In the first half of the 1930s, newspapers published by major theatres became widespread. Such periodicals were issued by the *Berezil* Theatre in Kharkiv, the Ivan Franko Drama Theatre in Kyiv, as well as the opera houses in Kharkiv and Kyiv. Reports on new productions followed a ecognized format that listed the director, set designer, principal actors, and composer. At the same time, these publications also engaged with professional discourse. For example, in a special issue of the newspaper of the Kharkiv Theatre of the Revolution, published for its Kyiv–Dnipropetrovsk tour, composer Dmytro Klebanov outlined his concept of musical accompaniment for the production *Falstaff*, based on Shakespeare's comedy *The Merry Wives of Windsor*.

Klebanov proclaimed the goal of maximally developing the dramatic action through music while avoiding the traditional numbered structure characteristic of historical plays. Acknowledging that Renaissance music was alien to contemporary audiences, he stated: "We are very far from embarking on the path of museum-like reconstruction of aesthetically pleasing but formal and uncritical ecognized" [5]. The principal task Klebanov set himself in Oleksii Grypych's production was the adaptation of classical material to modern perception: "Our audience must perceive our music in the same way that audiences of that era perceived the music of their own time <...>. A modern orchestra must sound through the formal movements of a suite of that historical period" [5].

Practitioners of directing initiated the professional discourse on music in drama theatre in *Barykady teatru* as early as 1923. Subsequently, this discourse disseminated across all levels of the media landscape: from Proletkult collective reviews to theoretical dialogues between linguists and composers in major critical journals, as well as concise articles in theatre newspapers. Publications containing information on music in dramatic productions can be classified into several categories: composers' biographical notes; brief review-notes; comprehensive production reviews; topical analytical articles; and concise self-reflections by composers on their work for specific performances.

REFERENCES

- Derzhteatr dlia ditei. (1926). «Tymosheva Rudnia» [Tymosheva Rudnia]. *Nove mystetstvo*, 4, 8 [in Ukrainian].
- Derzhteatr imeni I Franka. (1928). Komsomoltsi pro «Vii». Kolektyvna retsenziia [Young Communists about play 'Vii'. Collective Review]. *Radianske mystetstvo*. No. 5, pp. 18 [in Ukrainian].
- Filkevych, H. (2006). Muzyka yak ecognize obraznoho syntezu vystav ukrayinskoho dramatychnoho teatru druhoi polovyny XX stolittia [Music as a component of the figurative synthesis of performances of the Ukrainian drama theatre of the second

- half of the XX century]. In: V. Sydorenko et al. (Eds.), *Narysy z istoriyi teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia*. Kyiv: Intertekhnologiya, pp. 587–606. [in Ukrainian].
- Ihnatovych, H. (1924). «Liudyna-masa». 4 akty za Tollerom [“Masse-Mensch”. 4 acts after Toller. *Barykady teatru*, 4–5, 12 [in Ukrainian].
- Klebanov, D. (Summer 1933). Muzyka «Falstaffa» [Music for “Falstaff”]. *Za velyke bilshovytske mystetstvo*, p. 2 [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2025). *Teatromania: Slukhovyshche, vydovyshche, chtyvo, abo Istoriia opleskiv, psykannia I shykannia u dyskursi pro teatr. Chastyna I. Teatr I media vid pochatkiv do kintsia XVIII stolittia* [Theatromania: Sound show, spectacle, pulp fiction, or The history of applause, hissing, and booing in the discourse on theatre. Part I. Theatre and media from the beginning to the end of the XVIII century]. A monograph. Kyiv: ArtEkonomi, 2025. 304 p. [in Ukrainian].
- Kozytskyi, P. (1931). Dyktatura «Berezolia» yak muzychne vydovyshche (vrazhinnia slukhacha) [The dictatorship of “Berezil” as a musical spectacle (a listener’s impression)]. *Radianskyi teatr*, 1–2, 67–69 [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1923). Pershyi vystup Berezolia No. 2 (pislia heneralnoi) [Berezil’s first performance No. 2 (after the dress rehearsal)]. *Barykady teatru*, 1, 10. [in Ukrainian].
- L-yi, M. (1925). N. I. Pruslin [N. I. Pruslin]. *Nove mystetstvo*, 9, 3. [in Ukrainian].
- Shevliov, H. (1931). Vystava dialektychnoi dumky [The performance of dialectical thought]. *Radianskyi teatr*, 1–2, 61–66 [in Ukrainian].

Полякова Юліана Юрївна

завідувачка сектору з основних видів діяльності
Центральної наукової бібліотеки Харківського національного
університету імені В. Н. Каразіна
e-mail: poljakova65uliana@gmail.com;
ORCID iD: 0000-0002-4581-6543

**КОМПОЗИТОРИ ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ:
ХАРКІВСЬКИЙ ВИМІР**

Ключові слова: єврейський театр, композитори, музика до вистав, театральна критика.

Музичний супровід є невід’ємним елементом драматичної вистави: він створює потрібну емоційну атмосферу, відображає історичний та національний колорит, поглиблює характери персонажів та підкреслює ключові моменти дії.

Особливу роль музика грала в історії єврейського театру, який від моменту створення був музично-драматичним. Засновник професійного єврейського театру А. Гольдфаден писав не тільки п’єси, але й пісні для своїх вистав, вміло використовуючи фольклорні мотиви.

Після 1917 р. політика коренізації призвела до створення в тодішній столиці України професійного єврейського театру. Він розпочав роботу в грудні 1925 р. виставою «Пурім-шпиль». З ним вже співпрацювали професійні композитори єврейського походження: Зиновій Заграничний, Зиновій Компанієць, Олександр Крейн, Юлій Мейтус, Мойсей Мільнер, Лев Пульвер, Солломон Файнтух, Семен Штейнберг.

Головне джерело відомостей про їх театральну діяльність — рецензії на вистави. Але відгуки критиків про музичну складову спектаклю мають здебільшого описовий та поверховий характер. Деякі відомості щодо музичного оформлення вистав містить книга спогадів актора М. Лоева «Вкрадена муза» [1].

Першим вдався до аналізу музичного супроводу вистав музикознавець Яків Полфьоров. У статті «Музика в драматичному

театрі» він писав: «Єврейський, навпаки, майже всі свої вистави перетворив на музичні драми, найменше — на “драму з музикою”; до того ж треба додати, що тут ми майже завше маємо високоякісну музику й музику самостійну, суцільну, міцних майстрів єврейської художньої музики (Семен Штейнберг, Мільнер, Крейн та ін.), і та музика часто-густо переростає завдання музичного оформлення драматичної вистави...» [2, с. 30].

Державний єврейський театр відкрився у Харкові, як зазначено вище, на початку грудня 1925 р. виставою «Пурім-шпіль», де в традиційне святкове дійство були вплетені сучасні політичні мотиви. Режисером був Е. Лойтер, музичне оформлення створили Л. Пульвер та С. Штейнберг, використовуючи фольклорні мотиви. Семен Штейнберг обіймав у театрі посаду музичного керівника. Він написав музику до вистав «Ін брен» («У вогні») за Даніелем, «Койменкерер» («Сажотрус») І. Фефера й Н. Фіделя за мотивами п'єси Я. Гордіна, «Цвей кунилемлех» за А. Гольдфаденом.

Крім п'єс революційного спрямування, до репертуару театру входили легкі музичні вистави, зокрема «Розіта» А. Глоби, музику до якої написав Юлій Мейтус, підсилюючи мелодраматичні моменти чарівними мелодіями. Він був також автором музичного оформлення вистави «Загмук» А. Глебова (1927), де музика виконувала функцію вставних номерів.

У 1927 р. побачила світ історична драма «Шабсе Цві» за творами Ю. Жулавського та Шолома Аша. Музику до вистави написав композитор Олександр Крейн, чия творчість тісно пов'язана з єврейською тематикою. Тому музичне оформлення цілком відповідало тематиці п'єси, де йшлося про появу лжепророка.

У 1928 р. завідувачем музичної частини театру стає Мойсей Мільнер. У 1920–1940-х рр. Мільнер створив музику до 50-ти драматичних вистав, зокрема — до вистав єврейських театрів Києва, Одеси та Харкова. З найбільшим успіхом Мільнер оформлював вистави сучасної тематики, такі, як «Американер гетер» («Американські боги») за Е. Сінклером, де музика була

просякнута гострим ламким ритмом та звуками урбаністичного характеру [1, с. 31]. Музика Мільнера до драми «Гірш Лекерт» А. Кушнірова передавала поривний темп епохи, відбивала в мелодіях героїзм і трагедію подій початку ХХ століття.

У 1934 р. Державний єврейський театр переїхав до Києва, де був злитий з Київським єврейським театром. У Харкові залишився створений 1920 р. театр малих форм «Гезкульт», з яким активно співпрацював композитор та хормейстер Зіновій Заграничний. З музично-театрального доробку Заграничного найбільш вдалою критики вважали музику до вистави «Шуламис» («Суламіф») за А. Гольдфаденом, де музика яскраво ілюструвала все, що відбувалося на сцені.

Крім Заграничного, із цим театром співпрацювали й інші композитори. Так, музику до вистави «Тев'є-молочник» Шолом-Алейхема написав Л. Пульвер, який у музичному оформленні зробив акцент на спорідненості доль простих українців та євреїв.

Таким чином, ми бачимо, що діяльність композиторів у єврейських театрах Харкова мала два основні напрями: обробка вже відомої музики до класичних вистав за п'єсами Гольдфадена, Гордіна, Гіршбейна і створення нової сучасної музики до п'єс поточного репертуару. Музика до вистав, основана головним чином на інтонаціях єврейського фольклору, створювалася в тісному зв'язку зі сценічною дією, доповнюючи, підкреслюючи, а часто і збагачуючи задум драматурга та режисера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лоев М. Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков — Киев — Черновцы, 1925–1950. Киев : Дух і літера, 2003. 243 с.
2. Полфьоров Я. Музыка в драматическом театре // Рад. театр. 1929. № 4–5. С. 23–30.

Yuliana Polyakova

Head of the sector of the main types of activity of the Central Scientific
Library at V. N. Karazin Kharkiv National University
e-mail: poljakova65uliana@gmail.com;
ORCID iD: 0000-0002-4581-6543

**COMPOSERS OF THE JEWISH THEATRE:
THE KHARKIV DIMENSION**

Keywords: Jewish theatre, composers, incidental music, theatre criticism.

Musical accompaniment is an invisible yet essential component of a dramatic performance: it creates the necessary emotional atmosphere, conveys historical and national color, deepens character portrayals, and intensifies key dramatic moments.

Music played a particularly significant role in the history of Jewish theatre, which from its very inception developed as a musical-dramatic form. The founder of professional Jewish theatre, **Abraham Goldfaden**, composed not only librettos but also songs for his productions, drawing extensively on Jewish folk motifs.

After 1917, the policy of indigenization led to the establishment of a professional Jewish theatre in what was then the capital of Ukraine. Its activity began in 1925 with the production *Purim Shpil*. By that time, professional composers rooted in the Jewish musical tradition were already collaborating with the theatre, including Zinovy Zagranichny, Zinovy Kompaneets, Alexander Krein, Yulii Meitus, Moisey Milner, Lev Pulver, Solomon Faintukh, and Semyon Steinberg.

Information about their theatrical activity has reached us primarily through performance reviews. However, critical commentary on the musical component of these productions is generally descriptive and superficial in nature. In addition to reviews of musical staging, valuable insights are found in the memoirs of actor M. Loev, *The Muse Is Stolen* [1].

The first scholar to undertake a focused analysis of theatrical music in Jewish drama was musicologist Yakov Polfiorov (1891–

1966). In his article *Music in the Drama Theatre*, he wrote: “The Jewish people have transformed almost all their stage works into musical dramas, rather than merely ‘dramas with music’. Moreover, it should be noted that in recent times we have been receiving high-quality music — independent, meaningful, and created by major masters of Jewish art music (Semyon Steinberg, Milner, Krein, and others), and that this music often grows far beyond the conventional function of incidental accompaniment in dramatic performances...” [2, p. 30].

The State Jewish Theatre opened in Kharkiv in the autumn of 1925 with the premiere of *Purim Shpil*, in which contemporary political motifs were woven into traditional festive action. The production was directed by E. Loiter, with musical design by L. Pulver and S. Steinberg, and was based on folkloric inspiration. Semyon Steinberg later served as the theatre’s principal music director. He composed incidental music for productions such as *In Bren* (“At the Fire”) after Daniel, *Koymenkerer* (“The Chimney Sweep”) by I. Fefer and N. Fidel, based on a play by Y. Gordin, and *Tsvei Kuni-Lemlekh* by A. Goldfaden.

Alongside ideologically oriented repertoire, the theatre also staged lighter musical productions, including *Rosita* by A. Globi, for which the music was written by Yulii Meitus and characterized by refined melodicism that enhanced the production’s melodramatic elements. Meitus also composed the music for *Zagmuk* by A. Glebov (1927), where music functioned primarily as inserted numbers.

In 1927, the theatre staged the historical drama *Shabbetai Tzvi*, based on works by Yu. Zhulavsky and Sholom Asch. The incidental music was composed by Alexander Krein, whose creative language was deeply connected with Jewish themes. As a result, the music closely corresponded to the subject of the drama, which centered on the appearance of the false messiah.

In 1928, Moisey Milner became head of the theatre’s music department. Between the 1920s and 1940s, Milner composed music for approximately fifty dramatic productions and worked extensively with Jewish theatres in Kyiv, Odesa, and Kharkiv. He achieved

particular success in productions addressing contemporary themes, such as *American Gods* by E. Sinclair, where the music incorporated sharp rhythmic patterns and urban sonorities [1, p. 31]. In his music for *Hirsh Lekert* by A. Kushnirov, Milner conveyed the new tempo of the era, combining heroic and tragic elements characteristic of the early twentieth century.

In 1934, the State Jewish Theatre relocated to Kyiv, merging with the Kyiv Jewish Theatre. Kharkiv subsequently lost its Jewish theatre of small forms, *Gezkult*, with which composer and choir-master Zinovii Zagranichny had been closely associated. Among Zagranichny's theatrical works, critics particularly noted the music for Goldfaden's *Shulamis*, where the musical layer vividly illustrated the stage action.

Alongside Zagranichny, other composers also collaborated with this theatre. Notably, the incidental music for Sholem Aleichem's *Tevye the Milkman* was written by Lev Pulver, who emphasized in his musical design the diversity of everyday life shared by Ukrainians and Jews.

Thus, the activity of composers in the Jewish theatres of Kharkiv may be summarized in two principal directions: the adaptation and reworking of existing music for classical productions based on works by Goldfaden, Gordin, and Hirshbein, and the creation of new original music for contemporary repertoire. Rooted primarily in Jewish folk intonations, this music was closely integrated with stage action, enhancing and often enriching the artistic concepts of both playwrights and directors.

REFERENCES

- Loev, M. (2003) *The Stolen Muse: Memories of the Sholem Aleichem Kiev State Jewish Theater. Kharkov-Kyiv-Chernivtsi, 1925–1950*. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian].
- Polfiorov, Ya. (1929) Music in the Dramatic Theater. *Soviet Theater*, 4–5, 23–30. [in Ukrainian].

Максютенко Елеонора

PhD student of Musicology,

supervisor Prof. Dr. Michael Custodis, Universität Münster
e-mail: mona_nora@ukr.net; ORCID iD: 0000-0002-3715-0024

ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНИХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ ПІД ЧАС НАЦИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ (1941–1944)

Ключові слова: музичний театр, нацистська окупація, остарбайтери, музична спадщина, опера, оперета.

Про роботу музичних інституцій за часи нацистської окупації існує ряд окремих статей, пов'язаних з містами чи регіонами України, однак загального огляду їх діяльності не проводилось.¹³ Єдиними монографіями і до сьогодні лишаються роботи Валерія Гайдабури, а серед оновлених досліджень виокремлюється стаття Оксани Салати, однак усі вони пов'язані більшою мірою з функціонуванням драматичних театрів в окупаційних умовах [6, 14].

Незважаючи на різний перебіг нацистської окупації в регіонах, спільні музичні процеси спостерігаються фактично по всій країні.¹⁴ *По-перше*, труднощі, з якими зіткнулися всі музичні та оперні театри, пов'язані з руйнаціями війни: знищені приміщення, відсутність достатньої кількості артистів та

¹³ Серед статей, присвячених темі театру під час окупації, варто назвати такі. Демідко О. О. Діяльність Маріупольського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка в період німецької окупації (1941–1943 рр.) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 2. С. 80–85. [Електронний ресурс]; Полякова Ю. Ю. Музично-театральне життя Харкова під час німецько-фашистської окупації (за матеріалами Державного архіву Харківської області) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки. 2013. № 1088. Вип. 17. С. 82–91. [Електронний ресурс]; Andriieva, V. Полтавський театр у період німецької окупації 1941–1945 рр. (джерелознавчий аспект). Київське музикознавство. 2017. Вип. 56, с. 248–260.

¹⁴ Нагадаємо, що з 1941 по 1944 рр. Україна була поділена нацистами на «умовні» чотири зони: західна частина увійшла до Генеральної Губернії, південь – до Трансністрії, центральна Україна, а також Полтавська область утворили Райхскомісаріат Україна, а прикордонні області підпорядковувались воєнній адміністрації [7, с. 168].

музикантів в оркестрах, повна або часткова відсутність декорацій та банальна нестача нотного матеріалу. Проте більшість музичних закладів продовжували свою роботу завдяки ініціативі самих митців. Частково це було пов'язано із забезпеченням умов до існування, частково для уникнення долі остарбайтерів (*Ostarbeiter*), оскільки «офіційне» працевлаштування, принаймні до 1943 року, давало захист від примусових виїздів на роботи до Німеччини [7, с. 167]. Більшість оперних театрів намагались якомога швидше відновити свою роботу вже наприкінці 1941 року, як, наприклад, Львівська чи Київська опера, проте не завжди їх функціонування тривало довгий період, ураховуючи активність бойових дій і динамічні зміни фронту [13, 15].

По-друге, певні загальні тенденції проявились у виборі репертуарів, в якому особливе місце на початку окупації посів твір С. Гулака-Артемівського «*Запорожець за Дунаєм*». Незважаючи на відносно негативне ставлення до цього твору в довоєнні часи через карикатурність у зображенні головних героїв, у перший рік окупації він фактично стає маніфестом спротиву українського народу, одним із небагатьох символів, що об'єднав музичні театри по всій країні. Український репертуар активно поповнював програми музичних театрів лише в перші місяці окупації, коли на місцях ще не було закріплено «нової» влади. З появою німецьких режисерів у театрах твори українських авторів практично зникають, натомість у репертуари додають опери німецьких композиторів, зокрема «*Летючий голландець*» та «*Лоенгрін*» Р. Вагнера, що були поставлені за сприяння німецького диригента Вольфганга Брюкнера (Wolfgang Brückner) на сцені Київської опери. Італійські оперні вистави — «*Аїда*» і «*Травіата*» Дж.Верді чи «*Тоска*» та «*Мадам Батерфляй*» Дж. Пуччіні були поставлені у Львові за сприяння Фріца Вайдліха (Fritz Weidlich) та Полтаві під керівництвом Зігфріда Вольфера (Siegfried Wöllfer). Проте найбільш виконуваною на всіх великих сценах, від Львова до Харкова, лишалась опера «*Кармен*» Ж. Бізе [9, 11, 12].

Окремою популярністю користувались оперети, що належали до так званої групи «розважальної музики»

(*Unterhaltungsmusik*) [1, 2]. Більшість із цих вистав були добре знайомі місцевим слухачам ще до окупації, зокрема твори *Франца Легара*, *Йоганна Штрауса* чи *Імре Кальмана*. Крім розважальної сторони, була також і суто практична: за відсутності нотного матеріалу нерідко музичні керівники звертались навіть до населення, із проханням надати до театру партитури, які зберігались у багатьох жителів вдома, тож оперети виявились одними з найбільш розповсюджених творів [10].

Адміністративні накази також відігравали важливу роль, оскільки більшість постановок вже з початку 1942 року могли відвідувати лише німці та їх союзники. Український глядач або взагалі не допускався, або змушений був приходити до театру в інші дні, коли твори диригували українські, а не німецьки диригенти, зокрема подібне розпорядження діяло у Львові [8]. Незважаючи на розподіл в управлінні, більшість музикантів були з місцевого населення, нерідко серед них зустрічаються і відомі імена, до прикладу Борис Гмиря чи Ігор Зейферт, що працювали спочатку в Харківській опері, потім у Полтавському та Кам'янець-Подільському театрах [5]. Однак доволі часто німецькі диригенти й режисери звертались до вищого керівництва з проханням надати їм до прем'єри додаткових виконавців, адже місцевих сил не вистачало. Саме з цієї причини більшість вистав неможливо було реалізувати, ураховуючи брак музикантів в окрестрі. Подібний випадок стався в Донецькому оперному театрі, на той момент оперний театр Сталіно, у якому новопризначений режисер Тоні Грашбергер (*Toni Grashberger*) потребував «принаймні 10 музикантів» для поповнення оркестру і підготовки вистави «Кармен» Ж. Бізе [3, 11].

Загальний огляд роботи музичних театрів під час нацистської окупації доводить, що музично-театральне мистецтво, незважаючи на всі труднощі воєнного часу й тотального впливу окупаційних сил, не припинило своєї діяльності, а навпаки, дозволило більшості артистам пережити жахи окупації і не втратити цілковито музичну спадщину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Dompke Ch. Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung. Neumünster : Bockel Verlag, 2011. 93 p.
2. Kauffmann M. Operette im Dritten Reich. Neumünster : Bockel Verlag, 2017, 448 p.
3. Prieberg F.K. Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945, 2. Edition. Kiel, 2009, 2371 p.
4. Zinkevych E. The Conservatoire in occupied Kiev (19 September 1941 to 6 November 1943) / translated by Michelle Assay. *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945 Propaganda, Myth and Reality* / Edited by David Fanning, Erik Levi, 2020. P. 91.
5. Андреева В. Полтавський театр у період німецької окупації 1941–1945 рр. (джерелознавчий аспект). *Київське музикознавство*, 2017, Вип. 56, С. 248–260.
6. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним: Україна, 1941–1944. Долі митців. Київ : Факт, 2004, 320 с.
7. Гайдабура В. Театр, захований в архівах. Київ, 1998.
8. Грицак Я., Нариси історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст. Київ : Генеза, 1996, С.167, 168.
9. Львівський Оперний Театр Аїда// *Львівські вісті*, 1942. №247, 30 жовтня, С. 3.
10. Новий успіх опери «Кармен». *Львівські вісті*. №69 dd 29.03.1942.
11. Оголошення. *Нова Україна* (Харків), 6 вересня 1942 р., 4.
12. Подарок театра. *Донецький вестник*, 1942, №86, 24 жовтня, С. 4.
13. Постановка опери «Кармен» у Харкові. *Таращанські вісті*. 1943, № 42, 6 червня, С. 2.
14. Праця Київської Великої Опери. *Костопільські вісті*, 1942. № 38, 27 вересня, С. 4.
15. Салата О. Український театр в умовах німецької окупації 1941–1942. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. 2022. Вип. 23. С. 83–92.
16. Театральне життя. *Маріупольська газета*, 1941, № 8, 18 листопада, С. 2.

*Eleonora Maksiutenko**PhD student of Musicology,**supervisor Prof. Dr. Michael Custodis, Universität Münster**e-mail: mona_nora@ukr.net; ORCID iD: 0000-0002-3715-0024*THE ACTIVITIES OF MUSICAL THEATRES IN
UKRAINE DURING THE NAZI OCCUPATION (1941–1944)

Keywords: *musical theatre, Nazi occupation, Ostarbeiters, opera, operetta, musical heritage.*

A considerable number of separate studies have been devoted to the functioning of musical institutions in individual cities and regions of Ukraine during the period of Nazi occupation; however, a comprehensive overview of their activities has not yet been produced. Existing scholarship on official theatrical life under occupation conditions tends to focus predominantly on dramatic theatres, while musical theatres remain comparatively underrepresented. Nevertheless, evidence indicates that concert and theatrical musical activity continued across Ukraine throughout the occupation period.

First of all, all musical and operatic theatres faced acute challenges caused by the war. These included the destruction or damage of theatre buildings, a shortage of performers and orchestral musicians (often due to mobilization, evacuation, or forced labour as *Ostarbeiters*), the complete or partial loss of stage scenery, and a severe lack of musical scores and archival materials. Such conditions significantly limited production possibilities and affected the artistic quality of performances.

Secondly, a number of common tendencies can be identified in repertoire policy. In the initial months of occupation, theatres often turned to Ukrainian national operatic works, which appeared relatively acceptable both to local audiences and to the occupying authorities. Over time, the repertoire expanded to include works by Western European composers, among them *Lohengrin* by R. Wagner and *Aida* and *La Traviata* by G. Verdi. At the same time, opera

did not dominate theatrical life exclusively. Operetta, classified by the Nazi cultural administration as *Unterhaltungsmusik* (“entertainment music”), enjoyed particular popularity. Works by F. Lehár, J. Strauss, and I. Kálmán became especially frequent on Ukrainian stages, as they were considered ideologically neutral and capable of attracting wide audiences.

In general, the activity of musical theatres during the Nazi occupation demonstrates that, despite extreme wartime conditions and the pervasive control of the occupying regime, musical theatre in Ukraine did not cease to exist. On the contrary, it functioned as a means of professional survival for many artists, provided a space for limited cultural continuity, and helped to preserve essential elements of the national musical heritage from complete destruction.

REFERENCES

- Dompke, Ch. (2011) *Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung*. Neumünster: Bockel Verlag. [in German].
- Kauffmann, M. (2017) *Operette im Dritten Reich*. Neumünster: Bockel Verlag. [in German].
- Prieberg, F.K. (2009) *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, 2. Edition. Kiel. [in Ukrainian].
- Zinkevych, E. (2020) The Conservatoire in occupied Kiev (19 September 1941 to 6 November 1943), translated by Michelle Assay in *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945 Propaganda, Myth and Reality* (Edited by David Fanning, Erik Levi, pp. 91). [in Ukrainian].
- Andreyeva, V. (2017) Poltavs'kyi teatr u period nimets'koyi okupatsiyi 1941–1945 rr. (dzhereloznavchyyi ecogn). *Kyyivs'ke muzykoznavstvo*, (56), 248–260. [in Ukrainian].
- Hrytsak, YA. (1996) *Narysy istoriyi Ukrayiny: formuvannya modernoyi ukrayins'koyi natsiyi XIX–XX st.* / Kyiv: Heneza, 167, 168. [in Ukrainian].
- L'vivs'kyi Opernyy Teatr Ayida (1942) *L'vivs'ki visti*, 247, Zhovten' 30, 3. [in Ukrainian].

- Novyy uspikh opery «Karmen» (1942). *L'vivs'ki visti*, 69. [in Ukrainian].
- Oholoshennya (1942). *Nova Ukrayina* (Kharkiv), 6 veresnya, 4. [in Ukrainian].
- Podarok teatra (1942). *Donetskiy vestnik*, 86, Zhovten' 24, 4. [in Ukrainian].
- Postanovka opery „Karmen” u Kharkovi (1943). *Tarashchans'ki visti*, 42, Cherven' 6,2. [in Ukrainian].
- Pratsya Kyyivs'koyi Velykoyi Opery (1942). *Kostopil's'ki visti*, 38, Veresen' 27, 4. [in Ukrainian].
- Salata, O. (2022) *Ukrayins'kyi teatr v umovakh nimets'koyi okupatsiyi 1941–1942. Naukovi zoshyty istorichnoho fakul'tetu L'vivs'koho universytetu* (23), 83–92. [in Ukrainian].
- Teatral'ne zhyttya (1941). *Mariupol's'ka hazeta*, 8, Lystopad 18, 2. [in Ukrainian].

Аннічев Олександр Єгорович

старший викладач кафедри театрознавства
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

СПІВПРАЦЯ РЕЖИСЕРА ОЛЕКСАНДРА БІЛЯЦЬКОГО ТА КОМПОЗИТОРА ІРИНИ ГУБАРЕНКО В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОЇ АТМОСФЕРИ ВИСТАВ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ЮНОГО ГЛЯДАЧА

Ключові слова: Ірина Губаренко, Олександр Біляцький, український театр, Харківський театр для дітей та юнацтва, музика у виставі.

Олександр Біляцький та Ірина Губаренко — унікальний творчий альянс, що поєднав режисерське й композиторське

мислення. Їх об'єднувало вміння по-новому прочитати п'єсу, відчуті її приховані потенційні можливості й визначити систему виражальних засобів, властивих мистецтву драматичного театру. Тобто вони прагнули переосмислити літературний твір для його втілення у яскравій сценічній формі.

Мета — на прикладі визнаних критиками й глядачами вистав вечірнього репертуару Харківського театру для дітей та юнацтва довести, що на початку 1990-х років творча співпраця режисера Олександра Біляцького та композитора Ірини Губаренко виплекала унікальну модель музично-драматичного синтезу у виставі, коли музика стала її повноцінним драматургічним чинником.

Заслужений артист України Олександр Біляцький (1937–2011) — відомий український актор і режисер, народився у Києві. Дату народження він називав приблизно. Його мати загинула під час авіаудару, прикривши собою дитину. Малюк довго поневірявся потягами, де зустрів солдата, який, прощаючись, подарував йому трофейний акордеон. Відтоді життя шестирічного сироти тісно пов'язалося з музикою. Відомості про батька він намагався знайти протягом усього життя.

У сім років потрапив до інтернату, де виявив не лише музичні, а й хореографічні здібності. Після закінчення Київського хореографічного училища зрозумів, що класичний танець не є його покликанням, і розпочав акторську кар'єру на сцені Ужгородського драматичного театру. На початку 1960-х років був зарахований до трупі Харківського ТЮГу як актор. Мав абсолютний музичний слух, вільно володів усіма клавішними інструментами. Після навчання у Вищому театральному училищі при Московському театрі ім. Є. Вахтангова в 1976 році очолив Харківський ТЮГ. За час його керівництва театр досяг високого творчого рівня.

Найплідніший період у музичній історії Харківського театру для дітей та юнацтва пов'язаний із творчістю Ірини Губаренко (1959–2004) — композиторки, генетично спорідненої з музичною сутністю драматичного мистецтва. Випускниця

ХІМ імені І. П. Котляревського, вона продовжила театральномузичну династію: була онукою акторів-«березильців» Романа Черкашина та Юлії Фоміної, дочкою відомого композитора Віталія Губаренка й академіка, доктора мистецтвознавства Марини Черкашиної-Губаренко. За чверть століття служіння театру Ірина Віталіївна створила оригінальну музику та здійснила музичне оформлення близько двох десятків вистав.

Актуальність. Музика І. Губаренко органічно взаємодіяла з режисерським задумом О. Біляцького, формуючи «наскрізну дію», що підкреслювала драматичні конфлікти й емоційний розвиток персонажів. Спільна творчість митців демонструє синтетичну функцію музики в драматичному театрі: вона виступає носієм жанрових, символічних і психологічних смислів, поглиблює сприйняття вистави та забезпечує її художню цілісність. Досвід цієї співпраці засвідчує можливість синтезу драматичного й музичного театрив, що розширює межі сценічної поетики Харківського ТЮГу та українського театру загалом.

Основні положення. Тандем О. Біляцький — І. Губаренко став прикладом глибокої режисерсько-композиторської взаємодії, основаної на спільному баченні літературного першоджерела й пошуку сценічної форми, що розкриває підтекст драматургії.

- У виставі «Вій» (1992) за М. Кропивницьким та М. Гоголем музика І. Губаренко створила трагіфарсовий ефект, органічно поєднуючи народні мелодії з авторськими інтонаціями; вона підкреслила напруження дії, контраст сміху й жаху, перетворюючись на рушійну силу драматичного розвитку.

- У «Лісовій пісні» (1993) за Лесею Українкою створено жанрову форму елегії-феєрії, де музика поєднує ліризм і чарівність, стаючи рівноправним носієм емоційного змісту, символів і поетики природи.

- У «Сні літньої ночі» (1993) В. Шекспіра композиторка звертається до романсу як лейтмотиву, що поєднує любовний, комічний і фантазмагоричний пласти вистави, формуючи єдину інтонаційну стилістику.

• Музична драматургія І. Губаренко не ілюструвала сцену, а структурувала її, створюючи «мелодійну наскрізну дію» — поняття, що характеризує її як митця, здатного мислити музикою сценічно.

Синтетична природа вистав О. Біляцького і І. Губаренко полягає у злитті слова, музики та сценічної дії. Режисер і композитор не дублювали один одного, а створювали єдиний художній простір, де музика визначала ритм, психологію персонажів і жанровий баланс.

Такий рівень співпраці засвідчив перехід від традиційного розуміння музичного оформлення до концепції музичної режисури в драматичному театрі. Якщо раніше музика виконувала у виставах цього театру декоративно-емоційну функцію — підсилювала настрої чи змінювала сценічну атмосферу, то у творчому тандемі О. Біляцького та І. Губаренко вона стає рівноправним елементом режисерського задуму.

У такий спосіб виникає нова форма взаємодії, коли композитор мислить режисерськими категоріями, а режисер — музично. Це створює цілісний простір вистави, у якому звук, слово й рух підпорядковуються єдиному художньому ритму. Саме тому музику І. Губаренко до вистав О. Біляцького можна розглядати не як ілюстрацію, а як інтонаційно-драматургічну партитуру вистави.

Висновки.

Спільна творчість О. Біляцького та І. Губаренко є зразком гармонійної взаємодії режисерського й композиторського мислення. У кожній з проаналізованих вистав музика не лише підсилювала емоційний вплив, а й формувала драматургічну логіку вистави.

Музика І. Губаренко створила приховану «партитуру дії», у якій зміна тем відповідає поворотам сюжету й психологічним станам персонажів. У «Вії» — це динамічні контрасти між фольклорними мотивами й трагічними акордами, що підкреслюють рух від побутового до містичного. У «Лісовій пісні» музика стала провідником внутрішнього ритму природи, з'єднуючи людське й надприродне в єдиному поетичному пото-

ці. А у «Сні літньої ночі» мелодія романсу створила інтонаційну єдність усіх сцен, вибудовуючи музичну логіку, що веде глядача крізь любовні, фарсові та фантастичні епізоди.

Таким чином, музика І. Губаренко діяла не як акомпанемент, а як драматургічний організм, який визначає темпоритм, жанрові акценти і внутрішню структуру вистави, роблячи її цілісною та ритмічно злагодженою.

Oleksandr Annichev

*Senior Lecturer the Department of Theatre Studies
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID iD: 0000-0003-4096-4229*

COOPERATION BETWEEN DIRECTOR OLEKSANDR BILYATSKY AND COMPOSER IRYNA HUBARENKO IN THE CREATION OF THE MUSICAL-DRAMATIC ATMOSPHERE OF THE KHARKIV THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES

Keywords: *Iryna Hubarenko; Oleksandr Bilyatsky; Ukrainian theatre; Kharkiv Theatre for Children and Youth; music in play.*

Oleksandr Bilyatsky and Iryna Hubarenko formed a unique creative alliance that united directorial and compositional modes of thinking. They were connected by the ability to reinterpret a dramatic text, to sense its latent expressive potential, and to define a system of artistic means intrinsic to dramatic theatre. In other words, both artists consistently sought to rethink literary sources in order to embody them in vivid and dynamically expressive stage forms.

The purpose of this study is to demonstrate—using critically and publicly acclaimed evening-repertoire productions of the Kharkiv Theatre for Children and Youth—that in the early 1990s the creative collaboration between director Oleksandr Bilyatsky and composer Iryna Hubarenko gave rise to a distinctive model of musical-dramatic synthesis. In this model, music functioned not as a decorative element but as a full-fledged dramaturgical factor within the performance.

Honored Artist of Ukraine Oleksandr Bilyatsky (1937–2011) was a prominent Ukrainian actor and theatre director, born in Kyiv. His early biography was shaped by tragedy: his mother died during an air raid, shielding him with her body. As a child orphaned at the age of six, he spent a long time traveling on trains, where he once encountered a soldier who, upon parting, gave him a captured accordion. From that moment, Bilyatsky's life became inseparably connected with music. Throughout his life, he searched for information about his father.

At the age of seven, Bilyatsky was sent to an orphanage, where he revealed not only musical but also choreographic talent. After graduating from the Kyiv Choreographic School, he realized that classical dance was not his true vocation and instead began an acting career at the Uzhhorod Drama Theatre. In the early 1960s, he joined the Kharkiv Theatre for Young Spectators (TYuZ) as an actor. Bilyatsky possessed absolute pitch and mastered all keyboard instruments. After completing advanced studies at the Higher Theatre School at the Yevgeny Vakhtangov Theatre in Moscow in 1976, he became artistic director of the Kharkiv TYuZ, under whose leadership the theatre reached a notably high artistic level.

A graduate of the Kharkiv Institute of Arts, Iryna Hubarenko (1959–2004) emerged from a distinguished theatrical and musical lineage. She was the daughter of Berezil Theatre actors Roman Cherkashin and Yuliia Fomina, the daughter of the renowned Ukrainian composer Vitalii Hubarenko, and a member of the family of Marina Cherkashyna-Hubarenko, an academician of the National Academy of Arts of Ukraine. Over a period of nearly twenty-five years devoted to theatre, Iryna Hubarenko composed original music and curated musical selections for almost two dozen productions. Her oeuvre includes numerous romances, among them settings of William Shakespeare's sonnets. As a theatre composer, her distinctive quality lay in an intuitive understanding of the genre key of a production from the very outset. The stylistically diverse music of Iryna Hubarenko resonated most fully in the productions directed by Oleksandr Bilyatsky, who attached exceptional importance to the sonic dimension of stage performance.

Relevance.

Hubarenko's music interacted organically with Bilyatsky's directorial concepts, forming a continuous dramatic trajectory that emphasized conflict and emotional development. Their joint work illustrates the synthetic function of music in dramatic theatre: music acts as a bearer of genre, symbolic, and psychological meanings, deepening perception and ensuring the artistic integrity of the production. This creative partnership demonstrates the possibility of synthesizing dramatic and musical theatre, thereby expanding the expressive boundaries of the Kharkiv TYuZ and Ukrainian theatre more broadly.

Main provisions.

The artistic tandem of Oleksandr Bilyatsky and Iryna Hubarenko exemplifies profound interaction between director and composer, grounded in a shared reading of the literary source and a search for stage forms capable of revealing dramaturgical subtext.

- In *Viy* (1992), based on works by M. Kropyvnytsky and M. Gogol, Hubarenko's music produced a tragic-farcical effect, organically combining folk intonations with original musical material. The score intensified dramatic tension and highlighted the contrast between laughter and horror, becoming a driving force of the performance's dramatic development.

- In *The Forest Song* (1993) by Lesia Ukrainka, a genre form of elegy-féerie was created, in which music blended lyricism and enchantment, functioning as an equal carrier of emotional content, symbolism, and the poetics of nature.

- In William Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (1993), the composer employed the romance as a leitmotif that unified romantic, comic, and phantasmagorical layers of the performance, shaping a coherent intonational style.

- Hubarenko's musical dramaturgy did not illustrate stage action but structured it, creating what may be described as a "melodic through-action" — a concept that defines her as a composer who thought in scenic terms. The synthetic character of Bilyatsky and Hubarenko's productions lay in the fusion of word, sound, and

movement. Rather than duplicating one another, director and composer created a unified artistic space in which music determined tempo-rhythm, character psychology, and genre equilibrium. This level of collaboration marked a transition from traditional notions of musical accompaniment to the concept of musical direction within dramatic theatre. Whereas music had previously fulfilled primarily decorative or emotional functions, in this creative partnership it became an integral component of the directorial vision.

Through this interaction, a new model of creative cooperation emerged, in which the composer thought in directorial categories and the director thought musically. As a result, a holistic performance space was formed, where sound, word, and movement were subordinated to a unified artistic rhythm. For this reason, Hubarenko's music in Bilyatsky's productions should be understood not as illustration, but as an intonational and dramaturgical score of the performance.

Conclusions.

The collaboration between Oleksandr Bilyatsky and Iryna Hubarenko represents a model of harmonious interaction between directorial and compositional thinking. In each of the productions analyzed, music not only intensified emotional impact but also structured the dramaturgical logic of the performance.

Hubarenko's music created an implicit "score of action," in which thematic transformations corresponded to narrative turns and psychological states of the characters. In *Viy*, this is expressed through dynamic contrasts between folkloric elements and tragic sonorities, marking the shift from the everyday to the mystical. In *The Forest Song*, music conveyed the inner rhythm of nature, uniting human and supernatural worlds within a single poetic flow. In *A Midsummer Night's Dream*, the romance served as an intonational unifier, guiding the audience through romantic, farcical, and fantastic scenes.

Thus, Hubarenko's music functioned not as accompaniment, but as a dramaturgical organism that defined tempo-rhythm, genre articulation, and the internal structure of the performance, ensuring its cohesion and rhythmic integrity.

Новик Олександра

студентка 1 курсу магістратури
кафедри театрознавства Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: novyk.olexandra@gmail.com;
ORCID iD: 0009-0001-8387-9422

ТЕАТР ЯК ПРОСТІР ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ: ТРИ ГОЛОСИ ВІЙНИ В КИЇВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ МОЛОДОМУ ТЕАТРІ

Ключові слова: український театр, дискурс деколонізації, Київський національний Молодий театр, російсько-українська війна, сучасна драматургія, режисура.

Російсько-українська війна, що триває з 2014 року, є не лише геополітичним конфліктом, а й наслідком кількох сторічної колоніальної політики росії щодо України. У цьому контексті український театр набуває нової ролі — стає простором деколонізації, осмислення травми та формування ідентичності. Класик постколоніальних студій професорка Єва Томпсон стверджує: «Деколонізація — це про поступовий розвиток. Такі речі не стаються за ніч. Вони не є відзначеними якимись розмежувальними стовпами, яких люди досягають і кажуть: "Хей, ми тепер не постколоніальна, а нормальна країна"... Треба просто йти до цієї цілі і з часом це стається» [1].

Ця думка резонує з театральними практиками, що не пропонують готових рішень, а створюють простір для осмислення колоніального минулого, війни та культурної трансформації. Саме такими є, зокрема, вистави «Сталкери», «Ласкаво просимо до пекла» та «Звір» Київського національного академічного молодого театру.

Вистава «Сталкери» (2015) за п'єсою Павла Ар'є «На початку та наприкінці часів» стала знаковою подією-колаборацією для київських Молодого театру і театру «Золоті ворота».

У контексті повномасштабної війни вистава набула нового звучання. Через метафору Чорнобильської зони вона говорить про «забутих» — тих, кого держава і суспільство залишили на узбіччі. Герої — баба Прися (І. Вітовська), її донька Слава (В. Біблів) та онук Вовчик (Владислав Писаренко) — живуть у зоні, яку суспільство вважає мертвою. Їхнє життя — це боротьба за гідність, пам'ять і зв'язок із землею. Ірма Вітовська коментує: «Зоною відчуження є вся країна. Це історія, яку Україна залишає з фантомними болями, з постколоніальним синдромом» [2]. Назва вистави «Сталкери», запропонована режисером Стасом Жирковим, символізує людей, які живуть на межі суспільства, але шукають сенс у світі, що їх відкидає.

Сценографія Юлії Зауличної, музика Олесі Стефанік та Ігоря Антонова, відеопроекції Іллі Пелюка створюють умовний простір, де кожна деталь має значення. Світло виконує роль маркера часу, музика — емоційного коментаря, а мультимедіа — метафоричного розширення сценічної дії.

Гумор у виставі — чорний, «радіоактивний», що підсилює напругу. Це сміх крізь сльози, спосіб говорити про травму, війну, смерть через парадокс.

«Сталкери» — це вистава про гідність, пам'ять і право бути почутим. Вона не лише про Чорнобильську зону, а про всю країну, яка досі живе з наслідками історичних травм і соціального розпаду.

Вистава «Ласкаво просимо до пекла» (2019) звертається до глядача голосом агресора. Її основою стала п'єса російського драматурга Володимира Зуєва «Мамочки» про війну в Чечні, яку режисер Андрій Білоус переніс у контекст війни на Донбасі. Така трансформація — не просто художній прийом, а постколоніальна інтерпретація теми імперського насильства крізь травматичний досвід України. Вистава подає монолог агресора, який не кається, не змінюється і не зупиняється.

Театр тут не грає, а фіксує — документує. У рецензії на виставу письменник, літературний критик Ярослав Карпець коментує: «Моторшно, коли заходиш у глядацьку залу з чорним

антуражем, а в центрі стоять залізні труни. Вантаж 200 — як би зараз їх назвали. Трун багато, десь із десятків, всі акуратно складені одна на одній» [3]. Коли відкриваються кришки трун, з них виходять «мертві» солдати — живі тіні війни, що повернулися, щоб засвідчити пережите. Це багатоголосся ніби промовляє: навіть у темряві люди залишаються унікальними — зі своїми страхами, болем і прагненнями.

Вистава досліджує теми: екологічних наслідків війни (образ маків — символу пам'яті, які юнаки в камуфляжі встромляють у землю); матерів війни як метафори любові, що перемагає смерть; ролі медіа — інструменту, що може інформувати або маніпулювати.

У постановці звучить російська мова, а також нецензурна лексика, використано документальні матеріали, — усе це супроводжується синхронним перекладом українською. Це не поступка, а художнє рішення: дати змогу ворогу говорити, щоб його мова стала свідченням злочину.

У 2020 році вистава «Ласкаво просимо до пекла» була відзначена міжнародним журі Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА» як «Найкраща вистава камерної сцени». Це стало визнанням її художньої сили та моральної відваги у порушенні складних тем.

Вперше здійснена на сцені київського ProEnglish Theatre вистава «Звір» за однойменною п'єсою Наталії Ігнатєвої отримала нове дихання на сцені Молодого театру (2025).

Головний герой вистави — демобілізований військовий Дмитро — повертається з фронту і не пристосовується до цивільного життя. Як зазначає театрознавиця Надія Миколайчук: «У нього є лише “травматичний досвід” війни, біль від ворожості так званого мирного життя та цілий жмуток нерозуміння — себе, коханої, соціуму» [4].

Режисер Даниїл Примачов передає цей розрив між внутрішнім світом героя і зовнішнім середовищем через мінімалістичну сценографію: оголене сценічне тло, стіл, стільці, вішак з кількома речами — усе це стає метафорою демілітаризованої,

але не звільненої реальності. Сцена — це водночас і домівка, і пастка, де герой не знаходить себе. Сценічне оформлення намагається на екологічні наслідки війни: зруйновані міста, порушена екосистема людського буття. Війна, як «звір», пожирає людей, природу, тишу, зв'язок із землею.

Актори не просто грають, а свідчать. Їхня гра — політичний жест, що говорить про ізоляцію, спротив, неприйняття. Дмитро (Сергій Пашенко) поводить як звір — його рухи передають травму. Катя (Поліна Снісаренко) досліджує себе і Дмитра. Особливо вражає сцена похорону побратима: замість пафосу — сарказм, спогади, ненормативна лексика. Це театр без героїзації, що говорить правду. Сцена, де Дмитро буквально ламається, — фізичне втілення страждання через рух, пластику, мовчазний крик.

Три вистави — «Сталкери» С. Жиркова, «Ласкаво просимо до пекла» А. Білоуса та «Звір» Д. Примачова — репрезентують три виміри деколонізаційного дискурсу в Молодому театрі. «Сталкери» і «Звір» порушують теми екологічної катастрофи та посттравматичного досвіду, акцентуючи на ізоляції, болю та пошуку сенсу. Натомість вистава «Ласкаво просимо до пекла» говорить голосом агресора, викриваючи імперське насильство. Це не діалог, а акт свідчення — сцена стає простором морально-го спротиву, де театр говорить правду, навіть болючи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Томпсон Е. Спадок імперії. 6 цитат про російський колоніалізм в Україні від професорки Еви Томпсон. Новини Здорової Людини. 2024. URL: <https://nzl.theukrainians.org/spadok-imperiyi-6-czytat-pro-rosijskyj-kolonializm-ukrayini-vid-profesorky-evy-tompson.html>
2. Вітовська І. Актриса Ірма Вітовська та Віталіна Біблів про виставу «Сталкер». Телеканал Прямий. 21.01.2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Dp2Lhf0d8ng>
3. Карпець Я. Повстали з пекла. Український інтерес. 23.01.2020. URL: <https://uain.press/author/karpets>

4. Миколайчук Н. Прем'єра драми «ЗВІР» київського театру ProEnglish Theatre. Вистава про біль і надію. Театраріум. URL: https://teatrarium.com/drama_zvir_proenglish_thetre/

Oleksandra Novyk

1st year Master's student of The Department of Theatre Studies at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, e-mail: novyk.olexandra@gmail.com; ORCID iD: 0009-0001-8387-9422

THEATRE AS A SPACE FOR DECOLONISATION: THREE VOICES OF WAR AT THE KYIV NATIONAL ACADEMIC YOUNG THEATRE

Keywords: *Ukrainian theatre, decolonisation discourse, Kyiv National Academic Young Theatre, Russian–Ukrainian war, contemporary drama, directing.*

The Russian–Ukrainian war, ongoing since 2014, is not merely a geopolitical conflict but also the result of Russia's long-standing colonial policy towards Ukraine. Within this context, Ukrainian theatre has assumed a new function: it has become a space for decolonisation, the articulation of trauma, and the formation of identity. Professor Eva Thompson, a leading scholar in postcolonial studies, emphasizes: “Decolonisation is about gradual development. These things do not happen overnight. They are not marked by a specific moment when people say: ‘Now we are a normal country, no longer postcolonial’. One must work toward this goal, and over time it is achieved” [1].

This concept resonates with contemporary theatrical practices that do not propose definitive answers but instead create an environment for reflecting on colonial experience, war, and cultural transformation. Such productions include *Stalkers*, *Welcome to Hell*, and *The Beast*, staged at the Kyiv National Academic Young Theatre.

The production *Stalkers* (2015), based on Pavlo Arie's play *At the Beginning and at the End of Time*, became a landmark collaboration between the Young Theatre and the Golden Gate Theatre.

In the context of the full-scale invasion, the performance acquired new layers of meaning. Through the metaphor of the Chernobyl exclusion zone, it addresses the theme of the “forgotten” — individuals abandoned by both the state and society. The characters — Baba Prisia (Irma Vitovska), her daughter Slava (Viktoriiia Bibliu), and her grandson Vovchyk (Vladyslav Pysarenko) — inhabit a space declared lifeless, yet fiercely defended as their own. Their existence becomes a struggle for dignity, memory, and connection to the land. Actress Irma Vitovska observes: “The entire country is a zone of alienation. This story is something Ukraine carries with it — phantom pains, a postcolonial syndrome” [2]. The title *Stalkers*, proposed by director Stanislav Zhyrkov, signifies individuals living on the periphery of society, searching for meaning in a reality that has rejected them.

The scenography by Yuliia Zaulichna, music by Olesia Stefanik and Ihor Antonov, and video projections by Illia Peliuk construct a conditional theatrical space where every element is semantically charged. Light functions as a marker of time, music as an emotional commentary, and multimedia imagery as a metaphorical extension of stage action.

The humour in the play is dark, almost “radioactive,” heightening tension and producing laughter through tears — a paradoxical means of articulating trauma, war, and death.

Stalkers is a performance about dignity, memory, and the right to be heard. It speaks not only about the Chernobyl zone, but about the entire country living under the weight of unresolved historical trauma and social rupture.

The production *Welcome to Hell* (2019) addresses the audience through the voice of the aggressor. Based on Russian playwright Vladimir Zuev’s play *Mothers*, originally focused on the war in Chechnya, director Andrii Bilous transposed the text into the context of the war in Donbas. This shift functions not merely as an artistic technique, but as a postcolonial re-reading of imperial violence through Ukrainian experience. The performance presents the monologue of an aggressor who neither repents nor transforms.

Here, theatre does not act — it documents. Writer and literary critic Yaroslav Karpets describes his impression: “It is frightening when you enter the auditorium with its black décor and iron coffins standing in the centre. Cargo 200 — as they would be called today. There are many coffins, about a dozen, neatly stacked atop one another” [3]. When the coffins open, “dead” soldiers emerge — living shadows of war who return to testify to their experience. This chorus affirms that even in darkness, people remain distinct, bearing individual fears, pain, and longing.

The performance engages with themes such as the ecological aftermath of war (symbolised by poppies — markers of remembrance — planted into the earth by soldiers), motherhood as love that overcomes death, and the media as an instrument capable of both informing and manipulating.

Russian language, profanity, and documentary material are employed throughout, accompanied by simultaneous Ukrainian translation. This is not a concession, but a deliberate artistic choice: to allow the enemy to speak so that their words themselves become evidence.

In 2020, *Welcome to Hell* was awarded Best Chamber Stage Production by the international jury of the All-Ukrainian GRA Festival and Awards, acknowledging both its artistic intensity and its ethical courage.

Originally staged at the ProEnglish Theatre in Kyiv, *The Beast*, based on the play by Natalia Ignatieva, received renewed interpretation on the stage of the Young Theatre in 2025.

The protagonist, demobilised soldier Dmytro, returns from the front unable to reintegrate into civilian life. Theatre critic Nadiia Mykolaichuk writes: “He possesses only his traumatic wartime experience, pain, the hostility of so-called peaceful existence, and a constellation of misunderstandings — of himself, of his beloved, and of society” [4].

Director Daniil Prymachov conveys this inner rupture through minimalist scenography: an empty stage, a table, chairs, and a coat rack with a few items. This sparse environment becomes a metaphor

for a demilitarised but not yet liberated reality. The stage functions simultaneously as home and trap — a space from which the protagonist cannot escape. The design also gestures toward the ecological devastation caused by war: ruined cities and the collapse of human ecosystems. War, like a beast, devours people, nature, silence, and rootedness.

The actors do not merely perform — they testify. Their presence is a political act articulating isolation, resistance, and refusal. Dmytro (Serhii Pashchenko) moves like a wounded animal, his physicality embodying trauma. Katia (Polina Snisarenko) attempts to comprehend both herself and Dmytro. Particularly striking is the funeral scene: devoid of pathos, it relies on sarcasm, memory, and profanity. This is theatre without heroisation — theatre that speaks truth. Dmytro's breakdown becomes the corporeal manifestation of suffering through movement, plastic expression, and voiceless screams.

Taken together, *Stalkers* (dir. S. Zhyrkov), *Welcome to Hell* (dir. A. Bilous), and *The Beast* (dir. D. Prymachov) articulate three dimensions of the decolonisation discourse within the Young Theatre. *Stalkers* and *The Beast* foreground ecological catastrophe and post-traumatic experience, emphasising isolation, pain, and the search for meaning. In contrast, *Welcome to Hell* articulates the aggressor's voice, exposing imperial violence. This is not dialogue, but testimony — the stage becomes a space of moral resistance where theatre tells the truth, even when that truth is unbearable.

REFERENCES

- Thompson, E. (2024) The Legacy of Empire. Six quotes about Russian colonialism in Ukraine from Professor Eva Thompson. Healthy Person News. <https://nzl.theukrainians.org/spadok-imperiyi-6-czytat-pro-rosijskyj-kolonializm-v-ukrayini-vid-profesorky-egy-tompson.html> [in Ukrainian].
- Vitovska, I. (2019) Actresses Irma Vitovska and Vitalina Bibliv on the play 'Stalker'. Pryamy TV channel, 21 January. <https://www.youtube.com/watch?v=Dp2Lhf0d8ng> [in Ukrainian].

- Karpetz, Y. (2020) Rebels from Hell. Ukrainian Interest, 23 January. <https://uain.press/author/karpets> [in Ukrainian].
- Mykolaichuk, N. Premiere of the drama 'ZVIR' by the Kyiv theatre ProEnglish Theatre. A play about pain and hope. Teatralium. https://teatralium.com/drama_zvir_proenglish_theatre/ [in Ukrainian].

Ганзбург Григорій Ізраїлевич

кандидат мистецтвознавства, доцент

e-mail: mushistory@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-5257-2033

ТРЕТЯ КРИЗА ОПЕРНОГО ЖАНРУ І СТАВЛЕННЯ ДО НЕЇ М. Р. ЧЕРКАШИНОЇ-ГУБАРЕНКО

Ключові слова: опера, оперна реформа, криза жанру, М. Р. Черкашина-Губаренко, синтез мистецтв, режопера, мова оригіналу.

Зазвичай музичні жанри або благополучно живуть століттями без якихось криз, або у свій час природним чином вмирають, коли змінилась епоха і прийшли нові жанри. З оперою — не так. Коли ми читаємо те, що говорили сучасники в кожному епоху, складається враження, нібито цей жанр постійно хворіє й ось-ось помре. В усі віки писали про смерть опери і що це нібито неминуче. Чому так? Мабуть, тому, що опера має вроджену ваду: у складі її організму є два елементи, які один з одним несумісні. Перший елемент — **театральність**, другий — **концертність**. Театральність потребує, щоб сценічна дія нічим не переривалася, але співаки (які в деякі періоди домінували в оперному театрі) прагнули кожен свою арію подати з найкращою акустичною позицією, тобто вийти вперед на авансцену, якомога ближче до публіки, стати навпроти диригента і заспівати арію як концертний номер, зірвавши оплески. Під час виконання таких сольних номерів театральна дія стопориться, спілкування між партнера-

ми по сцені припиняється й маємо костюмований концерт замість оперного спектаклю. Від такої непрошеної концертності завжди потерпала театральність, бо ці два принципи несумісні. Унаслідок неадекватних дій співаків, диригентів, композиторів (тобто музикантів, котрі тягнуть ковдру на себе) музична складова оперного синтезу мистецтв починала дедалі більше переважати, тоді як в оперному синтезі все має бути врівноваженим і збалансованим. Це і є вроджена хвороба оперного жанру, і коли хвороба запущена, виникає криза. А криза — такий стан, коли або пацієнт помре, або лікар його врятує. І хто є такими «лікарями»? Ними завжди виступали оперні реформатори.

Перша глибока криза трапилась у XVIII столітті, і антикризові заходи впроваджували Р. Кальцабіджі та К. В. Глюк. Вони були змушені «перегнути палицю» й оголосити, що в опері музика — елемент другорядний. А головним є драма, яку музика лише обслуговує.

Друга тяжка криза була в XIX столітті. Знадобилася реформа Р. Вагнера, який знову оголосив, що музика обслуговує драму, а драма — головне в опері.

Тобто кризи оперного жанру щоразу походять від тієї ж причини — розбалансування компонентів оперного синтезу мистецтв (на користь музики і на шкоду слову). Відповідно, антикризові реформаторські ідеї та дії Р. Кальцабіджі — К. В. Глюка в другій половині XVIII століття і Р. Вагнера в середині XIX століття були спрямовані на відновлення балансу між словом та музикою шляхом підвищення статусу оперного лібрето.

Також у XIX і XX століттях прагнули подолати номерну структуру опери й замінити її наскрізною композицією, щоб і духу не залишилося від звичних арій з їх небажаною концертністю, руйнівною для опери. Таким чином було подолано другу кризу оперного жанру.

І ось наприкінці XX століття виник черговий важкий момент в історії оперного жанру, пов'язаний, як завжди, з ослабленням ролі слова в оперному синтезі. Цього разу біда прийшла, звідки не чекали. Комерційні умови театральної справи

привели до такої гастрольної мобільності оперних співаків і колективів, за якої стало вигідним не перевивчати текст ролі в перекладах мовами публіки всіх тих країн, де йдуть оперні вистави (як робили раніше), а натомість співати в усіх країнах однією мовою. За єдиний стандарт узяли мову оригіналу. При цьому музична складова оперного синтезу не постраждала і продовжує працювати на повну силу, а вербальна складова для іншомовного слухача відключена або знесилена. Бо спів незрозумілою мовою сприймається не як синтез музики і поезії, а (за влучним висловом Максима Стріхи) як вокаліз із пантомімою.

Такою є причина третьої кризи оперного жанру, тобто укротре, як і в попередніх кризах, баланс порушено на користь музики і на шкоду літературному компоненту. Тому знов потрібна реформа оперної справи, щоб відновити баланс.

Нинішня криза — важча, ніж попередні. Щоб вивести жанр із чергового глухого кута, потрібен новий оперний реформатор, який насамперед — усвідомлює проблему, тобто дивиться в корінь і бачить, що корінь гниє.

Проблему слабо видно з боку музикознавства (і на відміну від часів Глюка й Вагнера, вихід із кризи сьогодні залежить не від композиторів). З боку філології проблему теж не видно, оскільки опера — не в її компетенції і літератори не можуть вивести оперу з кризи. Для нас очевидно, що у відповідь на цей новий сучасний виклик має сказати своє компетентне слово лібретологія — наука про вербальний компонент синтетичного твору.

З позицій лібретології видно, що фатальна жанровбивча практика виконання опер без еквіритмічного вокального перекладу, яка набула поширення наприкінці XX та на початку XXI століть, шкодить синтезу мистецтв і блокує можливість сприйняття опери як синтетичного твору. Навіть дуже гарний оперний спів не дійде: не торкнеться «струн душі», бо туди, де розташовані ті струни душі, не може проникнути жодна мова, крім рідної. Іноземні мови освоюються людиною в зрілому віці раціональним шляхом і вплив іноземного тексту зачіпає здебільшого свідомість, верхній шар інтелекту. Щоб увійти в глибші шари,

необхідно оперувати мовою, засвоєною в ранньому дитинстві й укоріненою в підсвідомості. Такою якістю володіє тільки рідна мова (німці називають її материнською, Muttersprache). Під час сприйняття музичного мовлення відбувається неусвідомлене засвоєння смислу, внесеного елементами музичної мови, такий самий підсвідомий механізм діє і під час сприйняття тексту лібрето. Відтак принципово важливо, щоб іноземні опери були доступні кожній людині її рідною мовою. Поширена тенденція — недооцінювати значення вокальних перекладів лібрето. З різних міркувань театральні постановники використовують текст оригіналу попри те, що публіка не знає відповідної мови. Виконання оперних творів без вокального перекладу перекреслює можливість повноцінного впливу синтетичного твору на слухачів.

Чому ця тема органічна саме для Черкашинських читань? Для історії оперознавства важливо, яку позицію займала щодо третьої кризи оперного жанру академік М. Р. Черкашина-Губаренко, провідна українська науковиця і музично-театральний критик. Будучи одним з учнів Марини Романівни, я час від часу мав з нею бесіди, зокрема про стан оперної справи, тому знаю її позицію з перших вуст і розумію причини такої позиції.

Щодо перших двох криз оперного жанру і щодо ролі в цій історії реформ Глюка і Вагнера — наші з нею позиції й оцінки не відрізнялися. Але щодо третьої кризи, тобто щодо сьогоденішнього стану речей, наші позиції суттєво розійшлися. Мене дивувало, чому вона, будучи сама лібретистом, літератором, так спокійно ставилася до того, що слухач не розуміє слів, тобто до «вокалізу з пантомімою» замість синтезу музики і поетичного слова, коли відключений літературний шар опери? Вона казала: «Нічого страшного, бо слухач знає загальний зміст, є програмка, є над сценою рухомий рядок і нічого іншого не треба». Чим це можна пояснити? Моє пояснення таке: серед трьох головних елементів оперного синтезу (музика, література, театр) можна по-різному розставляти пріоритети, майже ніхто не заперечує, що на першому місці музика, а от друге і третє місця ділять кожен по-своєму, більшість ставлять на друге місце слово, але

для Марини Романівни на другому місці був театр (а може, й на першому). Цим зумовлене і її схвальне ставлення до так званої «режопери», бо «режопера» — то є буйство театральної стихії (режисери, що прийшли з драматичного театру, можуть діяти всупереч музичній партитурі й тексту лібрето, для них музика в опері не те що не головне, а вона їм тільки заважає). Буйство театральності не могло не приваблювати Марину Романівну. Але зауважимо, що «режопера» йде в комплекті зі співом незнайомою мовою оригіналу (бо інакше свавільній режисерській фантазії не розгулятися). У розбіжності наших поглядів на третю кризу оперного жанру віддзеркалюються дві сучасні тенденції: виконання мовою оригіналу чи в перекладі. Науковою підставою цих двох тенденцій є теоретичне визнання переваг, або **фонетики** лібрето, або **семантики**.

Greg Hansburg

PhD in Art Studies, Associate Professor

Email: mushistory@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-5257-2033

THE THIRD CRISIS OF THE OPERA GENRE AND M. CHERKASHYNA-HUBARENKO'S APPROACH

Keywords: *opera, opera reform, genre crisis, M. R. Cherkashyna-Hubarenko, synthesis of the arts, Regieoper, original-language performance.*

The article addresses the phenomenon of recurrent crises in the historical development of the opera genre, arising from the internal contradiction between theatricality and what may be defined as “concertness.” The author outlines two major reform waves in the history of opera — those associated with Christoph Willibald Gluck and Richard Wagner — and situates contemporary operatic practice within what is defined as a third crisis of the genre.

Unlike earlier reform movements, which sought to restore balance between music, drama, and stage action, the present crisis is

rooted in the widespread dominance of performances in the original language of the libretto. This tendency, now largely unquestioned in international operatic practice, has led to a weakening of the verbal and semantic component of opera as an art form. As a result, the synthesis of the arts that defines opera is disrupted: music and visual spectacle increasingly prevail over linguistic intelligibility and dramaturgical clarity.

The study juxtaposes the author's position with the views of the prominent Ukrainian musicologist and academician M. R. Cherkashyna-Hubarenko, whose theoretical legacy demonstrates a consistent prioritization of theatricality as the dominant principle of operatic art. Cherkashyna-Hubarenko actively supported contemporary staging practices associated with *Regieoper*, emphasizing the significance of visual dramaturgy, director's interpretation, and stage imagery over the semantic transparency of the verbal text.

This divergence of perspectives reflects a broader methodological and aesthetic debate within opera studies: the tension between phonetic perception and semantic comprehension of the libretto. On the one hand, the phonetic approach privileges the musical and acoustic qualities of the sung word, accepting reduced intelligibility as an inevitable consequence of vocal performance. On the other hand, the semantic approach insists on the importance of verbal clarity as a fundamental carrier of dramatic meaning.

The article argues that the current crisis of the opera genre emerges precisely from this unresolved conflict. While performances in the original language may reinforce the authenticity of musical expression, they simultaneously distance opera from its theatrical function, particularly for audiences unfamiliar with the libretto language. In this context, Cherkashyna-Hubarenko's advocacy of theatrical primacy and directorial reinterpretation can be understood as an attempt to compensate for the erosion of verbal intelligibility by strengthening visual and dramatic communication.

Thus, the third crisis of opera reveals not only structural tensions within the genre itself, but also deeper disagreements concern-

ing the hierarchy of expressive components in operatic synthesis. The discourse surrounding *Regieoper*, original-language performance, and the role of the libretto exposes the shifting cultural priorities of contemporary opera and underscores the necessity of rethinking the balance between music, word, and stage action in modern operatic practice.

Захарова Ольга Михайлівна

магістр з інформаційної, бібліотечної та архівної справи, директор бібліотеки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: library@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-2691-0048

**ЗБЕРЕЖЕННЯ БІБЛІОТЕЧНОГО ФОНДУ:
ВИКЛИКИ ЧАСУ, АБО РУХАЄМОСЯ В МАЙБУТНЄ?**

Ключові слова: збереження національної спадщини, оцифрування документів.

Сьогодні українська культурна спадщина опинилася під загрозою знищення, кожна хвилину ми маємо ризик втратити цінні документи з фондів бібліотек, музеїв. Збереження національного здобутку, рідкісних документів є одним із найпроблемніших напрямів діяльності бібліотек і всього суспільства в цілому. Перед співробітниками бібліотеки ХНУМ в умовах воєнного стану стоїть завдання не тільки щодо забезпечення належного збереження фонду, рідкісних видань, рукописів, а й пріоритетним стає захист і врятування бібліотечних цінностей.

Бібліотека ХНУМ є однією з найстаріших музичних бібліотек України з 1887 року починається заснування бібліотеки. Фонд бібліотеки ХНУМ це унікальне зібрання рідкісних клавірів опер, симфонічних партитур, авторських рукописів нот та музикознавчих досліджень.

Книжковий фонд бібліотеки — це підручники та інші навчальні видання, наукові монографії, автореферати дисертацій і дисертації, енциклопедичні словники, довідково-бібліографічні видання з музикознавства, театрального мистецтва, кіномистецтва, живопису, мовознавства, культури, педагогіки, психології, історії України тощо, а також зібрання класичної та сучасної художньої літератури. Музична та театральна періодика з 1885 років, яка видана німецькою, англійською та іншими мовами, українські періодичні видання — з 1920-х років.

Фонд рідкісних видань, який налічує 15901 примірників: ноти, друковані з 1834 р. і видані в Мілані, Парижі, Лондоні, Лейпцизі, Берліні, Кракові, Празі та інших містах світу та в Україні — з 1915 р.; книги різними мовами, які є бібліографічною рідкістю.

Фонди бібліотеки поповнюються особистими колекціями видатних харківських діячів та композиторів, з них можна виділити колекцію видатного музикознавця Й. М. Миклашевського — це приблизно 1000 книг-стародруків з історії та теорії музики, мистецтвознавства, літературознавства, періодичні видання; колекції П. К. Луценка, Б. А. Любимова, Л. Г. Сагалова, В. Шокальського, І. К. Ковача та інших діячів української культури.

Фонд неопублікованих наукових праць: рукописи наукових досліджень видатних музикознавців, викладачів університету, дипломні роботи. У 2024 році до фонду бібліотеки була прийнята колекція видатного харківського композитора В. М. Птушкіна, а у 2026 році плануємо приєднати до фонду колекції Ш. Г. Палтаджяна, Л. О. Холоденка, рукописи творів харківських композиторів: Клебанова Д., Бібіка В. С., Борисова В. Т., Булгакова Л.М., Жука О. А., Золотухіна В.М., Кравцова Т. С., Птушкіна В. М., Тица М. Д. та інших композиторів).

Безперечно, збереження історії університету, наукової спадщини дослідників, музикознавців (наукові, дипломні, магістерські роботи з початку існування університету), творів харківських композиторів має дуже велике значення. Тому організація забезпечення захисту і збереження рідкісних до-

кументів з бібліотечного фонду стає стратегічним завданням бібліотеки. В епоху цифрових технологій найбільш надійним способом збереження друкованої спадщини стає оцифрування, яке забезпечує доступність, довговічність і захист від фізичного зношення; документи отримують, можна сказати, «друге життя». Перебираючи архіви, розуміємо, що, по-перше, необхідне переміщення документів у більш захищені місця. Під рідкісний фонд виділено окрему кімнату, суху і повністю закриту стелажми; усі найцінніші документи, а також рукописи були перенесені і перебувають під постійним наглядом у більш зручних, відповідних до вимог зберігання умовах. Далі постають складніші питання: технічне забезпечення процесів зберігання, оцифрування, резервне копіювання (сервер або інші сучасні засоби), питання авторського права, доступу до документів тощо. Вирішення цих питань дасть змогу відкрити нові можливості як для збереження рідкісних документів, так і для доступу до них та популяризації вітчизняної спадщини, що дозволить інтегрувати їх у міжнародну музичну спільноту для дослідницької, виконавської практики, забезпечить широке визнання здобутків. Під час воєнного стану в Україні, коли існують ризики фізичного знищення або пошкодження документів, а технічні можливості є обмеженими, виникає нагальна потреба в зовнішній підтримці. Важливим ресурсом стає допомога й підтримка міжнародних партнерів, яка дасть нам змогу зберігати культурну спадщину, забезпечувати її захист, створювати умови для оцифрування документів, сприятиме технічному зміцненню та забезпечить можливості для надійного довготривалого збереження документів. У 2024 році в бібліотеці ХНУМ за ініціативи професора Гайдельберзького університету Крістофа Фламма (https://www.ae-info.org/ae/Member/Flamm_Christoph), проректора з наукової роботи Маріанни Чернявської та директора бібліотеки ХНУМ Ольги Захарової було розглянуто питання збереження рукописів харківських композиторів та визначено шляхи їх належного зберігання і захисту, подальшої цифровізації і створення повнотекстової бази для використан-

ня дослідниками та виконавцями. У результаті довготривалої співпраці для реалізації проєкту створено команду з провідних фахівців Німеччини та України. Завдяки ініціативі Товариства музичних досліджень (GFM) і міжнародної організації RISM (Міжнародної каталогізаційної системи музичних джерел) бібліотека отримала технічну допомогу від Центру допомоги мистецтву України Ukrainian Art Aid Center (UAAC). Це дозволило почати роботу над реалізацією проєкту. Для каталогізації відбираються найцінніші матеріали, за необхідності документи ремонтуються, а в деяких випадках вони потребують ретельніших засобів відновлення (на жаль, значна частина документів потребує реставрації, але наразі виконати ці роботи неможливо через низку об'єктивних причин). У подальшому складається список документів, бібліографічні описи яких будуть поступово передаватися до бази даних RISM для каталогізації сумісно з нашими фахівцями. Завдяки цьому бібліографічні описи творів харківських композиторів поповнять міжнародну базу RISM, що сприятиме популяризації та світовому визнанню творчих здобутків університету. Перспективними напрямками є створення повнотекстових цифрових колекцій творів українських композиторів XX століття з фонду бібліотеки ХНУМ та рукописів творів харківських композиторів з фонду бібліотеки ХНУМ. Спадщина харківських композиторів завдяки цифровим технологіям, сучасним технічним можливостям, а також, безперечно, небайдужості й допомозі наших міжнародних колег, сумлінній праці співробітників бібліотеки поступово стане частиною світової національної культурної спадщини. Для кожного з нас у реаліях сьогодення — це іспит не лише на витримку, виживання, а й на здатність зробити свій внесок у зміцнення нашого національного коріння та подальшого розвитку університету як осередку освіти й культури.

Olga Zakharova

*Master of information, Library and Archive Work Library director
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail:library@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-2691-0048*

**PRESERVATION OF LIBRARY COLLECTIONS:
THE CHALLENGES OF TIME, OR
ARE WE MOVING INTO THE FUTURE?**

Keywords: *preservation of national heritage; document digitization.*

Today, Ukraine's cultural heritage is under constant threat of destruction, and every minute carries the risk of losing valuable documents preserved in library and museum collections. The safeguarding of national achievements and rare documentary materials is one of the most pressing and complex challenges faced by libraries and society at large. Under conditions of martial law, the staff of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts Library (KhNUA) are confronted not only with the task of ensuring proper preservation of collections, rare editions, and manuscripts, but also with the urgent priority of protecting and rescuing library holdings.

The KhNUA Library is among the oldest music libraries in Ukraine. The formation of its collections began in 1887. Today, the library's holdings constitute a unique collection that includes rare vocal scores and clavier editions of operas, symphonic scores (some bearing autographs of distinguished musicians), authorial manuscripts, and sheet music published in various countries worldwide.

The book collection is exceptionally diverse, both in terms of disciplinary scope and functional purpose. It encompasses textbooks and other educational publications, scholarly monographs, abstracts of candidate and doctoral dissertations, encyclopedias, reference and bibliographic sources in musicology, theatre studies, film studies, visual arts, linguistics, cultural studies, pedagogy, psychology, Ukrainian history, and related fields, as well as collections of classical and contemporary fiction.

The collection of musical and theatrical periodicals includes publications in German, English, and other languages, while Ukrainian periodicals date back to the 1920s.

Particular attention should be given to the collection of rare and valuable publications, which comprises 16,278 items and consists of unique materials drawn from the aforementioned holdings: printed music editions dating from 1834, published in Milan, Paris, London, Leipzig, Berlin, Kraków, Prague, and other cities worldwide, as well as in Ukraine from 1915 onward; books in various languages that represent significant bibliographic rarities; and periodicals dating from 1885. In addition, the Library's collections are supplemented by personal archives of prominent figures of Kharkiv's cultural life and composers, most notably the exceptionally valuable collection of the distinguished musicologist Yosyp Mykhailovych Myklashevskiy, comprising approximately 1,000 early printed books on music history and theory, art history, literary studies, and periodicals. The Library also holds personal collections of P. K. Lutsenko, B. A. Liubymova, L. H. Sahalova, V. Shokalskyi, I. K. Kovach, and other significant representatives of Ukrainian culture.

Of particular scholarly interest are materials preserved within the collection of unpublished academic works, including manuscripts of research by eminent musicologists and university professors, as well as diploma and graduate theses by higher-education students. These include the manuscript *History of the Kharkiv Conservatory* (1917–1947) by O. M. Syrotkina, Y. M. Myklashevskiy's *Musical Culture of Kharkiv in the 18th–19th Centuries*, the personal collection of the renowned Ukrainian theatre director O. S. Barseghyan (acquired in 2021), the personal library of the distinguished Kharkiv composer V. M. Ptushkin (2024), and forthcoming acquisitions planned for 2026, including collections associated with Sh. H. Paltadzian, L. O. Kholodenko, and manuscript scores by Kharkiv composers D. Klebanov, V. Bibik, S. Borysova, V. T. Borysova, L. M. Bulhakova, O. A. Zhuk, V. M. Zolotukhin, T. S. Kravtsova, V. M. Ptushkin, M. D. Tits, and others.

Undoubtedly, preserving the history of the University, the scholarly legacy of researchers and musicologists (including academic, diploma, and master's theses dating back to the institution's founding), as well as the creative heritage of Kharkiv composers, is of paramount importance. Consequently, ensuring the protection and long-term preservation of rare materials has become a strategic mission of the Library. In the digital age, digitization represents the most reliable means of safeguarding book and archival heritage, ensuring accessibility, durability, and protection against physical deterioration; in this sense, documents acquire a "second life." Archival assessments have made it clear that the first priority is relocating materials to more secure storage conditions. A dedicated, climate-stable space equipped with shelving has been allocated for rare materials, and the most valuable documents and manuscripts have been transferred there, where they are kept under constant supervision and in compliance with preservation standards. Subsequent challenges include technical infrastructure for storage, digitization and backup systems (servers and other modern solutions), copyright considerations, and regulated access to materials. Addressing these issues will open new opportunities both for preserving rare documents and for expanding access to them, promoting national heritage, facilitating integration into the international scholarly and performance community, and enhancing global recognition of Ukrainian cultural production.

Under conditions of martial law in Ukraine, when physical damage to documents remains a real threat and technical resources are limited, external support becomes critically necessary. An essential resource is assistance from international partners, enabling cultural heritage preservation, strengthening protective measures, supporting digitization initiatives, reinforcing technical capacities, and ensuring sustainable long-term storage.

In 2024, at the initiative of Christoph Flamm, Professor at Heidelberg University; Vice-Rector for Research Marianna Chernyavska; and KhNUA Library Director Olga Zakharova, the Library addressed the issue of preserving manuscripts by Kharkiv

composers and identified strategies for their secure storage, protection, digitization, and the creation of a full-text database for scholarly and performance use. As a result of sustained cooperation, a team of leading specialists from Germany and Ukraine was formed to implement this project. With the support of the Gesellschaft für Musikforschung (GfM) and the international organization RISM, the Library received technical assistance from the Ukrainian Art Aid Center (UAAC), enabling the project's launch. The most valuable materials have been selected for cataloguing; documents are repaired where possible, although many require complex restoration work that cannot currently be undertaken for objective reasons. In the next phase, a register of materials will be compiled, and their bibliographic descriptions will be gradually transferred to the RISM database in collaboration with our specialists. This will allow works by Kharkiv composers to enter the international RISM catalogue, thereby contributing to their wider dissemination and recognition.

Prospective directions include the creation of full-text digital collections of twentieth-century Ukrainian composers' works preserved in the KhNUA Library, as well as manuscript collections of Kharkiv composers. Thanks to digital technologies, contemporary technical resources, the support of international colleagues, and the dedicated work of library staff, the heritage of Kharkiv composers will progressively become an integral part of the world's cultural legacy. In today's realities, this constitutes not only a test of resilience and survival, but also an opportunity to strengthen national cultural foundations and to further develop the University as a center of education and culture.

Жданько Андрій Миколайович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри

історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: alconostart@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

**ТЕАТР, ЩО ТРИМАЄ НЕБО: МИСТЕЦЬКА СТІЙКІСТЬ
«ХАРКІВСЬКОГО НЕДЕРЖАВНОГО ПРОФЕСІЙНОГО
ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ ОДНОДУМЦІВ
“ТЕАТР ДЛЯ ЛЮДЕЙ”» У ЧАС ВІЙНИ**

Ключові слова: незалежний театр; театр особистого переживання; воєнний контекст; перформативна подія; гуманістичний вектор театральної практики; харківський театральний простір.

Харків як культурний простір ХХІ століття опинився в ситуації граничного випробування, коли війна не лише зруйнувала матеріальну інфраструктуру міста, але й поставила під сумнів саму можливість безперервного мистецького процесу. Театральне життя Харкова — історично багате, стилістично різноманітне, інституційно розгалужене — в умовах повномасштабної війни зазнало радикальної трансформації. Постійна небезпека, руйнування, вимушені перерви в роботі, міграція митців і глядачів сформували нову екзистенційну ситуацію, у якій театр знову постає як простір не лише естетичного переживання, але й психологічної підтримки, колективної рефлексії та духовної солідарності.

У цьому контексті особливої ваги набуває діяльність недержавних театральних ініціатив, здатних до швидкої адаптації, мобільності і внутрішньої самоорганізації. Саме такі колективи часто виявляються найбільш чутливими до змін соціальної реальності, оскільки не обмежені жорсткими адміністративними моделями та репертуарними зобов'язаннями. Одним із показових прикладів є Харківський недержавний професійний творчий колектив однодумців «Театр для людей», мистецька

практика якого у воєнний час демонструє унікальне поєднання етичної позиції, психологічної глибини та послідовного гуманістичного світогляду.

«Театр для людей» було засновано у 2008 році як незалежний творчий колектив, сформований випускниками та здобувачами Харківської державної академії культури. Його очолив режисер Андрій Лебедь — учень викладача з режисури Харківської державної академії культури, заслуженого діяча мистецтв України Юрія Старченка. Спільна професійна школа, отримана в майстернях провідних харківських педагогів, зумовила єдність базових акторських і режисерських принципів, водночас актуалізувавши прагнення до альтернативної моделі театрального існування — поза інституційними рамками державного репертуарного театру.

Поява театру припадає на період активізації незалежного театрального руху в Україні, коли дедалі більше молодих митців прагнули звільнитися від адміністративної вертикалі та ідеологічної інерції пострадянської театральної системи. У цьому сенсі «Театр для людей» органічно вписується в загальноєвропейський контекст розвитку малих сцен, лабораторних форм і камерних театрів, орієнтованих на безпосередній контакт із глядачем.

Принциповою для колективу стала відмова від наслідування конкретної національної або стильової традиції. Натомість було вибрано шлях поступового формування власної художньої ідентичності, у центрі якої — духовна складова театрального акту й етична відповідальність митця перед глядачем.

Місію «Театру для людей» його учасники формують як «лікування людських душ». Це визначення не є метафорою у вузькому сенсі, а радше вказує на глибинне розуміння театру як особливої форми духовної практики. Подібний підхід перегукується з антропоцентричною традицією європейського театру ХХ століття, зокрема з ідеями Михайла Чехова.

У працях М. Чехова театр постає як процес внутрішньої трансформації, у якому актор і глядач залучені до спільного пе-

реживання, здатного викликати катарсичний ефект. Як зазначає режисер і теоретик, актор має «поєднати тіло, почуття і дух в єдине нероздільне ціле» (Chekhov, 2002: 52). Саме ця ідея катарсису, що бере свій початок в античній театральній естетиці, стає ключовою для художньої концепції «Театру для людей». Вистава розглядається не як завершений продукт, а як подія співприсутності, де емоційний досвід глядача є невід'ємною частиною цілісного мистецького акту.

Назва театру фіксує його етичний вектор: театр про людину, через людину і для людини. У цьому формулюванні закладено принципову відмову від естетичного ескапізму на користь глибокого психологічного аналізу та чесної розмови про внутрішні конфлікти сучасної людини.

Творчий колектив «Театру для людей» формується за принципом професійної та світоглядної спільності. Важливими критеріями є не лише акторська школа, але й психологічна готовність до лабораторної роботи, відкритість до пошуку та довіра як основа спільного творчого процесу.

Методологічно робота режисера Андрія Лебеда з акторами вибудовується на засадах діалогу-пошуку. Режисерська позиція не передбачає диктатури або нав'язування готових рішень. Натомість форма вистави народжується у процесі колективного занурення в ідейно-тематичний матеріал, що зближує практику цього творчого колективу з традиціями психологічного, ігрового та антропологічного театру.

Повномасштабна війна суттєво вплинула на структуру трупи. Після вимушеної паузи в діяльності театр відновив роботу в оновленому складі, з акцентом на камерні формати і мобільність. Залучення молодих акторок Віри Михайленко та Юлії Одокієнко, а також акторів Олексія Бриткова й Руслана Сороки поряд із досвідченими митцями — заслуженою артисткою України Ольгою Двойченковою, акторкою вищої категорії Вікторією Білою, а також акторами Світлоною Симоненко, Філіппом Василенком та Іваном Михальченком — сформувало нову динаміку внутрішнього розвитку колективу.

Репертуарна політика «Театру для людей» вибудовується за принципом внутрішньої актуальності матеріалу для колективу. Центральними залишаються людські історії, психологічні конфлікти, соціальні та екзистенційні теми.

Звернення до п'єси Мері Шізгал *Love* демонструє інтерес театру до проблематики деформації уявлень про любов у сучасному світі. Комедійна форма, що відсилає до естетики *commedia dell'arte* та архетипу любовного трикутника (Коломбіна — П'єро — Арлекін), поєднується тут з елементами психологічної драми. Це дозволяє виявити абсурдність ситуацій як симптом глибшої духовної порожнечі — підхід, характерний і для практик європейських камерних театрів, де комедія функціонує як інструмент критичної рефлексії.

Постановка *The Beauty Queen of Leenane* Мартіна Мак-Донаха («Королева краси») стає для театру своєрідним випробуванням професійної зрілості. Драматургія Мак-Донаха, що поєднує чорний гумор із жорсткою психологічною напругою складних внутрішньородинних стосунків матері й доньки, вимагає від акторів максимальної концентрації та внутрішньої чесності. Важливо, що театр свідомо відмовляється від локалізації матеріалу, зосереджуючись на універсальності конфліктів — втечі від реальності, страху свободи, саморуйнування.

Особливе місце в репертуарі театру посідає вистава «Як ти там?», створена за мотивами щоденникових текстів Анни Гін — харківської авторки, чия публічна творчість у соціальних мережах набула значного резонансу в період війни. Її тексти, що поєднують інтимну інтонацію з колективним досвідом, постають як важливі свідчення повсякденного життя в умовах воєнної травми (Gin, 2022–2023).

Інсценізація цих матеріалів у «Театрі для людей» не має на меті публіцистичного осмислення війни. Навпаки, акцент перенесено на приватний вимір — історію родини, досвід близькості та відстані, стан внутрішньої еміграції.

Центральним режисерським прийомом вистави є поліфонічне втілення образу головної героїні: чотири актриси репре-

зентують одну персонажку, різні вікові стани та екзистенційні іпостасі її життєвого досвіду. Така багатоголоса структура образу постає художньою метафорою воєнної травми, яка ніби розщеплює цілісність особистості. Протягом сценічної дії героїня проходить шлях внутрішнього збирання, прагнучи відновити втрачену єдність із самою собою.

Мінімалістична сценічна мова та зосередженість на внутрішніх рефлексіях перетворюють виставу на терапевтичний простір, у якому глядач упізнає власний досвід.

Подібні практики документального та напівдокументального театру мають численні аналоги в європейському контексті, де особисте свідчення стає основою для колективної рефлексії травматичного досвіду. Як зазначає Еріка Фішер-Ліхте, перформативна подія трансформує всіх її учасників через досвід співприсутності, що виходить за межі текстоцентричної моделі театру (Fischer-Lichte, 2014: 38). У цьому ж напрямі Ганс-Тіс Леман говорить про зсув сучасного театру від домінування драматичного тексту до переживання події як такої (Lehmann, 2006).

В умовах війни «Театр для людей» функціонує як автономний культурний організм, фінансово залежний виключно від глядача. Така модель зумовлює особливу форму відповідальності й безпосереднього діалогу з громадою.

Окремим напрямом діяльності є робота з дитячою аудиторією, що розглядається як простір емоційної безпеки та відновлення. Плани щодо нових постановок, зокрема інтерактивних і музичних вистав, свідчать про стратегічне мислення театру та його орієнтацію на післявоєнне майбутнє.

Досвід «Театру для людей» переконливо демонструє, що незалежний театр у воєнний час здатен не лише виживати, але й виконувати ключову гуманістичну функцію — бути простором співпереживання, рефлексії та внутрішнього зцілення. Мистецька стійкість цього колективу ґрунтується на внутрішній солідарності, чіткій етичній позиції та послідовному виборі людини як центральної цінності театрального акту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Chekhov, M. (2002). *To the Actor: On the Technique of Acting*. London: Routledge.
2. Fischer-Lichte, E. (2014). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.
3. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
4. Gin, A. (2022–2023). *Diary texts of wartime* [Digital primary sources]. Facebook, Instagram, YouTube. <https://www.facebook.com/> (accessed 2025).

Andrii Zhdanko

PhD in Art Studies Associate Professor,

The Department of Ukrainian and Foreign Music History at

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail:alconostart@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

**THE THEATRE THAT HOLDS UP THE SKY:
ARTISTIC RESILIENCE OF KHARKIV'S NON-
GOVERNMENTAL PROFESSIONAL COLLECTIVE OF
LIKE-MINDED ARTISTS "THEATRE FOR PEOPLE"
DURING WARTIME**

Keywords: *independent theatre; theatre of personal experience; wartime context; performative event; humanistic orientation of theatrical practice; Kharkiv theatrical space.*

Kharkiv, as a cultural space of the twenty-first century, has found itself subjected to an extreme historical ordeal in which war has not only devastated the city's material infrastructure but has also fundamentally challenged the very possibility of sustaining an uninterrupted artistic process. The theatrical life of Kharkiv—historically rich, stylistically diverse, and institutionally complex—has undergone a profound transformation under conditions of full-scale war. Constant danger, destruction, forced interruptions, and the dis-

placement of both artists and audiences have shaped a new existential situation in which theatre once again emerges not merely as a space of aesthetic experience, but as a site of psychological support, collective reflection, and spiritual solidarity.

Within this context, the activities of independent theatrical initiatives — capable of rapid adaptation, mobility, and internal self-organisation — become particularly significant. Such collectives often demonstrate heightened sensitivity to social change, as they are not bound by rigid administrative structures or obligatory repertory models. A particularly illustrative example is the Kharkiv-based independent professional creative collective *Theatre for People*, whose wartime artistic practice reveals a distinctive synthesis of ethical responsibility, psychological depth, and a consistently articulated humanistic worldview.

The present article offers a multidimensional reflection on the phenomenon of *Theatre for People*, addressing its historical and cultural foundations, aesthetic orientation, social engagement, and existential significance. The analysis draws on authorial interviews with the director and members of the ensemble, a study of repertory strategies, and a comparative perspective that situates the theatre's work within broader European tendencies in contemporary independent theatre.

Theatre for People was founded in 2008 as an independent creative collective formed by graduates and students of the Kharkiv State Academy of Culture. The theatre was led by director Andrii Lebed, a student of Yurii Starchenko—Honoured Artist of Ukraine and professor of directing at the Kharkiv State Academy of Culture. The shared pedagogical background of the ensemble, shaped by the workshops of leading Kharkiv theatre educators, ensured unity in fundamental acting and directing principles while simultaneously encouraging the search for alternative modes of theatrical existence outside the institutional framework of the state repertory system.

The emergence of the theatre coincided with a phase of intensified development within Ukraine's independent theatre movement, when a growing number of young artists sought to distance them-

selves from the administrative hierarchy and ideological inertia inherited from the post-Soviet theatrical system. In this sense, *Theatre for People* aligns organically with broader European trends toward small-scale stages, laboratory formats, and chamber theatres oriented toward direct, personal engagement with the spectator.

A defining feature of the collective has been its conscious refusal to align itself with any single national or stylistic tradition. Instead, the theatre has pursued the gradual formation of its own artistic identity, centred on the spiritual dimension of the theatrical act and the ethical responsibility of the artist toward the audience.

Members of *Theatre for People* articulate their mission as the “healing of human souls”. This formulation functions not merely as a metaphor, but as an expression of a deeply rooted understanding of theatre as a specific form of spiritual practice. Such an approach resonates with anthropocentric traditions of twentieth-century European theatre, particularly with the ideas of Michael Chekhov.

In Chekhov’s theoretical writings, theatre is conceived as a process of inner transformation, in which actor and spectator alike participate in an experience capable of producing a cathartic effect. As Chekhov emphasises, the actor must “unite body, feeling, and spirit into one indivisible whole” (Chekhov, 2002: 52). This understanding of catharsis — rooted in classical theatrical aesthetics — occupies a central position in the artistic vision of *Theatre for People*. A performance is thus regarded not as a finished product, but as an event of shared presence, in which the spectator’s emotional experience becomes an integral component of the artistic whole.

The very name of the theatre articulates its ethical orientation: theatre about the human being, through the human being, and for the human being. This formulation implies a principled rejection of aesthetic escapism in favour of sustained psychological inquiry and sincere engagement with the inner conflicts of contemporary individuals.

The creative collective of *Theatre for People* is formed on the basis of professional and worldview affinity. Essential criteria include not only acting training, but also psychological readiness for

laboratory work, openness to exploration, and mutual trust as the foundation of a shared creative process.

Methodologically, Andrii Lebed’s work with actors is grounded in principles of dialogical exploration. His directorial approach avoids authoritarian control or the imposition of predetermined solutions. Instead, the form of each performance emerges through collective immersion in conceptual and thematic material, bringing the ensemble’s practice close to traditions of psychological, playful, and anthropological theatre.

The full-scale war has significantly reshaped the structure of the troupe. Following a forced interruption of activity, the theatre resumed its work with a renewed ensemble, placing particular emphasis on chamber formats and mobility. The involvement of young actresses Vira Mykhailenko and Yuliia Odokiienko, as well as actors Oleksii Brytkov and Ruslan Soroka, alongside experienced performers — Honoured Artist of Ukraine Olha Dvoichenkova, actress of the highest professional category Viktoriia Bila, and actors Svitlana Symonenko, Filipp Vasilenko, and Ivan Mykhalchenko — has generated a new internal dynamic within the collective.

The repertory policy of *Theatre for People* is guided by the principle of the material’s inner resonance with the ensemble. Human stories, psychological conflict, and social as well as existential themes remain central to its artistic agenda.

The theatre’s engagement with Mary Shizgal’s play *Love* demonstrates a sustained interest in the problem of distorted notions of love in the contemporary world. The comic form — evoking the aesthetics of *commedia dell’arte* and the archetypal love triangle (Columbina–Pierrot–Arlecchino) — is combined with elements of psychological drama. This synthesis allows absurd situations to be interpreted as symptoms of a deeper spiritual emptiness, a strategy characteristic of European chamber theatre, in which comedy often functions as an instrument of critical reflection.

The staging of Martin McDonagh’s *The Beauty Queen of Leenane* constitutes a significant test of the theatre’s professional maturity. McDonagh’s dramaturgy, which combines black humour

with intense psychological tension within complex mother–daughter relationships, demands exceptional concentration and emotional honesty from the performers. Notably, the theatre deliberately avoids localising the material, instead foregrounding the universality of the conflicts portrayed — escape from reality, fear of freedom, and processes of self-destruction.

A special place in the theatre’s repertory is occupied by the performance *How Are You There?*, created on the basis of diary texts by Kharkiv-based author Anna Gin, whose public writings on social media gained wide resonance during the war. These texts, combining an intimate tone with collective experience, function as significant testimonies of everyday life under conditions of wartime trauma (Gin, 2022–2023).

The staging of these materials does not pursue a journalistic representation of war. Rather, the focus shifts to the private dimension: family history, experiences of emotional closeness across distance, and the state of inner emigration.

The central directorial device of the performance is the polyphonic embodiment of the protagonist. Four actresses represent a single character, articulating different age stages and existential facets of her lived experience. This multivoiced structure functions as an artistic metaphor for wartime trauma, which fragments the integrity of the self. Over the course of the performance, the heroine undergoes a process of inner reconstitution, striving to restore a lost sense of unity.

Minimalist stage language and an intensified focus on inner reflection transform the performance into a therapeutic space in which spectators are able to recognise their own experiences. Comparable practices can be found in contemporary European theatre, where personal testimony becomes the foundation for collective reflection on traumatic experience. As Erika Fischer-Lichte observes, the performative event transforms all its participants through an experience of co-presence that transcends text-centred models of theatre (Fischer-Lichte, 2014: 38). Similarly, Hans-Thies Lehmann identifies a shift in contemporary theatre away from the dominance of dra-

matic text toward the primacy of the event itself (Lehmann, 2006).

Under wartime conditions, *Theatre for People* functions as an autonomous cultural organism, financially sustained exclusively by its audience. This model implies a heightened form of responsibility and enables a direct, sustained dialogue with the local community.

An important area of the theatre’s activity involves work with child audiences, understood as the creation of spaces for emotional safety and recovery. Plans for new productions, including interactive and musical performances, testify to the theatre’s strategic orientation toward a post-war future.

The experience of *Theatre for People* convincingly demonstrates that independent theatre under wartime conditions is capable not only of survival, but also of fulfilling a crucial humanistic function by providing a space for empathy, reflection, and inner healing. The artistic resilience of this collective is grounded in internal solidarity, a clearly articulated ethical position, and an unwavering commitment to the human being as the central value of theatrical practice.

REFERENCES

- Chekhov, M. (2002). *To the Actor: On the Technique of Acting*. London: Routledge. [in English].
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge. [in English].
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge. [in English].
- Gin, A. (2022–2023). *Diary texts of wartime* [Digital primary sources]. Facebook, Instagram, YouTube. <https://www.facebook.com/> (accessed 2025). [in English].

«КЕРУЮЧИЙ КОНТУР» «CONTROL LOOP»

Андрієвський Ігор Михайлович

*кандидат мистецтвознавства (доктор філософії),
професор кафедри скрипки НМАУ імені П. І. Чайковського,
народний артист України
e-mail: archiandr@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0902-444X*

УКРАЇНЬСЬКА СКРИПКОВА ШКОЛА. САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ

Ключові слова: класична скрипкова виконавська школа, українська скрипкова школа, самоідентифікація.

Якщо взяти до уваги своєрідність виконавських шкіл у сучасному мистецтві, то незаперечною є максимально можлива відкритість світових закладів для навчання молодих виконавців, незважаючи на їх національність і країну походження. Це приводить до унікальної ситуації, коли талановиті музиканти всіх країн планети можуть отримати прекрасну освіту в найпрестижніших освітніх центрах. Молоді виконавці, користуючись такою нагодою, прагнуть максимально збагатити свій індивідуальний стиль, опосередковуючи найкращі традиції світових виконавських шкіл. Цьому сприяють унікальні умови музичного побуту сьогодення: наявність ЗМІ та інтернету дає змогу музикантам мати відеозаписи виступів провідних виконавців світу й користуватися методичними розробками різноманітних національних, регіональних та індивідуальних виконавських шкіл. У сфері класичного музичного мистецтва це породжує тенденцію максимального зближення національних виконавських шкіл та фактичного їх групування в єдину світову виконавську школу.

Негативним чинником такої тенденції є помітне спрощення традицій національних та регіональних виконавських шкіл. Цю тенденцію закріплює широкомасштабна система міжнародних конкурсів, яка сьогодні є основною в кар'єрному про-

суванні молодих виконавців на міжнародному рівні. Недолік цієї системи полягає в тому, що конкурси поступово підміняють виконавські **традиції** універсальними **стандартами гри**. Цей процес стандартизації в системі конкурсів є цілком природним явищем, оскільки кожен конкурс є нічим іншим, як змаганням, що зумовлює доволі високий відсоток спортивного елемента в протиставленні виконавців між собою. Підміна виконавських традицій технологічними стандартами не тільки універсалізує технологічно-інтерпретаторські вимоги скрипкової гри, але й значно звужує обсяг скрипкового репертуару, на який орієнтована конкурсна система. Провідні музиканти всього світу, усвідомлюючи це, урізноманітнюють програми та естетичні критерії деяких конкурсів, що само по собі не в змозі змінити загальну ситуацію.

Цілком природним є той факт, що вищезгадані процеси «стирання» класичних виконавських традицій національних шкіл у процесі їх стандартизації породжують зворотну тенденцію загострення творчих зусиль представників національних шкіл для збереження самотності своїх виконавських традицій та самоідентифікації кожної виконавської школи в сучасному музичному мистецтві.

Звичайно, **класичне скрипкове мистецтво** сьогодення містить у собі всі вищезгадані тенденції. У сучасну епоху стилістичного плюралізму та постмодерну класичне скрипкове мистецтво втратило своє домінацію у світовій музичній естетиці. Яскрава темброва революція музичного мистецтва початку ХХ століття надала тембро-ритмічній інтонаційній сфері формотворчих потужностей у музиці. У результаті цього відбулися значні зміни в музичній естетиці: ідеали вокального **«belcanto»**, що беззаперечно панували у сфері європейської інструментальної музики XVII–XIX століть, втратили своє домінуюче значення на користь тембрових критеріїв, які містять у собі не вокальні, а мовленнєві інтонаційні підґрунтя. Це призвело до кардинальних змін у парадигмі музично-інструментальних засобів виразності. Сформувався цілий ряд композиторських технік,

основаних на тембро-ритмічних засобах виразності, що нівелюють або повністю пригнічують традиційну звуковисотно-ритмічну виразну сферу. Зрозуміло, що такі естетичні зміни відкрили новий простір для еволюції музичного інструментарію. Темброва революція ХХ століття привела до появи нових музичних інструментів — сімейства електронно-музичних інструментів. Поява сімейства електронно-музичних інструментів, з їх практично безмежною тембро-ритмічною сферою виразності, значно «потіснила» класичне скрипкове інструментальне сімейство, для якого естетика «*belcanto*» донині залишається провідною. Стилiстичний плiуралiзм сучасного музичного свiту дає змогу двом сімействам вільно співіснувати, впливаючи одне на одного. Якщо б не реалії епохи стилістичного пліуралізму, скрипкове сімейство могла б спіткати доля забуття, як це сталося із сімейством віол у XVIII–XIX століттях.

Сучасне світове скрипкове виконавство містить у собі ряд відносно самостійних сфер побутування. Крім сфери класичного виконавства, бурхливо розвивається історично інформоване скрипкове виконавство, неофольклорна виконавська сфера, джазова скрипка, скрипка-модерн. Кожен напрям має свої методичні школи, освітні центри, що випускають спеціалістів-скрипалів. На відміну від інших сфер, що демонструють бурхливу креативність, класичне скрипкове виконавство переживає депресивні стани, оскільки стандартизація та уніфікація традицій відволікає більшу частину талановитих скрипалів від класичної музики. Депресія класичного скрипкового мистецтва породила тенденцію масового переходу найталановитіших виконавців до інших сфер скрипкової музики. «Ніші», що звільнилися завдяки такій «творчій міграції», займають виконавці зі Сходу, які ідеально підходять до виконання уніфікованих конкурсних стандартів.

Тенденція злиття класичних виконавських шкіл у єдиний конгломерат породжує доволі відчутне бажання національних та регіональних шкіл до самоідентифікації і ретельного збереження безцінних виконавських традицій кожної школи окремо.

У руслі цієї тенденції для класичної Української національної школи характерною є проблема **самоідентифікації в аспектах її історії, сьогодення та майбутнього**.

Більша частина **історичного розвитку** української скрипкової школи проходила в умовах панування московської імперіалістичної держави, яка фактично привласнила наші здобутки. Це торкається, по-перше, системи дитячої освіти, яка була задумана та втілена у життя Петром Соломоновичем Столярським в Одесі. Ця унікальна система, яка базувалася на передових ідеях сполучення колективного та індивідуального навчання, повної інтеграції музичного та загального освітніх курсів, стала передовою у світі. Вона була взята за основу дитячої професійної освіти й названа «радянською». Українські землі дали світові неперевершених скрипалів-виконавців — Давида Ойстраха, Бориса Гольдштейна, Єлизавету Гілельс, Бориса Фішмана, Михайла Фіхтенгольца, Самуїла Фурера, Розу Файн, Мирона Полякіна, Леоніда Когана та ін. Усі вони заявлені як московські радянські скрипалі, а їх фантастично плодovита творчість названа досягненням московської скрипкової школи. Сучасний скрипковий світ досить впевнено переконаний у тому, що всі ці музиканти тільки географічно належать до України і, як висновок, що українська скрипкова школа радянського періоду є чисто географічним поняттям. Кричуща безглуздість таких упереджень не викликає чомусь гострих зворотних реакцій у творчості вітчизняних науковців-методистів. Для нас сьогодні одним з найважливіших завдань є ґрунтовна, повноцінна науково-методична робота, метою якої є злам фальшивих упереджень світової скрипкової громади та доказ непохитності того, що українська класична скрипкова школа від самого початку своєї славетної історії є невід'ємною частиною **національної** культури України і несе в собі її самобутність. Особливо важливим є те, що подібну роботу потрібно проводити на всіх рівнях скрипкової науки — від суто історичних досліджень до спеціалізованих методичних розробок.

В умовах сьогодення, коли Україна мужньо бореться за незалежність і перебуває в центрі уваги всього світу, самобут-

ність української нації, історії, культури активно впливає на культурне життя інших країн. На особливу увагу заслуговує музика українських композиторів, яка несе в собі таємницю українського менталітету, української культури, чарівність і неповторність української душі. Сьогодні музичні шедеври українських композиторів звучать на всіх сценах світу та входять до репертуару найкращих виконавців. Зацікавленість українською музикою росте з кожним днем та породжує потребу знаходження її максимально адекватної інтерпретації.

Своєрідність творчих стилів більшості вітчизняних композиторів лежить у максимальній спорідненості з багатим та різноманітним фольклором України. Професійні скрипалі-виконавці дуже добре розуміють, що адекватна виконавська інтерпретація музичного твору базується не тільки на досконалому знанні композиторського стилю автора, але й на вільному володінні тонкощами фольклорного скрипкового музикування — тим виконавським *контекстом*, який закладений у композиторському *тексті* більшості скрипкових творів композиторів України. Ментально-слуховий досвід та практичні індивідуальні знання українських скрипалів дозволяють їм втілювати у звучання свого інструмента інколи ледь помітні, але напрочуд важливі інтонації різноманітного українського фольклору, що максимально адекватно «оживляє» музичні твори вітчизняних композиторів у їх реальному звучанні. Для виконавців інших країн такий рівень інтерпретації дуже часто є недоступним. Виконання сучасної музики класичними засобами виразності збіднює звучання твору, різко знижуючи рівень інтерпретації музики. Тому зацікавленість методичними розробками, присвяченими проблемам утілення постановочних, аплікатурних, штрихових, тембро-фонічних реалій фольклорного контексту у процесі інтерпретації творів, у тексті яких цей контекст закладений, у світі дуже висока. Широке видання та розповсюдження у світі методичних розробок такого рівня може стати однією з найважливіших складових процесу самоідентифікації національної скрипкової школи України у близькому **майбутньому**. Розбудова повномасштаб-

ної методики інтерпретації скрипкової української музики є беззаперечним фундаментом розбудови національної скрипкової школи України як унікального художнього явища у світі.

Ihor Andriievskiy

PhD in Art Studies, Professor at the Department of Violin at

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,

People's Artist of Ukraine

e-mail: archiandr@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0902-444X

UKRAINIAN VIOLIN SCHOOL. SELF-IDENTIFICATION

Keywords: *classical violin performance school, Ukrainian violin school, self-identification.*

Given the distinctive nature of performance traditions in contemporary music, it is evident that international educational institutions tend to adopt increasingly open policies toward young performers, regardless of nationality or country of origin. This has resulted in a unique situation in which talented musicians from around the world are able to receive high-level professional training at the most prestigious educational centers. Taking advantage of these opportunities, young performers strive to enrich their individual artistic identities by drawing on the finest traditions of global performance practice. This process is facilitated by the specific conditions of today's musical environment: widespread access to media and the Internet enables musicians to watch video recordings of leading performers worldwide and to engage with diverse methodological approaches developed within various national, regional, and individual performance traditions. In the field of classical music, these factors have contributed to a tendency toward the convergence of national performance traditions and their de facto integration into a globalized performance paradigm.

A negative consequence of this tendency is the noticeable simplification of national and regional performance traditions. This

process is reinforced by the large-scale international competition system, which has become one of the primary mechanisms of professional advancement for young performers on the global stage. A major limitation of this system lies in the gradual replacement of historically grounded performance traditions by standardized playing norms. Such standardization within the competition framework is largely inevitable, since any competition functions as a contest and thus incorporates a pronounced competitive, quasi-sporting dimension. The substitution of performance traditions with technological standards not only universalizes technical and interpretative requirements in violin playing, but also considerably restricts the repertoire favored within the competition circuit. Leading musicians worldwide increasingly recognize this problem and attempt to diversify competition programs and aesthetic criteria, yet these efforts alone remain insufficient to alter the overall situation.

It is therefore natural that the processes leading to the erosion of classical national performance traditions through standardization generate a counter-tendency: an intensification of creative efforts by representatives of national schools aimed at preserving the originality of their performance traditions and reinforcing the self-identification of each school within contemporary musical culture.

Contemporary classical violin art incorporates all of the trends outlined above. In the modern era of stylistic pluralism and post-modernism, classical violin performance has lost its former centrality within global musical aesthetics. The radical timbral revolution of the early twentieth century endowed the timbral-rhythmic intonational sphere with formative significance in music. As a result, profound changes occurred in musical aesthetics: the ideals of vocal bel canto, which had unquestionably dominated European instrumental music from the seventeenth to the nineteenth centuries, ceded their leading position to timbral criteria rooted not in vocal, but in speech-based intonational models. This shift led to fundamental changes in the paradigm of instrumental musical expression. A wide range of compositional techniques based on timbral and rhythmic parameters emerged, marginalizing or entirely displacing the traditional

pitch-rhythmic sphere of expression. Such aesthetic transformations opened new horizons for the evolution of musical instruments. The timbral revolution of the twentieth century resulted in the emergence of new musical instruments, most notably the family of electronic instruments. Possessing virtually unlimited timbral and rhythmic expressive capacities, electronic instruments have significantly displaced the violin family from its previously dominant position, for which the aesthetics of bel canto largely remain central. Within the conditions of stylistic pluralism, both instrumental families now co-exist freely, exerting mutual influence. Without the realities of stylistic pluralism, the violin family might have shared the fate of the viola da gamba family, which fell into relative obscurity during the eighteenth and nineteenth centuries.

The contemporary world of violin performance encompasses several relatively autonomous spheres of practice. Alongside classical performance, historically informed performance, neo-folk performance, jazz violin, and modern violin practices are developing rapidly. Each of these areas possesses its own methodological schools and educational centers dedicated to training violinists. In contrast to these dynamically evolving domains, classical violin performance is currently undergoing a period of stagnation, as processes of standardization and unification divert many of the most talented performers away from classical music. This stagnation has given rise to a large-scale shift of highly gifted violinists into alternative areas of violin performance. The creative niches vacated by this migration are increasingly occupied by performers from East Asian educational systems, who are particularly well adapted to the unified standards of international competitions.

The tendency toward the consolidation of classical performance traditions into a single conglomerate, in turn, generates a pronounced desire among national and regional schools to reaffirm their identities and to preserve carefully the invaluable performance traditions specific to each school.

Within this context, the Ukrainian national violin school faces the urgent problem of self-identification in relation to its past, pres-

ent, and future.

A significant portion of the historical development of the Ukrainian violin school unfolded under the rule of the Russian imperial and later Soviet state, which effectively appropriated many of its achievements. This applies in particular to the system of children's professional music education conceived and implemented by Petro Solomonovych Stoliarsky in Odesa. This unique pedagogical model, based on advanced principles combining collective and individual instruction and on the full integration of musical and general education, achieved worldwide recognition. It was adopted as the foundation of professional music education for children and subsequently labeled "Soviet." Ukrainian lands produced outstanding violinists and performers—David Oistrakh, Boris Goldstein, Elizaveta Gilels, Boris Fishman, Mykhailo Fichtenholz, Samuil Furer, Rosa Fain, Myron Polyakin, Leonid Kogan, among others. All of these artists are commonly classified as Moscow Soviet violinists, and their extraordinarily productive careers are attributed to the Moscow violin school. Consequently, the global violin community often regards these musicians as merely geographically connected to Ukraine, concluding that the Ukrainian violin school of the Soviet period represents a purely geographical phenomenon. The evident inconsistency of such assumptions, however, has not yet elicited a sufficiently critical response within domestic scholarly and methodological discourse. One of the most pressing tasks today is to undertake comprehensive historical, scientific, and methodological research aimed at challenging entrenched misconceptions within the international violin community and demonstrating that the Ukrainian classical violin school has been an integral component of national culture since the inception of its distinguished history, embodying its unique artistic identity. It is essential that such work be conducted across all levels of violin scholarship, from historical studies to specialized methodological frameworks.

In the present context, as Ukraine defends its independence and occupies a central place in global attention, the distinctiveness of Ukrainian national history and culture exerts an active influence on the cultural life of other countries. The music of Ukrainian com-

posers deserves particular attention, as it encapsulates the mentality, cultural memory, and singular expressive character of the Ukrainian people. Today, masterpieces by Ukrainian composers are performed on leading concert stages worldwide and have entered the repertoires of prominent performers. Interest in Ukrainian music continues to grow, generating an increasing demand for interpretative approaches that most adequately reflect its stylistic and cultural specificity.

The originality of the creative styles of many Ukrainian composers lies in their profound organic connection with the country's rich and diverse folklore traditions. Professional violinists clearly recognize that an adequate performance interpretation depends not only on deep familiarity with a composer's individual style, but also on a nuanced command of folk violin techniques that form the implicit performance context embedded in the musical texts of many Ukrainian works. The auditory experience, cultural memory, and practical expertise of Ukrainian violinists enable them to articulate subtle yet essential folkloric intonations that most convincingly bring these compositions to life in sound. For performers from other cultural backgrounds, achieving this level of interpretative depth is often unattainable. The application of purely classical means of expression to contemporary or folklore-inflected music frequently impoverishes the sonic result and significantly reduces interpretative richness. This explains the growing international interest in methodological studies devoted to issues of staging, fingering, bowing, and timbral-phonetic realization of folk elements within performance practice. The wide dissemination of such advanced methodological frameworks may become a key component of the Ukrainian National Violin School's process of self-identification in the near future. The development of a comprehensive methodology for interpreting Ukrainian violin repertoire thus constitutes a fundamental prerequisite for establishing the Ukrainian National Violin School as a distinct and significant phenomenon within global musical culture.

Кулакевич Людмила Миколаївна

викладач кафедри сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського
e-mail: 2951703@gmail.com; ORCID iD: 0000- 0003-2968-3039

ВПЛИВ РОМАНА ЧЕРКАШИНА НА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КАФЕДРИ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНЕ ПРОДОВЖЕННЯ ЙОГО ШКОЛИ

Ключові слова: сценічна мова, Роман Черкашин, курбасознавство, Харківський національний університет імені І. П. Котляревського

Сценічна мова — це не лише засіб передачі тексту, але й основа духовного і професійного формування актора. Саме через слово актор проникає в глибини авторського задуму й народжує сценічну правду.

Ідея сценічного слова як духовного чинника знайшла глибокий розвиток у творчості українських митців ХХ століття. Леся Курбас, фундатор новаторського режисерського українського театру, засновник «Березолу», розглядав слово як носія енергії думки. Одним із найважливіших завдань створеної ним творчої лабораторії він вважав роботу акторів над культурою мови: «І тут дуже важливо, що театр повинен бути тим центром, де мусить вироблятися жива мова, зразково чиста мова. Театр завжди був і буде культиватором мови. < > Ця сама культура мови, поряд із культурою жесту, котра є загальною культурністю, — ці всі речі, поруч із усім іншим багажем, який маємо культивувати, мусять лягти в основу нашої роботи» [2, с. 181]. Сподівання і настанови великого митця знайшли своє продовження у творчій та педагогічній діяльності видатних березильців — Мар'яна Крушельницького, Івана Мар'яненка, Валентини Чистякової, Данила Антоновича, Леся Сердюка, Романа Черкашина та ін. Вони не лише зберегли курбасівські принципи сценічного мовлення, а й розвинули їх на власній практиці, по-

єднуючи високу мовну культуру з психологічною точністю й органічністю сценічної дії.

Серед провідних постатей викладацького корпусу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського постать Романа Черкашина займає одне з ключових місць. Його науково-педагогічний авторитет, методичні розробки та послідовне відстоювання високих моральних, загальнолюдських, естетичних принципів зумовили формування цілого напрямку в розвитку школи сценічної мови.

Свою педагогічну діяльність Роман Олексійович розпочав ще в Харківському музично-драматичному інституті та Харківському театральному училищі як викладач художнього читання. Починаючи з 1943 року, Роман Олексійович по 1972 рік очолював кафедру сценічної мови (яка виокремилась у самостійну в 1946 році), а з 1951 року поєднував ці обов'язки з роботою на посаді заступника директора з наукової та навчальної роботи. Один із основоположників курбасознавства, Черкашин у своїх спогадах повоєнного періоду з гіркотою зазначає: «... Восени 1944 року відновилися заняття у Харківському державному театральному інституті. < > Ні театральна система Леся Курбаса, ні навіть його ім'я не згадувалося — говорити про Курбаса можна було лише як про ворога.» [Ми березильці, с. 191]. Однак саме у творчій лабораторії «Березолу» під пильним і критичним оком його очільника формувалися педагогічні навички та естетичні вподобання Романа Черкашина, починаючи з першої зустрічі під час перегляду славетних «Гайдамаків» навесні 1924 року. У своїх спогадах митець згадує, яке враження справила на нього вистава, де режисер несподівано надав нового звучання авторському голосу, який відтворювали десять дівчат у широких свитинах — «десять слів поета», «голос болісної душі самого Тараса Шевченка» [Ми березильці, с. 19]. Можемо припустити, що саме тоді сталася закоханість Романа Олексійовича у сценічне слово. Під час навчання в Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка (1925–1926 рр.) великий вплив на Черкашина, за його твердженням, мали заняття з голосу, які викладав

професор Йосип Кунін. Розробник власної, оригінальної, нетрадиційної на той час системи голосових модуляцій, що походять від іудейських наспівних молитов, найбільшу увагу Кунін приділяв колективній декламації: «Хор читців з високими голосами і низькими, чоловічими і жіночими, виголошував тексти художніх композицій згідно з партитурою, розробленою керівником. < >Він керував ораторією, наче справжній диригент, запалюючи своїм ентузіазмом, зібраністю, ідеальним чуттям ритму і музики слова» [Ми березільці, с. 24–25]. Юний Роман Черкашин увійшов до складу створеного Куніним студентського «Театру читця», і в подальшому житті цей напрям став чи не найголовнішим на його творчому шляху (у 1930 році, вже перебуваючи в складі славетної трупи «Березолю», він знову повернувся до роботи тепер уже в «Героїчному театрі читця», відновленому Куніним, у 1942 році брав активну участь в організації української радіостанції в Саратові, звідки в прямому ефірі на окуповану Україну трансливалася поезія Франка, Шевченка та ін.; потім поєднував роботу в театрі з педагогічною діяльністю й роботою на радіо харківського та республіканського мовлення). Високо оцінюючи педагогічні здібності Йосипа Куніна, Курбас запрошував його для занять голосом також і з березільськими акторами. Нищівна тоталітарна система не оминула екстравагантного професора, але можемо стверджувати, що в освітній програмі харківської театральної школи ми користуємося і його розробками.

Талановитий педагог та майстер сценічного слова, Роман Черкашин створив власну школу формування акторського голосу. Його метод ґрунтувався на глибинному усвідомленні того, що сценічне слово — це не просто вимова, але спосіб мислення актора. І сьогодні викладачі кафедр сценічної мови користуються у своїй педагогічній практиці методичними розробками, викладеними Черкашиним у навчальних посібниках і підручниках: «Художнє читання. Техніка та логіка мови», «Робота читця над художнім словом», «Художнє слово на сцені».

Одним із найбільших викликів, що постають перед викладачами сценічної мови харківських мистецьких вишів сьогод-

ні, є вимушене дистанційне навчання. Адже головною умовою словесної дії, що є основою акторського інструментарію, є наявність глядача (слухача), на якого ця дія спрямована. Черкашин наголошував: «Слово потрібне акторові для сценічної дії. Словесна дія у виставі — це перш за все взаємодія партнерів. Глядачі стають незримими для персонажів очевидцями того життя, яке розгортається на сцені» [4, с. 75] Але навіть якщо зосередитись у навчальному процесі тільки на словесній дії не актора, а читця (робота з мікрофоном, радіозаписи, озвучування літературних творів) — це не дає змоги розвинути у студентів еластичний, широкого діапазону голос. Адже якщо записувати свої роботи перед екраном установленого на відстані декількох метрів телефона, використання опорного грудного звучання виглядає неорганічним і фальшивим.

Зрозуміло, що з плином часу деякі педагогічні розробки та напрацювання Романа Черкашина стають неактуальними. Але ж і Панас Саксаганський, представник традиційно-побутової школи корифеїв, свого часу не сприймав законів словесної дії новаторської школи «Березолю». А неординарний підхід до роботи зі словом професора Йосипа Куніна з часом став не задовольняти Курбаса. Та в українському театральному русі вони становили не опозиційні полюси, а різні етапи єдиної традиції. Від Саксаганського — носія психологічного реалізму, через Курбаса — реформатора і творця акторської інтелектуальної дії до педагогів міжвоєнної та повоєнної епохи, таких як Кунін і Черкашин, простежується органічна тяглість і взаємоповага, що забезпечила неперервність розвитку культури сценічного слова.

Сьогодні на кафедрі сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського продовжують працювати достойні викладачі, які є прямими учнями та носіями черкашинських творчо-педагогічних принципів.

«Дякую світлому духу і міцному мудрістю у відстоюванні ідеалів гуманізму, Вчителю Роману Олексійовичу Черкашину» [1, с. 84], — так починає свою статтю, присвячену пам'яті славетного березільця, старша викладачка кафедри сценічної мови

ХНУМ ім. І. П. Котляревського, акторка Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Ірина Кобзар. Послідовна, безкомпромісна борчиня за збереження традицій курбасівської школи, пані Ірина так зворушливо і шанобливо згадує свого «навчителя вчителів»: «Він перший, хто побачив у зухвалій вісімнадцятилітній юнці, захопленій театром, щось таке, зерна чого він один умів бачити в студентах і пророкувати їх потім у все подальше життя. Побачив і повірив, і підтримав ті паростки мого, власного, що там десь навіть мені самій ще мало зрозумілого, а не обсміяв, заперечивши навіть найменше право студента експериментувати і пробувати свій шлях у мистецтві, як робила тоді, власне, більшість викладачів нашого вишу» [1, с. 85–86].

І сьогодні, наслідуючи достойний приклад попередників — Черкашина та інших вихованців Леся Курбаса, попри війну, постійні небезпеки та морально-психологічне виснаження, викладачі несуть на собі відповідальність за збереження та розвиток традицій харківської театральної школи. Адже на долю українських митців завжди випадали не менш тяжкі випробування — сталінські репресії, війна, свідоме знищення української культури та національної ідентичності. Непохитність наших попередників і вірність мистецькій місії стали підґрунтям для подальшого розвитку театральної освіти. Тому сьогодні, продовжуючи їхню справу, ми не лише вшануємо пам'ять попередників, а й стверджуємо незнищенність української театральної школи, її духовну стійкість і культурну спадковість навіть у найважчий історичний період. Саме завдяки тяглоті поколінь, повазі до вчителя та вдячності за передане мистецьке бачення школа сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського зберігає свою унікальність і водночас динамічно розвивається.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кобзар І. Учитель як носій духовного коду українського народу. (До 110-ї річниці з дня народження Р. О. Черкашина). *Пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013)*. Ви-

брані матеріали науково-практичних конференцій 2014–2018 рр./ уклад. Ю. Щукіна; ред. Ю. Полякова. Харків: Колегіум, 2018. С. 85–86.

2. Курбас Л. Філософія театру. Харків — Київ: Видавець Олександр Савчук ; Основи, 2022. 917 с.
3. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці. Театральні спогади-роздуми. Київ : Акта, 2008. 347 с.
4. Черкашин Р. Робота читця над художнім словом : методичний посібник. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 1958. 124 с.

Liudmyla Kulakevych

Lectuer at the Department of Scenic Speech at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art
e-mail: 2951703@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-2968-3039

THE INFLUENCE OF ROMAN CHERKASHYN ON THE ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF THE DEPARTMENT OF STAGE SPEECH AT THE KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS: TRADITIONS AND THE CONTEMPORARY CONTINUATION OF HIS SCHOOL

Keywords: *stage speech; Roman Cherkashin; Kurbas studies; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.*

Stage speech functions not merely as a tool for verbal transmission, but as a fundamental basis for an actor's spiritual, artistic, and professional development. Les Kurbas, the founder of innovative Ukrainian theatre, attached exceptional importance to actors' work on stage speech. His followers — outstanding performers of the Berezil Theatre — developed the principles of stage action formulated by Kurbas within their own creative and pedagogical practices.

The name of Roman Cherkashin occupies a central place in the pedagogical history of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National

University of Arts. For nearly three decades, from 1943 to 1972, he headed the Department of Stage Speech and founded his own school of actor's voice and speech training. Cherkashin's methodological works — *Artistic Reading: Technique and Logic of Speech*, *The Reader's Work on the Artistic Word*, and *The Artistic Word on Stage* — remain in active use by the new generation of teachers, although certain aspects of his approach have inevitably lost relevance in contemporary theatrical practice. Following the full-scale military aggression launched by Russia against Ukraine in 2022, the University was forced to transition to online education, which has significantly complicated the training of actors and necessitated the search for new pedagogical strategies. Nevertheless, despite wartime conditions, constant danger, and psychological strain, the current generation of instructors continues to work consistently to ensure that the School of Stage Speech at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts preserves its distinct identity while also evolving in response to modern artistic and educational challenges.

REFERENCES

- Kobzar, I. (2018) The teacher as the bearer of the spiritual code of the Ukrainian people. (To the 110th anniversary of the birth of R. O. Cherkashin). *In memory of theater critic Yevgeny Rusabrov (1955–2013)*. Selected materials of scientific and practical conferences 2014–2018. (compiler Y. Shchukin; editor Y. Polyakova, pp. 85–86). Kharkiv: Collegium. [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2022) *Philosophy of theater*. Kharkiv — Kyiv: Publisher Oleksandr Savchuk. [in Ukrainian].
- Cherkashin, R., & Fomina, Yu. (2008) *We are from Berezil. Theatrical memories-reflections*. Kyiv: Acta. [in Ukrainian].
- Cherkashin, R. (1958) *The reader's work on the literary word*. Kyiv. [in Ukrainian].

Панасюк Катерина

асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
e-mail: ketrinpan@gmail.com; ORCID iD: 0009-0008-6176-6962

СЦЕНІЧНА МОВА В УМОВАХ КОМУНІКАЦІЙНОГО ХАОСУ: ТРЕНІНГ ЯК ЗАСІБ ВІДНОВЛЕННЯ СМИСЛОВОЇ ТОЧНОСТІ

Ключові слова: сценічна мова; тренінг; комунікаційний хаос; техніка мовлення; дикція; смислова точність; актор.

У час інформаційного перенасичення, активного технологічного розвитку та інтеграції іншомовних запозичень ми дедалі частіше втрачаємо осмисленість мовлення. У лексиці пересічного українця закріплюються сталі штампи, слова-паразити, терміни, які вживаються без розуміння їхнього істинного значення. Крім того, спостерігається тенденція до примітивізації міжособистісного спілкування. Замість глибоких, осмислених розмов усе частіше відбувається обмін поверхневими цифровими реакціями. Така форма взаємодії дає лише ілюзію комунікації, позбавлену змістовності й інтелектуального наповнення, і поступово знижує здатність до усвідомленого, аналітичного мовлення. Як наслідок — втрачається глибина думки й увага до слова. Саме в цьому — одна з ключових ознак комунікаційного хаосу сучасності: розмова замінюється реакцією, а мовлення — коротким сигналом, яке лише імітує справжній діалог. У такому спілкуванні втрачається головне — емоційна правда мовлення. Для актора ж саме вона є основою словесної дії: слово має бути не реакцією, а внутрішнім рухом, який народжується з переживання. Там, де сучасна людина уникає глибокого контакту, актор навпаки — шукає його, вчиться говорити і чути по-справжньому. Саме тому тренінг зі сценічної мови сьогодні може стати шляхом до відновлення ширості й уважності до слова.

Комунікаційний хаос лише підкреслює потребу відновлення культури слова. Через сценічне мовлення, через тре-

нінги, через практику усвідомленого говоріння ми можемо удосконалити не лише дикцію чи голос, а й саму якість людського спілкування. Адже саме мистецтво слова, зокрема сценічна мова, має потенціал повернути нас до емоційного резонансу, навчити чути себе й інших. Р. О. Черкашин зазначав, що «писемне слово тільки тоді стає на сцені живим і дійовим, коли сприймається слухачами в залі не як цитування наперед зафіксованого тексту, а як схвильована, сиюхвилинна словесна дія» [3, с. 6]. У свою чергу, А. О. Гладишева слушно підкреслює, що «саме театр, радіо, телебачення повинні збагачувати і шліфувати духовні цінності рідної мови, відродити традицію природного спілкування нею у повсякденному житті» [2, с. 7]. Ця думка напрямую корелює з позицією Р. О. Черкашина про живу природу сценічного слова: там, де побутова мова втрачає глибину й природність, саме сценічна мова повертає людину до справжнього звучання рідного слова. Це особлива форма комунікації, у якій мовлення несе не лише інформацію, а й енергію, почуття, думку.

Крім вагомості внутрішнього змісту слова, не менш важливою є техніка мовлення — на цьому наголошував корифей українського театру П. К. Саксаганський: «Чіткість вимови — важлива річ: коли актор чітко вимовляє на сцені, то ні одне слово не пропадає для публіки, і між ним та глядачами ніколи не припиняється близький контакт» [2, с. 129]. У цьому ж контексті А. О. Гладишева підкреслює: «Саме дикційна та орфоепічна нормативність мають бути тією основою, без якої актор не має права виходити сьогодні на сцену. Вони повинні бути підсвідомими, доведеними до автоматизму, що дасть змогу акторові думати не про вимову, а про розкриття і донесення авторської думки» [2, с. 7]. Ці висловлювання перегукуються, підкреслюючи, що техніка сценічної мови — це не лише питання звуку, а передусім умова для вільного мислення й осмисленого мовлення. Тренінг забезпечує цей перехід від механіки вимови до свідомої мовної дії, коли актор, володіючи технікою, може повністю зосередитися на змісті слова. Ця

думка залишається надзвичайно актуальною сьогодні, адже у світі фрагментарного, емоційно перевантаженого спілкування акторська практика нагадує про цінність якісного звучання й точності змісту. Саме під час тренінгу зі сценічної мови відбувається цей зворотний процес: людина знову вчиться не просто говорити, а висловлювати; не лише звучати, а справді комунікувати. Якщо в теоретичній площині сценічна мова постає як засіб відновлення смислової точності, то на практиці цей процес реалізується через тренінг — простір, де слово знову набуває енергії, дії й живого звучання.

Як зауважував Р. О. Черкашин, «тренувальні вправи мають подвійну мету: вони формують не лише технічні навички, а й творчу природу актора. З одного боку, йдеться про механічну роботу над артикуляційним апаратом, диханням, голосоутворенням, резонаторами — усім тим, що забезпечує чистоту та виразність звучання слова. З іншого — про тренування внутрішніх процесів, таких як увага, уява, фантазія, зосередженість на образному мисленні» [3, с. 203]. Ця подвійність визначає сутність сценічного тренінгу як цілісної системи формування не лише звукової, а й смислової культури мовлення.

У контексті комунікаційного хаосу, коли мова часто втрачає емоційну глибину й точність вираження, саме така двокомпонентна природа тренінгу набуває особливої актуальності. Технічна складова забезпечує чіткість, дикційність, орфоепічну нормативність — тобто повертає слову його фізичну форму. Водночас творча складова тренінгу — це шлях до внутрішнього переживання слова, до відновлення його емоційної правди. Черкашин підкреслює, що «кількість витраченого часу й пророблених вправ далеко не одразу переходить у якість» [3, с. 203]; йдеться про поступове виховання усвідомленої мовної дії, коли актор навчається не просто відтворювати звук, а промовляти його з чіткою інтенцією та смислом.

Тренінг зі сценічної мови стає, так би мовити, антидотом до поверхового спілкування, що домінує в цифрову добу.

Якщо в щоденній комунікації слово редукується до реакції або короткого сигналу, то на сцені воно знову набуває функції дії, здатної породжувати контакт і резонанс. Саме в процесі тренінгу відновлюється цілісність слова — його звукова, енергетична й смислова природа.

Тренінг зі сценічної мови — це не лише технічна робота над голосом чи дикцією, а процес повернення до суті мовлення як смислової дії. Через вправи на дихання, артикуляцію, інтонацію, через усвідомлену вимову слова людина відновлює зв'язок між думкою, почуттям і звуком. Саме в цьому полягає відновлення смислової точності: слово перестає бути автоматичним або формальним, воно знову набуває ваги, ясності, емоційної достовірності.

У добу комунікаційного хаосу тренінг зі сценічної мови стає ефективним засобом відновлення здатності мислити через слово, відчувати підтекст і формувати усвідомлену інтонацію. Завдяки такій практиці повертається не лише точність сценічного мовлення, а й глибина людського спілкування. У підсумку саме така форма роботи над мовленням повертає слову його первинну силу — смислову ясність, живе звучання й здатність до справжнього спілкування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність : навчальний посібник. Київ : Червона Рута-Турс, 2011. 266 с.
2. Саксаганський П. К. Думки про театр / упоряд. М. Дібровенко; вступ. ст. Ю. Костюк. Київ : Мистецтво, 1955. 233 с.
3. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені : навчальний посібник. Київ : Вища школа, 1989. 327 с.

Kateryna Panasiuk

*Assistant Lecturer, Department of Theatre Arts at
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
email: ketrinpan@gmail.com; ORCID 0009-0008-6176-6962*

STAGE SPEECH UNDER CONDITIONS OF COMMUNICATION CHAOS: TRAINING AS A MEANS OF RESTORING SEMANTIC PRECISION

Keywords: *stage speech; training; communication chaos; speech technique; diction; semantic precision; actor.*

In the context of information oversaturation, rapid technological development, and the intensive penetration of foreign linguistic borrowings, contemporary society is gradually losing sensitivity to the meaningful dimension of speech. Everyday Ukrainian language use is increasingly saturated with clichés, filler expressions, and terms employed without a clear understanding of their semantic content. At the same time, a marked tendency toward the simplification of interpersonal communication can be observed. Instead of profound, content-oriented dialogue, interaction is increasingly mediated through superficial digital responses. Such forms of exchange generate only an illusion of communication — deprived of substance and intellectual depth — and gradually erode the ability to articulate thought consciously and analytically. As a consequence, thinking itself loses depth, and attentiveness to the word diminishes.

This phenomenon represents one of the defining manifestations of contemporary communication chaos: dialogue is replaced by reaction, and speech by a brief signal that merely imitates genuine interaction. What disappears in this process is the emotional truth of speech. For the actor, however, emotional truth constitutes the foundation of verbal action: the word must function not as a reactive impulse but as an inner movement born of lived experience. While modern individuals often avoid deep communicative contact, actors, by contrast, actively seek it, cultivating the ability to speak and lis-

ten authentically. For this reason, stage speech training today may serve as a pathway toward restoring sincerity, attentiveness, and responsibility toward the spoken word.

Communication chaos thus intensifies the need to revive a culture of articulate speech. Through stage speech training and the practice of conscious verbal expression, it becomes possible to refine not only diction and voice technique but also the overall quality of human communication. The art of the word — especially in its theatrical manifestation—possesses the potential to restore emotional resonance, teaching individuals to listen to themselves and to others with renewed sensitivity.

R. O. Cherkashyn emphasizes that “the written word becomes alive and effective on stage only when it is perceived by the audience not as the recitation of a prepared text but as an emotionally born, moment-specific verbal action” [3, p. 6]. A. O. Hladyshcheva, in turn, rightly observes that “theatre, radio, and television must enrich and refine the spiritual values of the native language and revive the tradition of natural everyday communication within it” [2, p. 7]. This assertion directly correlates with Cherkashyn’s understanding of the living nature of stage speech: where everyday language loses depth and authenticity, stage speech reintroduces a person to the genuine sounding of their native language. It is a specific form of communication in which speech transmits not only information but also energy, emotion, and thought.

Alongside the primacy of inner content, the technical dimension of speech remains no less significant — a point strongly articulated by a prominent figure of Ukrainian theatre, P. K. Saksahanskyi: “Clarity of articulation is essential: when an actor speaks distinctly on stage, not a single word is lost to the audience, and the immediate contact between actor and spectator is preserved” [2, p. 129]. In the same vein, Hladyshcheva adds: “Diction and orthoepic normativity must constitute the foundation without which an actor has no right to appear on stage. These skills must reach the level of automatism so that the actor may focus not on articulation but on revealing and conveying the author’s idea” [2, p. 7].

Together, these statements affirm that stage speech technique is not merely a matter of sound production but a prerequisite for free and meaningful thinking. Training facilitates the transition from mechanical articulation to conscious verbal action, wherein mastery of technique enables the actor to concentrate fully on semantic intention. This principle is particularly relevant today, when fragmented and emotionally overloaded communication obscures the value of precise sound and semantic clarity. In stage speech training, the reverse process unfolds: the individual learns once again not simply to speak, but to express; not merely to sound, but to communicate. While in theoretical terms stage speech functions as a means of restoring semantic precision, in practice this is realized through training — a space in which the word reclaims its energy, agency, and living sound.

As Cherkashyn notes, “training exercises pursue a dual aim: they develop not only technical proficiency but also the actor’s creative nature. On the one hand, this involves mechanical work on the articulatory apparatus, breathing, voice production, and resonators — everything that ensures clarity and expressiveness of sound. On the other hand, it encompasses the cultivation of internal processes such as attention, imagination, fantasy, and concentration on figurative thinking” [3, p. 203]. This duality defines the essence of stage speech training as an integral system that forms not only vocal sound but also the semantic culture of speech.

Within the context of communication chaos — where language frequently loses emotional depth and precision — this dual nature of training acquires particular significance. The technical component restores clarity, diction, and orthoepic normativity, reconstituting the physical dimension of the word. Simultaneously, the creative component guides the actor toward an inner experience of speech, reviving its emotional truth. Cherkashyn stresses that “neither the amount of time nor the number of exercises automatically transforms into quality” [3, p. 203], pointing to the gradual cultivation of conscious verbal action, in which the actor learns not merely to reproduce sound but to speak with intentionality and meaning.

Stage speech training thus functions as a kind of antidote to the superficial communication characteristic of the digital age. Whereas everyday interaction often reduces the word to a reaction or signal, on stage it regains its capacity as an action that generates contact and resonance. Training restores the integrity of the word—its sound, energy, and meaning.

Consequently, stage speech training is not limited to technical work with voice and diction but represents a process of returning to speech as a semantic action. Through exercises in breathing, articulation, and intonation, and through conscious pronunciation, the individual reestablishes the connection between thought, emotion, and sound. It is precisely here that semantic precision is reborn: the word ceases to function automatically or formally and regains weight, clarity, and emotional authenticity.

In the era of communication chaos, stage speech training emerges as an effective means of restoring the ability to think through the word, perceive subtext, and construct intentional intonation. Through such practice, not only the precision of stage speech but also the depth of human communication is renewed. Ultimately, this form of work with speech restores the primordial power of the word — semantic clarity, vibrant sound, and the capacity for genuine dialogue.

REFERENCES

- Hladyshcheva, A. O. (2011) *Stage Speech. Diction and Orthoepic Normativity: Textbook*. Kyiv: Chervona Ruta-Tours. [in Ukrainian].
- Saksahanskyi, P. K. (1955) *Thoughts on Theatre* / ed. M. Dibrovenko; intro. By Yu. Kostiuk; Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Cherkashyn, R. O. (1989) *The Artistic Word on Stage: Textbook*. Kyiv: Vyshcha Shkola. [in Ukrainian].

Німенська Жанна Валентинівна

старший викладач кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: j.nimenska@gmail.com; ORCID iD: h0000-0002-4413-1876

ВОКАЛЬНО-ІНТОНАЦІЙНА ДІЯ ЯК МЕХАНІЗМ АКТОРСЬКОГО САМОВИРАЖЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ЕТЮДУ З ПІСНЕЮ)

Ключові слова: вокально-інтонаційна дія; інтонація; акторське самовираження; етюд з піснею; голос; сценічна дія; вокальна педагогіка; психофізична природа голосу; акторська майстерність; сценічна пластика; драматургія ролі; інтонаційний імпульс; сценічний жест; художня правдивість; акторська органічність.

У сучасній театральній педагогіці феномен вокально-інтонаційної дії набуває все більшої актуальності як комплексний психофізичний механізм формування сценічної поведінки актора. Інтонація перестає розглядатися у вузькому музично-виконавському вимірі й постає як динамічна структура, що об'єднує вокальне звучання, тілесну органіку, емоційний імпульс та художню волю виконавця. Такий підхід змінює саму природу вокальної роботи актора: звук більше не є лише результатом технічних навичок, а формується як прояв внутрішнього життя персонажа, як метод самовираження і спосіб творення сценічної правди. Особливо яскраво цей механізм реалізується у форматі етюду з піснею, де інтонація функціонує як першоджерело дії, а дія — як матеріалізація внутрішнього драматичного руху.

Теоретичне підґрунтя дослідження вокально-інтонаційної дії формують праці І. Берлізової [1], М. Нагорного [3], а також В. Мізак і Т. Циганської [2]. Попри розбіжності у вихідних дисциплінарних позиціях — вокальна педагогіка, акторська майстерність, сценічний рух — усі дослідники пропонують взаємодоповнювальні концепти, які дозволяють осмислити інтонацію як універсальний феномен сценічної взаємодії. Сукупний аналіз цих підходів дає змогу вибудувати цілісну модель, у центрі

якої — голос як психофізична дія, що структурує художній час, простір та драматургію ролі.

У праці І. Берлізової центральною є ідея «звільненого голосу» К. Лінклейтер — концепту, який акцентує природність, органічність і сенсорну відкритість звуковидобування. На думку дослідниці, голос не може бути «вільним» поза тілесною цілісністю та внутрішньою чуттєвістю виконавця; навпаки, він має виникати як безпосередня реакція на емоційний імпульс. У цьому контексті вокально-інтонаційна дія постає не як технічний результат, а як форма акторського мислення: звук «народжується» не з вокальної схеми, а з переживання, що набуває звучання. Це дозволяє трактувати інтонацію як первинну клітинну сценічної дії — її початок, імпульс і двигун.

Позиція М. Нагорного [3] розширює це трактування, підкреслюючи драматургічну функцію інтонації в акторській практиці. Науковець доводить, що вокальне виховання актора має виходити за межі формування технічної вправності, адже інтонація у сценічному контексті виконує функцію смислового орієнтира. Вона структурує психологічні акценти, формує темпоритм, визначає характер взаємодії персонажів та логіку їх внутрішніх змін. У такому баченні вокально-інтонаційна дія стає способом виявлення мотивації та конфлікту, механізмом створення емоційно-поведінкової динаміки, яка забезпечує правдивість сценічного існування. Інтонація ніби «запускає» дію зсередини, робить її обґрунтованою та психологічно достовірною.

Комплексний підхід до пластичного виховання, запропонований В. Мізак і Т. Циганською [2], підкреслює нерозривність голосу і тілесної дії. Дослідниці зазначають, що сценічний рух є продовженням внутрішнього імпульсу, а тіло — середовищем народження дії. У такому контексті вокально-інтонаційна дія набуває подвійної природи: інтонація відображає внутрішній стан актора, а пластика матеріалізує його в просторі. Це свідчить про те, що голос — це не лише звук, але й жест, й обидва вони формують цілісну художню структуру. Для актора це означає, що вокальний звук не може існувати у відриві від тілесної

органіки: у пісенному етюді він стає рухом, який перетворюється на звучання.

Об'єднання підходів І. Берлізової [1], М. Нагорного [3] та В. Мізак і Т. Циганської [2] дає змогу вибудувати інтегровану модель вокально-інтонаційної дії як універсального механізму акторського самовираження. У такій моделі інтонація відіграє подвійно значущу роль: з одного боку — вона є художньо-емоційною субстанцією, що створює образний простір, а з другого — інструментом сценічної поведінки, який впливає на ритм, динаміку і структуру дії. Голос постає не як акустична властивість, а як форма внутрішнього руху, здатного перетворювати психологічний процес на сценічно відтворену дію.

Саме тому етюд з піснею є оптимальною педагогічною формою для вивчення й розвитку вокально-інтонаційної дії. Він створює умови для синтезу інтонаційної виразності, драматургічного мислення, тілесної свободи та акторської імпровізаційності. У межах етюду інтонація не є самодостатньою вокальною подією — вона формується як елемент цілісної системи: задає емоційний простір, визначає стани персонажа, структурує психологічну напругу та спрямовує сценічний рух. Етюд стає лабораторією, у якій актор може дослідити природу власного голосу, віднайти індивідуальний інтонаційний малюнок та інтегрувати його в сценічну поведінку.

Отже, вокально-інтонаційна дія постає як форма існування актора в художньому просторі. Вона є багатокомпонентним механізмом, який поєднує звук, тіло, емоцію й жест у єдине сценічне ціле. Такий підхід дозволяє говорити про інтонацію як про динамічну субстанцію, що формує логіку внутрішнього життя персонажа й забезпечує художню переконливість. У пісенному етюді цей механізм досягає найбільшої повноти, адже тут голос є не лише музичним інструментом, а проявом акторської свободи, творчої індивідуальності і психологічної правди.

Отже, вокально-інтонаційна дія може бути визначена як основний інструмент акторського самовираження, здатний перетворити інтонаційний імпульс на сценічний жест, емоцію —

на драматургію, а звук — на художню подію. Саме через інтонацію актор знаходить власний шлях до сценічної істини, а етюд з піснею стає тією педагогічною формою, у якій народжується його внутрішній голос — як творчий, так і людський.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берлізова І. В. Принципи «звільнення голосу» К. Лінклейтер у класі академічного вокалу: музично-історичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30. С. 207–218. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-27>. URL: <http://orcid.org/0000-0001-7479-0509>
2. Мізяк В. Д., Циганська Т. М. Комплексна система пластичного виховання актора. Основи сценічного руху: програма та навч.-метод. матеріали до курсу для здобувачів першого (бакалавр.) рівня вищої освіти, спец. 026 «Сценічне мистецтво», ОП «Акторське мистецтво драматичного театру та кіно». Харків : ХДАК, 2023. 16 с. URL: <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/2781>
3. Нагорний М. Роль вокального виховання в освітньо-професійній підготовці акторів театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305220> URL: <https://orcid.org/0009-0002-1918-1465>

Zhanna Nimenska

Senior teacher of The Department of Stage Speech at
Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky
e-mail: j.nimenska@gmail.com; ORCID iD: [0000-0002-4413-1876](https://orcid.org/0000-0002-4413-1876)

VOCAL INTONATIONAL ACTION AS A MECHANISM OF THE ACTOR'S SELF-EXPRESSION (BASED ON THE SKETCH WITH A SONG)

Keywords: *vocal intonational action; intonation; actor's self-expression; etude with a song; voice; stage action; vocal pedagogy; psychophysical nature of the voice; acting; stage movement; role dramaturgy; intonational impulse; stage gesture; artistic truthfulness; actor's organicity.*

In contemporary theatre pedagogy, the concept of vocal–intonational action is gaining increasing relevance as a complex psychophysical mechanism that shapes an actor's stage behaviour. Intonation is no longer understood exclusively within the narrow framework of musical performance; rather, it emerges as a dynamic structure that integrates vocal sound, bodily organicity, emotional impulse, and the performer's artistic intention. Such an approach fundamentally transforms the nature of an actor's vocal practice: sound ceases to be merely the product of technical proficiency and instead becomes a manifestation of the character's inner life, a mode of self-expression, and a means of attaining stage truth. This mechanism reveals itself with particular clarity in the pedagogical format of the etude with a song, where intonation functions as the primary source of action and action itself becomes the embodiment of inner dramatic movement.

The theoretical foundations for examining vocal–intonational action are shaped by the works of I. Berlizova [1], M. Nahorni [3], and V. Miziak with T. Tsyhanska [2]. Despite differences in their disciplinary starting points — vocal pedagogy, acting theory, and stage movement — these scholars propose complementary conceptual frameworks that allow intonation to be understood as a universal phenomenon of stage interaction. A combined analysis of their approaches makes it possible to construct an integral model centred on the voice as a psychophysical action that structures artistic time, space, and the dramaturgy of the role.

In I. Berlizova's work, the key concept is K. Linklater's notion of the “free voice”, which foregrounds naturalness, organicity, and sensory openness in sound production. According to Berlizova, the voice cannot be “free” outside the performer's bodily integrity and inner responsiveness; on the contrary, it must arise as a direct reac-

tion to an emotional impulse. Within this framework, vocal–intonational action is understood not as the outcome of technical mastery, but as a mode of the actor’s thinking: sound is “born” not from a pre-established vocal scheme, but from lived experience that acquires sonic form. This interpretation allows intonation to be regarded as the primary cell of stage action — its point of origin, impulse, and motivating force.

M. Nahornyi’s position [3] extends this perspective by ecognized the dramaturgical function of intonation within acting practice. The scholar argues that vocal training for actors must transcend the acquisition of technical skills, since in the theatrical context intonation operates as a semantic reference point. It structures psychological accents, shapes tempo–rhythm, defines patterns of interaction between characters, and determines the logic of their internal transformations. From this viewpoint, vocal–intonational action becomes a means of revealing motivation and conflict, a mechanism for generating emotional and behavioural dynamics that ensure the credibility of stage existence. Intonation thus appears to “launch” action from within, rendering it justified and psychologically convincing.

The integrated approach to plastic training proposed by V. Mizyak and T. Tsyhanska [2] highlights the inseparable connection between voice and bodily action. The authors emphasise that stage movement is a continuation of inner impulse, while the body serves as the medium through which action takes shape. In this context, vocal–intonational action acquires a dual character: intonation reflects the actor’s internal state, while physical plasticity ecognized it in space. This demonstrates that the voice functions not solely as sound, but also as gesture; together, they form a coherent artistic structure. For the actor, this implies that vocal sound cannot exist independently of bodily organicity. Within the framework of the song etude, voice becomes movement translated into sound.

The synthesis of the approaches advanced by I. Berlizova [1], M. Nahornyi [3], and V. Mizyak with T. Tsyhanska [2] enables the construction of an integrated model of vocal–intonational action as

a universal mechanism of the actor’s self-expression. In this model, intonation fulfils a dual function: on the one hand, it operates as an artistic–emotional substance that generates the imaginative space of the performance; on the other, it serves as an instrument of stage behaviour, influencing rhythm, dynamics, and the structural ecognized of action. The voice is thus perceived not as an acoustic phenomenon alone, but as a form of inner movement capable of transforming psychological processes into actions that can be ecogniz on stage.

For this reason, the etude with a song constitutes an optimal pedagogical format for studying and developing vocal–intonational action. It creates favourable conditions for the synthesis of intonational expressiveness, dramaturgical thinking, bodily freedom, and the actor’s improvisational capacity. Within the etude, intonation is not an autonomous vocal event; rather, it is formed as part of an integrated system: it delineates the emotional space, defines the character’s states, structures psychological tension, and directs stage movement. The etude functions as a laboratory in which the actor explores the nature of their own voice, discovers an individual intonational pattern, and integrates it into stage behaviour.

Thus, vocal–intonational action emerges as a mode of the actor’s existence within artistic space. It constitutes a multicomponent mechanism that unites sound, body, emotion, and gesture into a single stage whole. This perspective allows intonation to be understood as a dynamic substance that shapes the logic of the character’s inner life and ensures artistic persuasiveness. Within the song etude, this mechanism reaches its fullest ecognized, as the voice functions not merely as a musical instrument, but as an expression of the actor’s freedom, creative individuality, and psychological authenticity.

Accordingly, vocal–intonational action may be defined as a fundamental instrument of the actor’s self-expression, capable of transforming an intonational impulse into a stage gesture, emotion into dramaturgy, and sound into an artistic event. It is through intonation that the actor discovers their own path to stage truth, while the etude with a song becomes the pedagogical space in which the inner voice — both creative and human — comes into being.

REFERENCES

- Berlizova, I. V. (2020) Principles of «freeing the voice» by K. Linklater in the academic vocal class: musical and historical aspect. *Musical art and culture*, 30, 207–218. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-27>. <http://orcid.org/0000-0001-7479-0509> [in Ukrainian].
- Mizyak, V. D., Tsyganska, T. M. (2023) Complex system of plastic education of an actor. *Basics of stage movement: program. And teaching method. Materials for the course for applicants of the first (bachelor's) level of higher education, special 026 «Scenic Art», OP «Acting Art of Drama Theater and Cinema»*. Kharkiv: KhDAK. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/2781> [in Ukrainian]
- Nagorni, M. (2024) The role of vocal training in the educational and professional training of theater actors. *Scientific bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary*, 34. DOI:<https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305220> <https://orcid.org/0009-0002-1918-1465> [in Ukrainian].

Голяка Геннадій Петрович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: bayan.gena@gmail.com; ORCID iD:0000-0003-0273-9880

БАЯННА ШКОЛА ІВАНА ГОРЛЕЦЬКОГО У ЖИТОМИРІ

Ключові слова: *музичне мистецтво, баянне виконавство, баянна школа, Житомир, Іван Горлецький.*

Житомир добре знаний своїми баянними традиціями. З 1936 року тут діяла потужна фабрика з виробництва різноманіт-

них серій баянів та гармонік. Місто стало осередком становлення і професіоналізації відомих в Україні баяністів: Юрія Воєводіна, Анатолія Білошицького, Віктора Губанова, Віктора Омельчука, Бориса Мирончука та ін. Важливою постаттю баянного мистецтва Житомира періоду другої половини ХХ століття є Іван Йосипович Горлецький — відомий педагог-методист, викладач по класу баяна Житомирського музичного училища імені В. С. Косенка.

Іван Йосипович Горлецький народився 25 березня 1938 року в селі Морозів Дунаєвського району Хмельницької області. Він закінчив Кишинівське музичне училище та Львівську консерваторію по класу баяна Миколи Римаренка — знаного педагога, методиста, ансамбліста, керівника численних баянних колективів Львова, послідовника школи Михайла Оберюхтіна. У Львівській консерваторії Іван Горлецький навчався паралельно на двох спеціальностях: як баяніст і теоретик музики та навіть, як згадує, розглядав можливість стати музикознавцем, проте завершити повний курс консерваторської підготовки на теоретичному факультеті музиканту не вдалося через значне навантаження по баяну, адже на випускному іспиті баянній грі потрібно було приділяти значну кількість часу (серед творів своєї випускної програми баяніст і сьогодні пригадує запальну й віртуозну «Гагілку» авторства тоді ще студента Львівської консерваторії Мирослава Корчинського). Разом з тим навчання у львівських метрів-теоретиків створило міцний базис майбутньої професійної діяльності викладача баяна. Важливо зазначити, що у багаторічній плідній діяльності І. Горлецького простежуються риси львівської школи баянного виконавства, яка характеризується значним інтелектуальним потенціалом, упродовженням прогресивних методів, вивченням здобутків виконавських шкіл, своєю історичною тяглістю й наступністю.

Роботі в Житомирському музичному училищі на відділі народних інструментів Іван Йосипович присвятив 34 роки свого життя, десять з них — очолював заочне відділення, у 1970-ті був завідувачем відділу народних інструментів. У цьому ж навчальному закладі працювала і його дружина — Світлана На-

умівна Рольбіна, піаністка і педагог великого обдарування. Навіть з плином десятиліть її шанують численні випускники — сьогодні провідні викладачі міста Житомира і, завдячуючи сформованому у процесі навчання високому професіоналізму, особливо відзначають такі якості педагога, як людяність і доброзичливість у вихованні особистості-музиканта. Однак вона дуже рано пішла у засвіти, у віці 35 років.

Тільки на віддалі часу та з набуттям педагогічного досвіду усвідомлюється значення і зміст фахової підготовки у класі Івана Йосиповича Горлецького, адже його баянна школа значно вирізнялася поміж інших обдарованих педагогів, а тому дуже важливо висвітлити її окремі аспекти.

У школі І. Горлецького існувала струнка, цілісна методична система виховання баяніста. Вона полягала насамперед в осмисленому ставленні до всього виконавського комплексу — від правильної посадки і постановки рук зі сформованими процесуально-ігровими відчуттями до опанування багатогранної штрихової та артикуляційної палітри, усіх різновидів туше, детального фразування, вивіреної аплікатури тощо. Неодмінно піддавалася аналітиці логіка розгортання музичного твору, його стильові та жанрові характеристики. Педагогічні принципи митця були спрямовані передусім на виховання академічного музичного мислення баяніста й розвиток техніки гри і базувалися на ключових засадах у першу чергу фортепіанного та скрипкового виконавства. Важливе значення приділялося виконанню поліфонічних творів, зокрема циклів з ДТК Баха, обов'язково в класі вивчали сонати Гайдна і Моцарта, що сприяло формуванню академічного мислення молодих баяністів. Ефективність пропонованої Горлецьким методики виявлялася в тому, що студентам навіть із слабкою підготовкою, які не володіють виборною системою, при належній організації занять вже за два роки вдавалося опанувати на виборному баяні складні твори училищного репертуару.

Іван Горлецький — добре знаний на Житомирщині викладач-методист, протягом десятиліть баяністи під його керівництвом опановували в училищі курс «Методика гри на баяні». У

навчанні дітей музикант особливо наголошував на важливості допотопного періоду, гри з показу, розвитку слуху та музичної пам'яті, активізації моторики тощо. Його викладацькі принципи та настанови знайшли активне впровадження у початкових ланках навчання, а конспект з методики «від Горлецького» десятиліттями залишався путівником у світ баянного наставництва численних вихованців митця. Манера спілкування викладача вирізнялася толерантністю, зі студентами він розмовляв завжди м'яким, тихим, спокійним тоном, доброзичливо, з увагою до індивідуальності кожного. Водночас у професійних вимогах був наполегливим, без жодного панібратства. Широкий професійний кругозір Івана Горлецького, його значна мисленнева діяльність як теоретика музики уможлилювали досягнення студентами складних виконавських завдань, що мало значний вплив на формування їх інтересу до гри на баяні.

Іван Йосипович Горлецький вписав яскраву сторінку в музичне життя Житомира другої половини ХХ століття. Його викладацька та методична діяльність значно сприяла академізації баянного виконавства, формуванню культури баянної гри, відзначалася активним упровадженням новаційної п'ятипальцевої позиційної гри, ефективним використанням усього потенціалу виборної системи баяна на заняттях зі студентами.

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 iD: 0000-0003-0273-9880*

IVAN HORLETSKY'S BAYAN SCHOOL IN ZHYTOMYR

Key words: *musical art, bayan performance, bayan school, Zhytomyr, Ivan Horletsky.*

Zhytomyr has a long-established tradition of bayan and accordion performance. Since 1936, the city has been home to a major factory producing various types of bayans and accordions. The pro-

fessional paths of such renowned bayanists as Anatolii Biloshytskyi, Yurii Voievodin, Viktor Hubanov, Viktor Omelchuk, Borys Myronchuk, and others began here.

Ivan Horletsy, an eminent pedagogue and methodologist, and a bayan instructor at the Zhytomyr Music College, was a central figure in the development of bayan performance in Zhytomyr during the second half of the twentieth century. He was born on 25 March 1938 in the village of Moroziv, Dunaiivtsi District, Khmelnytskyi Region. He completed his studies at the Chişinău Music College and the Lviv Conservatory, where he specialized in bayan performance under the guidance of Mykola Rymarenko, a representative of the school of Mykhailo Oberiukhtin. At the Lviv Conservatory, Ivan Horletsy pursued two specializations simultaneously—bayan performance and music theory. His studies with leading Lviv musicologists provided a solid intellectual foundation for his future pedagogical career. Horletsy's long-term professional activity reveals distinctive features characteristic of the Lviv bayan school, including a high level of intellectual engagement, the introduction of progressive teaching methods, systematic study of performance traditions, and a strong sense of historical continuity.

Ivan Horletsy worked at the Department of Folk Instruments of the Zhytomyr Music College for thirty-four years. For a decade, he served as head of the correspondence department and later as chair of the folk instruments department. Horletsy's wife, Svitlana Naumivna Rolbina, also taught at the College. A highly skilled pianist and pedagogue, she was remembered by students for her humanity, warmth, and individualized approach to musical education.

With the passage of time and the accumulation of substantial professional experience, it becomes possible to assess the scope and significance of Ivan Horletsy's pedagogical legacy. His bayan school stood out prominently among those of other teachers and virtuoso performers, making it especially important to examine its defining characteristics.

Horletsy's school was distinguished by a comprehensive and integrated system of bayan training. It was grounded, above all, in

a carefully structured approach to the entire performance apparatus, including correct posture, hand positioning, the systematic formation of technical skills, mastery of articulation, detailed phrasing, and a coherent fingering system. Particular attention was given to the logic of musical form, as well as stylistic and genre-specific features. Horletsy's pedagogical strategies were aimed at cultivating academic musical thinking and developing a refined bayan technique. Fundamental principles of violin and piano pedagogy were actively employed, and special emphasis was placed on the interpretation of polyphonic repertoire, notably works by J. S. Bach, as well as sonatas by J. Haydn and W. A. Mozart.

Ivan Horletsy was widely recognized in the Zhytomyr region as a distinguished teacher and methodologist. For decades, students under his supervision completed the course *Methods of Bayan Performance* at the Music College. In working with young children, he consistently emphasized the importance of the initial stage of instruction, demonstration through personal example, the development of auditory perception and musical memory, and the activation of fine motor skills. His pedagogical principles were systematically implemented from the earliest stages of training, and his lecture notes, published as *Horletsy's Methodology*, became an essential reference for many of his students. His manner of communication was marked by tact and restraint; he spoke quietly and calmly, maintaining a friendly and respectful atmosphere while paying close attention to each student's individuality. At the same time, he remained firm and consistent in his professional requirements. Horletsy's broad musical outlook and strong theoretical background enabled young bayanists to master complex repertoire and fostered their sustained interest in instrumental performance.

Ivan Horletsy made a substantial contribution to the musical life of Zhytomyr in the second half of the twentieth century. His pedagogical and methodological activity played a decisive role in the academization of bayan performance, the formation of a high-performance culture, the introduction of innovations in positional technique, and the effective use of the expressive potential of the left-hand keyboard.

«АГЕНТИ ЕНТРОПІЇ» «AGENTS OF ENTROPY»

Гончар Олексій Юрійович

магістр культурології, доктор філософії (PhD),

старший викладач кафедри історії музики КМAM імені Р. Глієра

e-mail: alexeygonchar412@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5353-0644

ФУРОР ТА СКАНДАЛ: БАЙРОЙТ 1876

Ключові слова: Байройтський фестиваль, Цикл «Персню Нібелунга», вагнерівські твори, сценічна реалізація, мистецька критика, відгуки в пресі

Відкриття першого авторського фестивального сезону в Байройті 1876 року спричинило неймовірний ажіотаж, стало тріумфом автора, а реалізація вистав справила надзвичайне враження на прихильників та антагоністів, які склали численну та різнопланову публіку. Фраза, наведена в одному з томів серії видань до 100-річного ювілею фестивалю — «Не питай, хто тут, питай: кого немає?» [2, с. 51], — може слугувати епіграфом до загального зрізу аудиторії та уваги до нього з її боку. Цю мистецьку подію, коли композитор започатковує фестиваль тільки заради виконання створеного ним унікального в оперній історії твору, по-різному сприйняли сучасники. Попри це, навіть системні критики відзначали неперевершену цілеспрямованість Р. Вагнера, який майже пів життя йшов до мети, незважаючи на неймовірні перепони та примарність реалізації задуму.

Варто зазначити, що вже за кілька років європейська та північно-американська преса мала публікації стосовно майбутнього фестивалю, висвітлювала певні аспекти його організації. Як приклад, газета «Глобус», що друкувалась у Торонто, вже 1869 року містила такий матеріал: «Вагнер закінчив третю частину своїх “Нібелунгів”, опери таких гігантських розмірів, що її виконання займе кілька ночей. Одна сцена в ній вимагає ак-

варіума, щоб персонажі — русалки, могли плавати, стрибати зі скелі на скелю та пірнати в глибини, весь час співаючи» [4].

Сам винуватець був певним чином приголомшений успіхом, а вже сучасні дослідники на основі документальних свідчень наводять різні та діаметральні відгуки, які об'єднані деякою розгубленістю від побаченого, адже вистави перебували поза звичними театральними рамками [1, с. 370]. Звичайно, на той час вже сформувався певний «ореол» навколо композитора, який усіляко підтримувався його палкими прихильниками та колом близьких друзів, і їхні відгуки містили цілковите захоплення. Позиції тих, хто не був апологетом вагнерівських принципів, перебували в більшій об'єктивності, що дозволяє скласти приблизну картину мистецької події й формату реалізації.

Разом із захопленням набули поширення критичні та навіть сатиричні матеріали, які кепкували над мистецькою складовою та деталями вистав і звичайно — над постаттю самого композитора. Декораційне вирішення байройтських спектаклів для свого часу вже було застарілим, адже наприкінці XIX століття все ще орієнтувалось на практику більш ранніх зразків із псевдо-історичною деталізацією, яка поступово видозмінювалась і тяжіла у бік більшого символізму та умовності. Особу Р. Вагнера порівнювали з персонажами його циклу, наголошувалося на неоднозначних моментах його біографії та особистих рисах і характері.

Якщо частина публіки робила акценти на зовнішніх деталях події та обставинах реалізації задуму, професійні музиканти звертали увагу саме на мистецьку складову та її елементи, характер музичної мови й особливості сценічного втілення. Звичайно, саме байройтська прем'єра повного циклу дозволила отримати цілісне уявлення та глибокі враження, адже «напівлегальні» мюнхенські вистави перших двох частин, утілених як забаганка короля Баварії Людвіга II у 1869 («Золото Рейну») та 1870 («Валькірія») роках, не мали того розмаху й повної відповідності до задуму. Добре відомим є факт, що постановки також були одночасно позначені фурором та скандалом: Р. Ваг-

нер намагався усіляко перешкодити показу цих вистав, умовив Г. Ріхтера (Hans Richter) не диригувати, а самому композитору королівським указом заборонялося бути присутнім на репетиціях, зрозуміло, що він не вважав можливим відвідати й прем'єри.

При цьому кількість публіки в Байройті значно перевищувала її кількість на придворних виставах, а об'єктивність вражень не мала коригуватись із думкою монарха, хоча критика мюнхенських версій також мала місце [3].

Одним з тих, хто залишив досить розлогі коментарі щодо прем'єри Тетралогії, був К. Сен-Санс (Camille Saint-Saëns), який з мистецьких позицій аналізував утілений задум свого старшого колеги, з яким був знайомий ще від 1860-х років та часу постановки «Тангейзера» в Парижі. К. Сен-Санс підтримував вагнерівську ідею синтезу мистецтва, хоча й критикував деякі аспекти музичної мови композитора. К. Дебюссі (Claude Debussy) висловлював власні зауваження як з боку реалізації, так і музики, врешті підсумовуючи важливість Персня як унікального мистецького явища. Інші митці залишили різного роду спогади, у тому числі про вплив переглянутих вистав. Подібно до більш відомих авторів, Е. Гріг (Edvard Hagerup Grieg) написав цикл подорожніх листів з Байройта в норвезьку газету «Бергенспостен» (Bergensposten). У них він зазначає присутність різних митців з усього світу, надзвичайну «концентрованість» у місті відомих особистостей. Його враження від Тетралогії теж неоднозначні, адже поряд з позитивними моментами відзначено й завелику обтяженість у музиці та на сцені.

Р. Вагнер також розумів недосконалість низки елементів постановки, мав намір внести зміни для показу наступного року, але, як відомо, фінансовий дефіцит не дозволив втілити цей задум. Козіма, яка була майже стенографістом життя свого чоловіка, зазначила в щоденнику 26 липня 1876 року про «... Ще глибше розуміння недосконалості презентації!! Виконання відставатиме від твору настільки, наскільки цей твір відповідає нашому часу!» [5, с. 996].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bermbach U. Stationen der Ring-Deutungen seit 1876. Richard Wagner in Deutschland. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011. Pp. 369–417.
2. Großmann-Vendrey S. Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele, Dokumentenband 1, Die Grundsteinlegung und die ersten Festspiele (1872 1876) / Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele — Bd.10. Regensburg: Bosse Verlag, 1977. 192 s.
3. Gutman R. W. Richard Wagner: The man, his mind and his music. Harmondsworth : Penguin Books, 1971. 704 p.
4. The Globe. Miscellaneous. №4, February 25. 1869. URL: https://www.oldnews.com/en/record?lang=en&record_id=record-10835-50806602&searchTerm=eJxtjUEKwjAQRa8yK1cyIS2KLroq4tJNLzBNBhpIMmk6LXp7FVeiuwef999c1jEGRxokG1siOe4uG2cFVhSduAIXHKRkVtmb9paVanhTT5k8vdYkyHdyupu%2FvjRo5K5fF5UEGw4Tm%2FYaZWRwRf8anvQ37rE5ACdsgB9oT8czJEb7yS4hhUj1CWkBRWY%3D&page_id=5 [13.11.2025]
5. Wagner C. Die Tagebücher. 2 Bde. Band 1: 1869–1877. München: R. Piper & Co. Verlag, 1976. 1278 s.

Oleksii Honchar

*MA in Cultural Studies, PhD Senior Lecturer at History of Music
Department, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
e-mail: alexeygonchar412@gmail.com;
ORCID iD: 0000-0001-5353-0644*

FUROR AND SCANDAL: BAYREUTH 1876

Keywords: Bayreuth Festival, “Ring” Cycle, Wagner’s oeuvre, stage production, art criticism, press reception

The opening of the first authorial festival season in Bayreuth in 1876 provoked extraordinary public excitement and became a

personal triumph for Richard Wagner. The realization of the performances made a powerful impression both on supporters and adversaries of the composer, who together constituted a remarkably large and heterogeneous audience. The phrase cited in one of the volumes published for the centenary of the festival — “Don’t ask who is here, ask who is not here” [2, p. 51] — may serve as an epigraph encapsulating the scale of attention focused on this event. The very notion of a composer founding a festival exclusively for the performance of his own work was unprecedented in the history of opera, and the event was received in sharply divergent ways by Wagner’s contemporaries. Nevertheless, even systematic critics acknowledged the composer’s unparalleled determination, noting that he had devoted nearly half a century to the realization of his vision, overcoming enormous obstacles and pursuing a project that for a long time appeared purely utopian.

It should be emphasized that several years prior to the opening of the festival, European and North American periodicals were already publishing reports on the forthcoming Bayreuth project, addressing various aspects of its organization. Thus, the Toronto newspaper *The Globe* published the following notice in 1869: “Wagner has completed the third part of his *Nibelungen*, an opera of such gigantic proportions that its performance will take several nights. One scene requires an aquarium, so that the characters — mermaids — can swim, leap from rock to rock, and plunge into the depths, all the while singing” [4].

The composer himself was, to a certain degree, overwhelmed by the intensity of the response. Contemporary researchers, drawing on documentary sources, offer differing and even diametrically opposed assessments of the event; however, these interpretations are united by a sense of astonishment at what was witnessed, since the performances lay far outside the conventional theatrical framework of the time [1, p. 370].

By that point, a distinct “halo” had already formed around Wagner, sustained by his devoted admirers and a close circle of allies, whose responses were marked by unreserved enthusiasm. More

measured and analytical assessments were offered by observers who did not identify themselves as adherents of Wagnerian aesthetics. Their accounts make it possible to reconstruct a more balanced picture of the artistic event and the specific form of its realization.

Alongside admiration, the press also abounded with critical and satirical reactions, often ridiculing both the artistic execution and particular details of the productions — and, inevitably, the figure of the composer himself. The visual design of the Bayreuth performances was increasingly perceived as outdated: by the late nineteenth century it still relied on earlier scenic conventions, characterized by pseudo-historical detail, at a time when European stage practice was gradually moving toward greater symbolism and theatrical abstraction. Wagner himself was frequently compared to the characters of his *Ring* cycle; critics highlighted controversial episodes of his biography, as well as aspects of his personality and temperament.

While part of the audience concentrated on external circumstances and organizational aspects of the festival, professional musicians focused primarily on the artistic substance of the enterprise — the musical language of the works and the principles of their scenic embodiment. The Bayreuth premiere of the *Ring* cycle in its entirety made it possible, for the first time, to perceive the tetralogy as a unified whole and to assess its cumulative artistic impact. In contrast, the “semi-legal” court performances in Munich — presented as a personal initiative of King Ludwig II of Bavaria in 1869 (*Das Rheingold*) and 1870 (*Die Walküre*) — lacked both the intended scale and fidelity to Wagner’s concept. It is well known that these productions were likewise accompanied by furor and scandal: Wagner attempted by all means to prevent their staging and sought to dissuade Hans Richter from conducting. By royal decree, the composer himself was barred from attending rehearsals and considered it impossible to be present at the premieres.

At the same time, the audiences gathered in Bayreuth vastly exceeded those attending the Munich court performances, and spectators were no longer constrained by the implicit necessity of aligning

their judgments with the monarch's preferences, although critical responses to the Munich productions were also voiced [3].

Among those who left extensive and insightful reflections on the Bayreuth premiere was Camille Saint-Saëns, who approached Wagner's undertaking from an artistic and analytical perspective. He had been acquainted with Wagner since the 1860s, notably following the Paris production of *Tannhäuser*. While Saint-Saëns supported Wagner's conception of the synthesis of the arts, he did not refrain from criticizing certain aspects of the composer's musical language. Claude Debussy likewise recorded his impressions of both the staging and the music, ultimately acknowledging *Der Ring des Nibelungen* as a unique artistic phenomenon of exceptional significance. Other artists produced memoirs and testimonies reflecting on the impact of the revised performances. Among them was Edvard Grieg, who sent a series of travel letters from Bayreuth to the Norwegian newspaper *Bergensposten*. He noted the presence of artists from all over the world and the extraordinary concentration of renowned cultural figures in the small town. His evaluation of the tetralogy was ambivalent: alongside moments of admiration, he remarked upon the excessive heaviness of both the music and the stage realization.

Wagner himself was fully aware of the shortcomings inherent in certain elements of the production and intended to introduce substantial revisions in the following festival season. As is well known, however, severe financial constraints rendered these plans unrealizable.

Cosima Wagner, who meticulously documented her husband's life, recorded in her diary on 26 July 1876: "An even deeper awareness of the imperfection of the presentation!! The performance will lag behind the work just as much as this work corresponds to our time!" [5, p. 996].

REFERENCES

- Bermbach, U. (2011) Stationen der Ring-Deutungen seit 1876. Richard Wagner in Deutschland (pp. 369–417). Stuttgart: J.B. Metzler. [in German].

Großmann-Vendrey, S. Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele, Dokumentenband 1, Die Grundsteinlegung und die ersten Festspiele (1872–1876). Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele — Bd.10. Regensburg: Bosse Verlag. [in German].

Gutman, R.W. (1971) Richard Wagner: The man, his mind and his music. Harmondsworth: Penguin Books. [in German].

The Globe. Miscellaneous. №4, February 25. 1869. URL: https://www.oldnews.com/en/record?lang=en&record_id=record-10835-50806602&searchTerm=eJxtjUEKwjAQRa8yK1cyIS2Klr oq4tJNLzBNBhpIMmk6LXp7Fveiuwef999c1jEGRxokG1siOe4 uG2cFVhSduAIXHKRKVtmb9paVanhTT5k8vdYkyHdyupu%2 FvjRo5K5fF5UEGw4Tm%2FYaZWRwRf8anvQ37rE5AcmsgB9 oT8czJEB7yS4hhUj1CWkBRWY%3D&page_id=5 [13.11.2025] [in German].

Wagner, C. (1976) Die Tagebücher. 2 Bde. Band 1: 1869–1877. München: R. Piper & Co. Verlag. [in German].

Третяк Андрій Іванович

студент 1 курсу магістратури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: treizyut@gmail.com; ORCID iD: 0009-0008-1303-3916

ЗВУК У ТЕАТРАЛЬНІЙ СТРУКТУРІ: СЕМАНТИКА, РИТМ І ВЗАЄМОДІЯ З ПРОСТОРОМ

Ключові слова: звукова драматургія, театральний звук, семантика звуку, ритм сценічної дії, акустичний простір, акторська тілесність, багатоголосність, фізичний театр, звукорежисура, взаємодія технологій і сценічної виразності, актор як інструмент.

Сучасний драматичний театр і театр ляльок немислимі без застосування широкого спектра технологічних прийомів. Розвиток сценографії, мультимедійних засобів і технічних параметрів відтворення звуку значно розширив можливості сценічної виразності. Театральний звук перестав сприйматися лише як супровід, адже він набуває здатності формувати ритм, простір і семантику дії.

У постановках, здійснених під час повномасштабної російсько-української війни, спостерігається певний діапазон можливостей для використання театрального звуку: від фонового, ілюстративного до інтегрованого, драматургічного, з глибоким впливом на художню структуру вистави. Як зазначено в статті «*Expanding Sound Design in Performing Arts*», протягом тривалого часу театральний звук залишався підпорядкованим процесом, «*a subordinate work*» [2]. Однак сучасні технології змінили цей підхід, дозволивши звуку стати частиною самої драматургії, впливаючи на естетику і структуру вистави. Цей феномен є однією з ключових тенденцій сучасного сценічного мистецтва, тож розглянемо його на прикладах.

Вистава «Веселка на Салтівці» Харківського альтернативного незалежного театру «Нафта» була поставлена восени 2023 року. Автором драматургічного тексту, режисером і єдиним виконавцем є художній керівник театру Артем Вусик.

Театр «Нафта» не належить до музичних театрів, його основу складають випускники театрального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського. Проте театр активно звертається до авторського музичного рішення, зокрема, у виставах «Щур» (реж. А. Вусик, комп. С. Савенко, 2023), «CYBORG ORGY» (реж. Н. Хижна, комп. Nick Asone, 2024), для яких професійно писалася музика, але відтворювалась у вигляді фонограми. Натомість у «Веселці на Салтівці» було продемонстровано інший підхід, подібний до реалізованого у виставі «Страждання на Гончарівці» (реж. А. Вусик, комп. О. Малацковська, 2018), де було задіяно музикантів, які виконували свої партії наживо,

сидячи в ложі театру. У репетиційному процесі режисер активно використовує поняття «саундтрек» у сенсі музично-звукової партитури вистави.

Звертаючись до доробку київського дослідника Владислава Омелянчука, сформулюємо таке визначення терміна: «Саундтрек у сценічному мистецтві — це мультирівнева звукова партитура, синхронізована з акторською дією, що впливає на смислове сприйняття сюжету та режисерських акцентів» [1].

Композитором вистави «Веселка на Салтівці» став харківський музикант І. Кондратов, виконавцями — професійні інструменталісти: В. Кондратов, Ян Ведаман, С. Савенко. Під час вистави музиканти присутні у сценічному просторі й взаємодіють з актором.

Музично-звукове рішення вистави включає такі складові: **живе музичне виконання** (музика реагує на темпоритм акторської дії та формує емоційні акценти); **багатоголосність одного актора** (центральний виконавець у виставі втілює чотирьох різних персонажів, кожен із яких має власний тембр, ритм мовлення, інтонаційну манеру та динаміку голосу. Так формується ефект внутрішнього ансамблю, своєрідна мовленнєво-вокальна поліфонія, у якій актор виступає як «живий інструмент»); **підзвучка середовища** (акустичні елементи, що створюють атмосферу міського життя, звук дощу, сигнали телефону. Їхнє відтворення розподілене між кількома джерелами: частина звучить із попередньо записаної фонограми, частину виконують наживо музиканти (ударні, гітара), а певні звуки продукує сам актор через підзвучку голосом. Така багатозарова структура створює ефект «звукового середовища», у якому живе дія); **підзвучка тілесності актора** (оскільки А. Вусик працює у напрямі фізичного театру, важливою частиною дії стає звук, який народжується з руху тіла: удари, падіння, тертя тощо. Тіло актора функціонує як звуковий інструмент). При цьому звукорежисер у реальному часі застосовує різні звукові ефекти: еквалізацію, реверберацію, зміну висоти тону, що підкреслює миттєві переходи між персонажами й розширює зву-

кову палітру. Таким чином, звук вистави існує як структурний елемент драматургії.

Вистава «Імперія must die» Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва була поставлена влітку 2025 року (реж. Оксана Дмитрієва, драм. Оксана Гриценко). Театр звернувся до співпраці з бітмейкером, композитором DJ Kultivator, що є інноваційним рішенням для цього жанру. Електронна музика дозволила створити впізнаваний культурний код для сучасної підліткової аудиторії.

Під час показів вистави звукооператор працює в режимі варіативної партитури, реагуючи на акторську дію. Маючи набір ембійентових звуків і семплів, він щоразу формує унікальну звукову конфігурацію, змінюючи тембр, ритм відповідно до сценічної дії. Такий принцип створює ефект живої імпровізації, у якому звук народжується «тут і тепер». Особливе місце у звуковому рішенні посідає ефект «пітч», який використовується для перетворення голосів персонажів. Цей прийом має як комічне, так і драматичне забарвлення: у сценах із вихователюкою дитячого табору в окупованому Криму створює гротескную демонізацію образу або ж навпаки — висміювання; у сценах із дітьми додає наївної комічності.

Звукове рішення ґрунтується на таких принципах: електронна естетика звучання; співтворчість звукорежисера, композитора й акторів; варіативність партитури; звукорежисер як виконавець.

Глюстративний підхід залишається характерним для низки постановок Харківського державного академічного театру імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. У цих виставах музика виконує роль тла й часто добирається з уже існуючих фрагментів, без участі композитора. Такий підхід не передбачає створення цілісної звукової концепції й може зумовлювати тривіальність у музичному вирішенні.

Підсумовуючи, зауважимо, що звукова драматургія у театрі постає як важлива складова сучасного сценічного мистецтва: вона формує семантику подій, керує ритмом розвитку сюжету та взаємодіє з простором і тілом актора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Омелянчук В. Катарсис через звук: музика, звукові ефекти та тиша як інструменти емоційного впливу в кінематографі *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*, 2023. 35 с.
2. Olofsson K. Expanding Sound Design in Performing Arts, *Critical Stages*. URL: <https://www.critical-stages.org/25/expanding-sound-design-in-performing-arts> (дата звернення: 09.11.2025)

Andrii Tretiak

First-year Master's student

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: treizyum@gmail.com; ORCID iD: 0009-0008-1303-3916

SOUND IN THE THEATRICAL STRUCTURE: SEMANTICS, RHYTHM, AND INTERACTION WITH SPACE

Keywords: *sound dramaturgy; theatrical sound; semantics of sound; rhythm of stage action; acoustic space; actor's corporeality; polyphony; physical theatre; sound design; interaction of technology and stage expressiveness; actor as instrument.*

Modern dramatic theatre and puppet theatre are inconceivable without the extensive use of technological tools. Advances in scenography, multimedia practices, and the technical parameters of sound reproduction have significantly expanded the expressive capacity of the stage. Theatrical sound is no longer perceived merely as accompaniment: it increasingly functions as a formative element that structures rhythm, spatial perception, and the semantic field of stage action.

In productions created during the period of the full-scale Russian–Ukrainian war, one can observe a wide spectrum of approaches to theatrical sound—from background and illustrative usage to integrated dramaturgical sound with a profound impact on the artistic

structure of the performance. As noted in the study *Expanding Sound Design in Performing Arts*, theatrical sound for a long time remained a secondary element, “a subordinate process” [2]. Contemporary technologies, however, have transformed this paradigm, enabling sound to operate as an integral part of dramaturgy itself, shaping both the aesthetic and structural dimensions of performance. This shift represents one of the defining tendencies of current performing arts and may be examined through specific case studies.

The performance *Rainbow over Saltivka* by the Kharkiv alternative independent theatre **Nafta** premiered in the autumn of 2023. The dramaturgical text, direction, and solo performance were created by the theatre’s artistic director, Artem Vusyk.

Although Theatre Nafta does not belong to the category of musical theatres — its core ensemble consists of graduates of the Theatre Faculty of the Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts — the company actively engages with original musical solutions. This approach was previously demonstrated in productions such as *The Rat* (dir. A. Vusyk, comp. S. Savenko, 2023) and *Cyborg Orgy* (dir. N. Khyzhna, comp. Nick Acorne, 2024), where professionally composed music was reproduced via phonogram. In *Rainbow over Saltivka*, however, a different model was adopted, akin to that employed in *Sufferings in Honcharivka* (dir. A. Vusyk, comp. O. Malatskovska, 2018), involving live musicians seated in the theatre box and performing during the action. Within the rehearsal process, the director actively works with the concept of the soundtrack as a musical–sonic score of the performance.

Drawing on the research of Kyiv-based scholar Vladyslav Omelianchuk, the following definition may be formulated: “In the performing arts, a soundtrack is a multi-layered sound score synchronized with the actor’s action, influencing the semantic perception of the plot and shaping the director’s expressive emphases” [1].

The composer of *Rainbow over Saltivka* was Kharkiv-based musician I. Kondratov, with live performance by professional

instrumentalists V. Kondratov, Yan Vedaman, and S. Savenko. During the performance, the musicians remain within the stage space and engage directly with the actor.

The musical–sonic architecture of the performance comprises several interconnected components: live musical performance, in which music responds to the tempo–rhythm of the actor’s action and articulates emotional accents; polyphony within a single actor, as the central performer embodies four distinct characters, each with an individual timbre, speech rhythm, intonational pattern, and vocal dynamics, thereby producing an internal ensemble and a form of speech–vocal polyphony where the actor functions as a “living instrument”; amplification of the environment through acoustic elements evoking urban life, rainfall, and phone signals, distributed across pre-recorded tracks, live instrumental sounds (percussion, guitar), and vocal amplification generated by the actor himself — this multilayered construction creates a sonic environment within which the action unfolds; and amplification of corporeality, since Vusyk’s work in physical theatre foregrounds sounds produced by bodily movement — impacts, falls, friction — transforming the actor’s body into a sound-generating instrument. Simultaneously, real-time sound processing (equalisation, reverberation, pitch shifting) underscores instantaneous character transitions and extends the sonic palette. In this way, sound functions as a structural component of dramaturgy.

The production *Empire Must Die* by the Kharkiv State Academic Puppet Theatre named after V. A. Afanasiev premiered in the summer of 2025 (dir. Oksana Dmytriieva, dram. Oksana Hrytsenko). An innovative aspect of this project was the collaboration with beatmaker and composer DJ Kultivator — an unusual choice for the puppet theatre genre. Electronic music enabled the creation of a recognisable cultural code oriented toward a contemporary teenage audience.

In this production, the sound operator functions within a variable-score framework, responding dynamically to the actors’

actions. Drawing on a palette of ambient sounds and samples, each performance produces a unique sonic configuration, with timbre and rhythm continually adjusted to the stage action. This principle generates an effect of live improvisation, in which sound emerges “here and now”. A distinctive role is played by pitch manipulation, used to transform the voices of characters. This technique acquires both comic and dramatic dimensions: in scenes featuring the camp educator in occupied Crimea, it creates either grotesque demonisation or ironic ridicule, while in scenes involving children it introduces an element of naïve playfulness.

The sound concept of the production rests on several principles: electronic sound aesthetics; co-creation among sound designer, composer, and actors; variability of the score; and the sound designer functioning as a performing participant.

At the same time, an illustrative approach to sound remains characteristic of several productions at the Kharkiv State Academic Theatre named after H. F. Kvitka-Osnovianenko. In such cases, music primarily serves as background material, often assembled from pre-existing fragments without the involvement of a composer. This practice precludes the development of a cohesive sound concept and may result in conventional or trivial musical solutions.

In conclusion, sound dramaturgy emerges as a crucial component of contemporary theatrical art: it shapes the semantics of events, regulates the rhythm of narrative progression, and interacts dynamically with space and the actor’s body.

REFERENCES

- Omelianchuk, V. (2023). Catharsis through sound: Music, sound effects, and silence as tools of emotional impact in cinema. *Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 35. [in Ukrainian].
- Olofsson, K. (2022). Expanding Sound Design in Performing Arts. *Critical Stages*, URL: <https://www.critical-stages.org/25/expanding-sound-design-in-performing-arts> (accessed: 09.11.2025). [in Ukrainian].

Воробйов Микита Анатолійович

аспірант 1 року навчання кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського
e-mail: mykytavorobjov@gmail.com; ORCID iD: 0009-0006-2894-0813

АНАХРОНІЗМИ В НАУКОВІЙ ЛЕКСИЦІ: ХАОС ЧИ ПОРЯДОК?

Ключові слова: анахронізм, наукова лексика, комунікація, історіографія, гітара.

Надзвичайно швидкий розвиток науки призводить до постійних оновлень і змін, що віддзеркалюються в наукових текстах. Наукові тексти постають **комунікаційною ланкою** між дослідниками, поєднуючи минуле, теперішнє та майбутнє в єдиній площині, де між ними немає меж. Це приводить до того, що будь-яка смислова одиниця існує **одночасно і в одному вимірі** з усіма своїми попередніми й наступними оновленнями. Унаслідок цього терміни можуть змінювати своє наповнення, свою специфіку, а часом — і своє значення.

Кожен науковець, спрямовуючи своє дослідження на конкретний об’єкт і ставлячи перед собою певну мету, так чи інакше перебуває в межах однієї концепції з вибраною методологією. Живі й насичені внутрішні процеси всередині дослідження скеровують науковця вибирати із єдиного часо-просторового поля наукового пізнання конкретні терміни та їхні дефініції й оперувати саме ними під час створення тексту, що завжди є активним і вступає в діалог з усіма існуючими та **ще не існуючими** текстами.

Під час такого діалогу не можуть не виявитись певні суперечності в інтерпретації понять чи явищ, коли в одному тексті вони набувають одного значення, а потрапляючи в інший контекст, змінюють його або набувають іншого. Це нормально для живого спілкування, особливо враховуючи те, що науковий діалог — це завжди **поліфонічна взаємодія голосів**.

Серед іншого, одним із наслідків такої взаємодії стає утворення **анахронізмів** — тобто помилкових перенесень явищ, понять, уявлень чи цінностей з одного історичного часу в інший.

У музикознавстві проблема анахронізмів є особливо актуальною й чутливою: аналіз будь-якого артефакту не буде повноцінним без історичного занурення, а коли під час цього занурення наштовхнутись на неправильний орієнтир, подальший шлях дослідження може призвести до хибних висновків.

Існують різні підходи, що мають на меті виявити анахронізми й допомогти науковцям не заблукати на своєму шляху. Карл Дальгауз заклав фундаментальну філософську основу сучасної історії музики, системно описавши проблему «*історичної дистанції*» (Dahlhaus, 1983). Лідія Гоер ввела уявлення про те, що багато понять музикознавства — це *історичні конструкції*, а не універсалії, й висвітлила анахронізм не як помилку, а як системну властивість музичного дискурсу (Goehr, 1992).

Ще один підхід запропонував американський музикознавець Річард Тарускін у шеститомній праці «The Oxford history of Western music» («Оксфордська історія Західної музики») (Taruskin, 2006: 11). Його метод конструювання музично-історичної ретроспективи ґрунтується на «*еклектичній множинності підходів до спостережуваних явищ та на значному розширенні сфери спостереження*» (Taruskin, 2006: 11). Науковець аналізує музику як соціальний конструкт і прагне зазирнути за звичні межі музичного артефакту (дослідити те, що перебуває в інших міждисциплінарних вимірах) і цим самим досягти об'єктивності. Такий метод дозволяє уникнути телеологічності й редукаціоністського спрощення та водночас — висвітлити багатогранність історичних процесів. Тарускін ставить за собою мету деконструювати існуючі міфи й критично осмислити анахронізми, тож у своїй праці він не лише виявляє анахронізми, а й класифікує їх за принципом виникнення.

Водночас ряд науковців розглядають анахронізм як *корисний інструмент* упорядкування знання, категоризації та встановлення адекватних зв'язків. Наприклад, німецький історик Райнгарт Козеллек (Geschichtliche, 1997) аналізував анахронізм як необхідний елемент історичного пізнання. Він та його колеги у праці «Основні історичні поняття» зазначали, що неможливо

писати історію, не використовуючи мови та понять сьогодення. Говорячи про «державу» в Середньовіччі або про «революцію» до 1789 року, ми неминуче вкладаємо в ці слова сучасні значення, створюючи *семасіологічний анахронізм*. Може видатись цікавим, що до кінця XVIII століття термін «революція» був переважно астрономічним (позначав рух по колу, повернення) або ж мав метафоричне значення повернення до початкового (крайнього) стану. А вже після Французької революції поняття набуло свого сучасного значення: керований, спрямований уперед процес, що незворотно веде до якісно нового майбутнього. Таким чином, на думку Козеллека, замість того, щоб повністю уникнути анахронізму, слід його *усвідомлено аналізувати*, і саме різниця між історичним та сучасним значенням дозволяє досліднику встановити необхідну дистанцію і зрозуміти унікальність історичних процесів. У такому випадку анахронізм стає корисним засобом упорядкування, оскільки дозволяє не тільки проаналізувати сам історичний процес, а й прослідкувати зміни в свідомості його суб'єктів.

Отже, ми усвідомлюємо, що анахронізми є природною частиною живого наукового дискурсу. Проте яку роль відіграють анахронізми в процесі наукової комунікації — чи призводять вони до хаосу, чи створюють порядок? Ми наведемо декілька зразків анахронізмів на прикладі гітарного й диригентського мистецтва, які проаналізуємо й класифікуємо за концепцією Річарда Тарускіна, після чого спробуємо відповісти на це питання.

Ґрунтовний детальний аналіз вміщено в основному дослідженні. Вкажемо основні види тих анахронізмів, які висвітлюються, та їхню специфіку.

• *Есенціалізація стилю*: цей анахронізм полягає в тому, що історики накладають заздалегідь визначені, універсальні категорії стилю на історичні явища, ігноруючи їхню унікальну контекстуальну природу. Таким чином, творчість митця «есенціалізується» як, наприклад, «романтична» лише через те, що він жив в епоху романтизму, і при цьому не надається значення тому, що його творчість може мати зовсім іншу стильову на-

правленість. Аналізуючи виникнення цього анахронізму, ми не лише значно глибше усвідомлюємо особливість творчості певного композитора, а й висвітлюємо специфіку розвитку окремої сфери мистецтва (у нашому випадку — гітарного) в певний період, відзначаючи важливі відмінності від загальних тенденцій.

• **Ізоляція художніх практик від історичних умов:** анахронізм полягає в обмеженні аналізу певного явища шляхом відриву від контексту, у якому воно існувало. Аналіз такого анахронізму дозволяє зробити висновки, з одного боку, про специфіку самого дослідження, а з другого — про унікальність певних явищ, яка до цього могла нівелюватись.

• **Термінологічна інфляція:** унаслідок перенасичення та надмірного розширення термін втрачає свою цінність. Аналізуючи цей анахронізм, ми усвідомлюємо багатозначність певних понять і термінів, а також необхідність розкриття контексту для точного розуміння як сучасними, так і майбутніми реципієнтами.

• **Детерміністський аргумент:** історія подається як ланцюг причинно-наслідкових зв'язків, де наступний етап «завчасно визначається» і переважає попередній. Аналізуючи цей анахронізм на прикладі нівелювання значення лютні як повноцінного самостійного інструмента в дослідженнях, присвячених висвітленню історії розвитку гітари, ми усвідомлюємо комунікативний характер історії, де різні елементи існують не в ізоляції, а в активній взаємодії одне з одним, і така взаємодія між певними елементами та явищами знаходиться на різних рівнях, унаслідок чого історичний процес постає багатшаровою поліфонією.

• **Ретроспективний анахронізм (presentism):** схильність тлумачити минуле через поняття, цінності й категорії сучасності. Аналізуючи цей анахронізм, ми підкреслюємо важливість зрозумілості наукової мови залежно від контексту, адже в певних випадках є необхідною «історичність» терміна, а в певних — його доступність і універсальність, що забезпечує висвітлення різних етапів та елементів історії як частин одного глобального процесу.

• **Телеологічний анахронізм:** тісно пов'язаний із детерміністським аргументом — погляд на історію як на неминучий, цілеспрямований рух до якоїсь задалегідь визначеної мети. Аналізуючи виникнення цього анахронізму, ми можемо краще усвідомити природу певних явищ, яка постає не випадковістю, а результатом тривалого формування на підґрунті попередніх явищ та етапів, хоча прямий часовий зв'язок між явищами може бути відсутній.

Як приклад наведемо один з випадків анахронізмів, його класифікацію за Р. Тарускіним та значення аналізу.

Цитата, джерело	Пояснення	Тип анахронізму (за Р. Тарускіним)	Значення аналізу анахронізму
Цитата: «...[Fernando Sor] was the greatest guitarist of the Romantic era.» (Фернандо Сор був найвизначнішим гітаристом Романтичної епохи) (François, 2020). Цитата: «Серед авторів музики для романтичної гітари — Фердинандо Карулі (1770–1841), Фернандо Сор (1778–1839), Мауро Джуліані (1781–1829)» (Гітара, 2016)	Творчість гітаристів і композиторів Фернандо Сора та Мауро Джуліані часто відносять до стилю епохи Романтизму, а самих композиторів маркують як представників романтизму, проте це не відповідає дійсності, адже їхня творчість належить до традиції класицизму. Це пов'язано з тим, що гітарна музика розвивалася не синхронно із загальними тенденціями, а з певною затримкою через відсутність такого тривалого академічного шляху, як в інших інструментів	Есенціалізація стилю: цей анахронізм полягає в тому, що історики накладають задалегідь визначені, універсальні категорії стилю («Романтизм», «Класицизм») на історичні явища, ігноруючи їхню унікальну контекстуальну природу. Таким чином, твори Сора й Джуліані «есенціалізуються» як «романтичні» лише за датою, а не за стилем. Сильові особливості гітарної традиції ігноруються на користь загального, епохального ярлика. Ізоляція художніх практик від історичних умов: історія музики не є єдиним монолітним потоком; різні жанри та інструменти розвиваються по-різному. Називаючи Сора й Джуліані «романтиками», автори ізолюють їхню специфічну практику (гітарну музику) від її реальних, класицистичних стильових та естетичних умов	Завдяки аналізу цього анахронізму можна чіткіше усвідомити унікальність розвитку гітарного мистецтва: у той час, коли в загальній історії музики панує романтизм, композитори, що писали для гітари, спирались на суто класичні традиції. Унаслідок чого гітарна музика тієї доби майже некорелює з доміантними мистецькими тенденціями епохи. Водночас Сора й Джуліані не можна беззастережно назвати представниками епохи Класицизму, оскільки вони виходять за межі хронологічних рамок цього стилю. Отже, аналіз згаданого анахронізму дає змогу точніше окреслити специфіку й самотність розвитку гітарного мистецтва

Отже, можна зробити висновок, що анахронізми є *невід'ємним елементом наукової комунікації*, а їхня присутність лише підкреслює те, що науковий текст є живим і активним, адже постійно перебуває в діалозі культур та епох.

Український письменник Макс Кідрук у романі «Не озирайся і мовчи» (Кідрук, 2017: 111) згадує розділ «Замерзла річка» з книги Браяна Гріна «Структура космосу», де автор висвітлює час і простір як «монолітну брилу льоду із намертво вмороженими в неї моментами», де «рух із минулого в майбутнє не руйнує минулого та не формує майбутнього», оскільки минуле, теперішнє й майбутнє існують в одній площині. У контексті дослідження анахронізмів ця теорія постає особливо цікавою, адже анахронізми, якщо вони не створені навмисно, наприклад, у рамках певної ідеології, є свідченням такого *паралельного існування* розділених історичною дистанцією понять, явищ, уявлень тощо.

Тож замість того, щоб намагатися повністю уникнути анахронізмів, слід сприймати їх як повноцінну одиницю в науковій системі, а критичний комплексний аналіз анахронізмів та принципів їхнього виникнення може допомогти дослідникам не потрапити в хаос упереджень та хибних висновків і водночас — набагато глибше й конструктивніше впорядкувати часопростір як власного дослідження, так і процесу якісної наукової комунікації в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гітара. Musicalinstruments 2016. WordPress.com. URL: <https://musicalinstruments2016.wordpress.com/%D0%B3%D1%96%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0/>
2. Кідрук М. Не озирайся і мовчи. Клуб сімейного дозвілля. 2017
3. Dahlhaus Carl. Foundations of music history (J. B. Robinson, Trans.). Cambridge University Press, 1983.
4. François F. Classical Guitar Illustrated History. 2020 URL: <https://eustudiesweb.com/classical-guitar-illustrated-history/>
5. Goehr L. The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music. Oxford University Press, 1992.

6. Geschichtliche G. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland / Otto Bruner, Werner Conze, Reinhart Kosellek. Klett-Cotta Verlag, 1997.
7. Taruskin R. Oxford History of Western Music. Chapter 6. Oxford University Press, 2006.

Mykyta Vorobiov

*1st year, postgraduate student of
The Department of Music Interpretation and Analysis at
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: mykytavorobiov@gmail.com; ORCID iD: 0009-0006-2894-0813*

ANACHRONISMS IN SCHOLARLY VOCABULARY: CHAOS OR ORDER?

Keywords: *anachronism, scholarly vocabulary, communication, historiography, guitar.*

The exceptionally rapid development of science entails constant revision and transformation, which are inevitably reflected in scholarly texts. Academic writing functions as a communicative link between researchers, integrating past, present, and future within a single semantic plane in which clear boundaries between temporal layers are dissolved. As a result, any semantic unit exists simultaneously and within the same dimension as all its previous and subsequent conceptual updates. Consequently, terms may change their content, specificity, and, in some cases, even their fundamental meaning.

Each scholar, directing research toward a specific object and pursuing a clearly defined goal, operates within the framework of a particular conceptual paradigm and methodology. The dynamic and multilayered internal processes inherent in research guide the scholar's selection of terms and definitions from a shared time-space field of scholarly knowledge. These terms are then employed in the construction of a text that is intrinsically active and enters into dialogue with all existing—and not yet existing—texts.

Within such a dialogue, contradictions in the interpretation of concepts and phenomena inevitably arise: a concept may acquire one meaning in a given text, yet transform or shift when placed in another context. This is a natural feature of living communication, especially given that scholarly discourse is inherently polyphonic. One of the consequences of this interaction is the emergence of anachronisms—that is, erroneous transfers of phenomena, concepts, ideas, or values from one historical period into another.

In musicology, the problem of anachronism is particularly acute and sensitive. The analysis of any artistic artefact presupposes historical immersion, and an incorrect temporal reference point within this process may lead the researcher toward distorted interpretations and false conclusions.

Various methodological approaches have been developed to identify anachronisms and assist scholars in navigating historical complexity. Carl Dahlhaus laid the philosophical foundations of modern music historiography by systematically addressing the problem of “historical distance” (Dahlhaus, 1983). Lydia Goehr, in turn, demonstrated that many core concepts in musicology are historically contingent constructions rather than universals, framing anachronism not merely as an error but as a systemic property of musical discourse (Goehr, 1992).

A different perspective was proposed by the American musicologist Richard Taruskin in his six-volume *The Oxford History of Western Music* (Taruskin, 2006: 11). His approach to constructing a music-historical retrospective is grounded in an “eclectic multiplicity of perspectives and a significant expansion of the field of observation.” Taruskin conceptualizes music as a social construct and deliberately extends his analysis beyond the boundaries of the musical artefact, engaging interdisciplinary dimensions in pursuit of greater analytical objectivity. This methodology allows one to avoid teleological thinking and reductionist simplifications while foregrounding the multifaceted and non-linear nature of historical processes. Taruskin’s aim is to deconstruct entrenched myths and critically interrogate anachronisms; accordingly, he not only identifies them but also classifies them according to their modes of emergence.

At the same time, a number of scholars regard anachronism as a productive instrument for organizing and structuring knowledge. For example, the German historian Reinhart Koselleck (*Geschichtliche Grundbegriffe*, 1997) analysed anachronism as an indispensable component of historical cognition. Together with his colleagues, he argued that writing history without employing the language and conceptual apparatus of the present is impossible. When we speak of the “state” in the Middle Ages or of “revolution” prior to 1789, we inevitably invest these terms with modern meanings, thereby producing a semasiological anachronism.

It is noteworthy that until the end of the eighteenth century, the term “revolution” was used primarily in an astronomical sense—denoting cyclical motion or return—or metaphorically, as a restoration of an original (and presumably better) state. Only after the French Revolution did the term acquire its contemporary meaning: a controlled, forward-oriented process leading irreversibly toward a qualitatively new future. According to Koselleck, rather than attempting to eliminate anachronism altogether, scholars should analyse it consciously. The tension between historical and contemporary meanings enables the researcher to establish the necessary analytical distance and to apprehend the specificity of historical phenomena. In this sense, anachronism becomes an ordering mechanism, allowing not only the examination of historical processes themselves but also the tracing of transformations in the consciousness of their historical subjects.

Thus, anachronisms may be understood as a natural component of living scholarly discourse. This raises a fundamental question: what role do anachronisms play in scientific communication—do they generate chaos, or do they contribute to the creation of order? To address this question, several examples drawn from guitar and conducting studies will be examined and classified according to Richard Taruskin’s typology.

A detailed analysis is presented in the main study. Here, we outline the principal types of anachronisms identified and their defining characteristics:

- *Essentialization of style*. This anachronism arises when scholars impose predetermined, universal stylistic categories onto

historical phenomena, disregarding their specific contextual conditions. A creative oeuvre may thus be labelled “Romantic,” for example, solely because the composer lived during the Romantic era, without considering that the stylistic orientation of the works may differ substantially. Analysing the emergence of this anachronism enables a more nuanced understanding of individual artistic practices and highlights the distinctive features of a particular artistic domain (in this case, guitar performance) in a given historical period, often revealing significant divergences from dominant stylistic trends.

- **Isolation of artistic practices from historical conditions.** This form of anachronism involves analysing a phenomenon in isolation from the broader historical context in which it functioned. Identifying such cases allows scholars to reflect both on the limitations of the analytical approach itself and on the uniqueness of phenomena that may previously have been overlooked.

- **Terminological inflation.** Through excessive and indiscriminate use, a term may lose its analytical precision and explanatory value. Examining this type of anachronism foregrounds the semantic ambiguity of certain concepts and underscores the necessity of contextual specification for accurate comprehension by both contemporary and future recipients.

- **Deterministic argument.** Here, history is presented as a linear chain of cause-and-effect relations in which subsequent stages are assumed to be predetermined and to supersede earlier ones. Analysis of this anachronism—for instance, through the marginalization of the lute as an autonomous instrument in narratives of guitar history—reveals the communicative nature of history as a space of interaction among multiple elements operating on different levels. The historical process thus emerges as a multilayered polyphony rather than a monolithic progression.

- **Retrospective anachronism (presentism).** This refers to the tendency to interpret the past through contemporary concepts, values, and categories. Its analysis highlights the importance of balancing the historical specificity of scholarly language with its intel-

ligibility and accessibility. In some cases, the historical semantics of a term are indispensable; in others, broader universality ensures coherence across diverse stages of a global historical process.

- **Teleological anachronism.** Closely related to determinism, this involves viewing history as an inevitable, goal-oriented movement toward a predetermined endpoint. Analysing this anachronism facilitates a deeper understanding of historical phenomena as outcomes of long-term formation rather than as isolated events, even when direct temporal continuity is absent.

As an illustrative case, we present a specific example of anachronism, its classification according to R. Taruskin, and the significance of its analysis.

Table 1. Example of an anachronism, its classification (after R. Taruskin), and analytical implications

Parameter	Description
Quotation / Source	“...[Fernando] Sor was the greatest guitarist of the Romantic era.” (François, 2020) “Among the composers of music for the Romantic guitar are Ferdinando Carulli (1770–1841), Fernando Sor (1778–1839), Mauro Giuliani (1781–1829).” (<i>Guitar</i> , 2016)
Contextual Explanation	The creative output of Fernando Sor and Mauro Giuliani is frequently classified as belonging to Romanticism, and the composers themselves are labelled representatives of the Romantic era. However, this attribution is inaccurate, as their compositional language is grounded primarily in Classical stylistic principles. This misclassification stems from the asynchronous development of guitar music in relation to general stylistic trends, caused by the absence of a long-standing academic tradition comparable to that of other instruments.

Parameter	Description
Type of Anachronism (after R. Taruskin)	<p>Essentialization of style: This anachronism arises when predetermined, universal stylistic categories (“Romanticism”, “Classicism”) are imposed on historical phenomena without regard for their specific contextual and stylistic conditions. Sor’s and Giuliani’s works are labelled “Romantic” based solely on chronology rather than musical language.</p> <p>Isolation of artistic practice from historical conditions: Guitar music is detached from its actual stylistic environment and evaluated according to dominant narratives of general music history, thereby obscuring its specific developmental trajectory.</p>
Analytical Significance	Analysis of this anachronism clarifies the distinctive logic of guitar history: during a period when Romanticism dominated mainstream musical culture, guitar composers continued to operate largely within Classical aesthetics. As a result, guitar music of this era correlates only partially with prevailing stylistic movements. At the same time, Sor and Giuliani cannot be unambiguously classified as Classical composers, since their activity exceeds the chronological boundaries of Classicism. Thus, examining this anachronism enables a more precise articulation of the specificity, autonomy, and originality of guitar art within the broader historical process.

Analysis of this anachronism clarifies the distinctive development of guitar art: at a time when Romanticism dominated general

musical culture, guitar composers continued to rely on Classical stylistic models. Consequently, guitar repertoire from this period correlates only weakly with prevailing artistic movements. At the same time, Sor and Giuliani cannot be unequivocally classified as Classical composers, as their activity extends beyond the chronological boundaries of Classicism. Thus, critical engagement with this anachronism enables a more precise articulation of the originality and specificity of guitar history.

In conclusion, anachronisms constitute an integral component of scholarly communication. Their presence underscores the vitality of academic texts, which exist in continuous dialogue across cultures and historical epochs.

The Ukrainian writer Maks Kidruk, in his novel *Don't Look Back and Be Silent* (Kidruk, 2017: 111), refers to the chapter “The Frozen River” from Brian Greene’s *The Fabric of the Cosmos*, where time and space are described as “a monolithic block of ice with moments frozen tightly within it,” in which “movement from past to future neither destroys the past nor creates the future,” since all temporal dimensions coexist within the same plane. In the context of studying anachronisms, this metaphor is particularly illuminating: when not ideologically imposed, anachronisms testify to such parallel coexistence of temporally distant concepts, phenomena, and ideas.

Rather than striving to eliminate anachronisms entirely, they should be recognized as full-fledged units within the scholarly system. A critical and comprehensive analysis of anachronisms and the principles of their emergence enables researchers to avoid the chaos of prejudice and erroneous conclusions, while simultaneously fostering a more rigorous and structured organization of the space–time of scholarly inquiry and academic communication as a whole.

REFERENCES

Guitar (2016). Musical instruments. WordPress.com. <https://musicalinstruments2016.wordpress.com/%D0%B3%D1%96%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0/> [in English].

- Kidruk, M. (2017). Don't look back and be silent. Family Leisure Club. [in Ukrainian].
- Dahlhaus, Carl (1983). Foundations of music history (J. B. Robinson, Trans). Cambridge University Press. [in English].
- François, Faucher (2020). Classical Guitar Illustrated History. URL: <https://eustudiesweb.com/classical-guitar-illustrated-history/> [in English].
- Goehr, Lydia (1992). The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music. Oxford University Press. [in English].
- Geschichtliche, Grundbegriffe (1997). Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland / Otto Bruner, Werner Conze, Reinhart Kosellek. Klett-Cotta Verlag. [in English].
- Taruskin, Richard (2006). Oxford History of Western Music. Chapter 6. Oxford University Press. [in English].

«ЕФЕКТ МЕТЕЛИКА» «BUTTERFLY EFFECT»

Сердюк Олександр Віталійович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: oserdiuk@ua.fm; ORCID iD: 0000-0003-2684-8467

«ЧИ ВМІСТЕ ВИ ЖИТИ?» — УРБАНІЗОВАНИЙ «ХАОСМОС» У ФІЛЬМІ О. МУРАТОВА

Ключові слова: фільм “Чи вмієте ви жити” Олександра Муратова, “Розчахнута брама”, харківські локації та прототипи, “поетичне кіно в урбаністичному вимірі”, хаосмос.

Чому я вирішив привернути увагу до цього маловідомого фільму Олександра Муратова, знятого на кіностудії імені О. Довженка у далекому 1970 році і який загубився в сучасному комунікаційному хаосі? Справа навіть не в тому, що цей фільм режисер вважав одним з найкращих у своєму творчому доробку, а Сергій Параджанов охрестив його як «поетичне кіно в урбаністичному вимірі», а в тому, що він певною мірою є унікальним, бо головними його персонажами є музиканти нашого вишу — Харківського державного інституту мистецтв (нині — ХНУМ ім. І.П. Котляревського), а ключові сцени були відзняті в його центральному корпусі. Фільм починається з того, що у фортепіанний клас нашої «Альма-матер» заходить педагог Борис Єсипович (Олександр Ширвіндт). На мою думку, у цього персонажа був реальний прототип, якого я знав особисто (Гаррі Лазаревич Гельфгат — у ті часи молодий, привабливий і дотепний чоловік, талановитий піаніст, який користувався підвищеною увагою студенток). Він слухає гру своєї студентки Наталі Королюк (Ірина Терещенко), виглядає у вікно — і ми бачимо, як трамвай характерної для 1960–70-х рр. моделі повертає з вулиці

Пушкінська (зараз — вулиця Григорія Сковороди) на площу Телелева (нині — площа Конституції)...

Загалом же локації фільму постійно нагадують нам, що переважна більшість подій кінострічки відбувається в Харкові — біля Держпрому та Харківського державного університету імені О. М. Горького (нині — ХНУМ імені В. Н. Каразіна), у Саржиному Яру (зокрема, у павільйоні футуристичної форми, збудованому у 1960 році над джерелом), на узвозі Пасціонарії (зараз — Ключківській узвіз), вулиці Ключківській, у Палаці робітника (нині — “Залізничник”), у Харківському планетарії, у цехах заводу “ХЗСМ”, на площі перед харківським аеропортом та на його льотному полі, де злітає літак Ту-124В, який тоді вироблявся на Харківському авіаційному заводі. На жаль, майже всі ці локації більшою чи меншою мірою зазнали руйнувань під час російсько-української війни, яка досі триває. Це зайвий доказ того, що багатопланове урбанізоване середовище, яке формувалося зусиллями багатьох поколінь, може бути швидко перетворене на руїни з примарними перспективами щодо його відновлення — а отже, під загрозою збереження культурної пам’яті...

Уявіть собі, яким було моє здивування, коли я почав переглядати публікацію кінокритикині Лариси Брюховецької, присвячену кінотворчості Олександра Муратова, в якій авторка зазначає, що “дія цього фільму відбувається в основному в Києві” [1, с. 11]. Правдоподібно пояснення цій “оптичній ілюзії” я не знайшов, адже наша харківська візитівка — Держпром — у цій кінострічці візуалізований доволі конкретно і в різних ракурсах... Є також кадри в аеропорту, де на трапах, які пересуваються на льотному полі, видно написи великими літерами — “ХАРЬКОВ”.

Відзначу ще один важливий харківський відбиток у цьому кінотексті — це участь акторів харківських театрів у епізодичних ролях, зокрема, Володимира Маляра, Римми Кіріної, Михайла Кіріна, Євгена Лисенка, Олексія Северина.

Є у фільмі локації, які безпосередньо не пов’язані з Харковом, але важливі для сприйняття кінотексту в концептуальному плані. Насамперед це стосується епізоду, де на дачі директора

заводу збираються фактично всі головні персонажі фільму. Є всі підстави припустити, що це дача батька режисера Ігоря Муратова, розташована біля ставка у селищі Зелений Гай (нині — у межах смт Високий поблизу Харкова), яку він почав облаштовувати в 1951 році.

Про неї згадує у своїх спогадах друга дружина письменника Наталя Білецька-Муратова: “Приїхали у Зелений Гай під Харковом. Подивились — краса надзвичайна. Ставок, липи, дуби, дві чарівні груші-дички червоніють вересневими барвами. Пагорб укритий квітами та травою, дуби ще зелені, а під грушами — вже опале бордове листя... Саме тут, під грушею, згодом зробили столик із лавочкою, Муратов там працював... Кращі свої поезії Ігор Муратов написав у Зеленому Гаю...” [2, с. 28].

І тут не зайвим буде згадати, що ця місцевість стала дачним селищем ще на початку ХХ століття. Мешкала влітку тут переважно харківська інтелігенція, у тому числі художня. Мали в цьому затишному селищі свої будиночки Гнат Хоткевич і Олесь Гончар.

Не менш важливе значення це місце мало і для Олександра Муратова (про це свідчать відповідні сторінки його “майже автобіографічного роману” “Розчахнута брама”), адже на початку 50-х років він тут пережив своє перше справжнє кохання, намагаючись закарбувати свій душевний стан у поетичній формі:

“Засина село за рогом...
Хтось сміється там, чи плаче,
чи веде розмови з Богом.
Вірші я тобі читаю, і не чую небезпеку,
і римовано благаю про повернення лелеки...
Сині вікна, синє небо, у кімнаті тиха втома...
Може, так воно і треба?
Може, справді щастя в цьому?
Нащо ж нам зрадлива вдача?
І про що благодати Бога?
Ми удвох на тихій дачі.
Засина село за рогом...”

[3, с. 91].

Одним з аргументів щодо мого припущення є також факт включення Олександром Муратовим у сценарій фільму ще одного свого вірша, який був написаний ним після вимушеного розставання з коханою дівчиною Терезою, з якою він провів незабутні осінні місяці на дачі батька:

“Сіре волосся стріх.
В небі тривожний птах.
В тебе уста — сміх.
Очі твої — жах.
Плачуть червоні дуби.
Листям стікають на шлях.
Сіро-зелені горби...
Сині лелеки в очах...
Рідна! Благаю! Стій!
З неба сміється гроза.
Та з-під опущених вій
котиться тиха сльоза”

[3, с. 91–92].

Саме ці рядки були покладені на музику композитором Олегом Каравайчуком для цього фільму і їх можна сприйняти як своєрідну “епітафію коханню”, що виявляється суголосною драматичній напрузі у стосунках головних кіногероїв. Отже, як це нерідко буває, у цій кінострічці є багато ознак автобіографічності... Первісний варіант сценарію був написаний Ігорем Муратовим, але його суттєво переробив його син Олександр. На момент творення цієї кінострічки стосунки із його тодішньою дружиною Кірою Муратовою суттєво ускладнилися, сім’я перебувала за крок до розлучення. Припускаю, що те майже “екзистенціональне” непорозуміння між героями фільму віддзеркалює актуальність цієї проблематики для самого режисера. Адже теми самотності, пошуку свого власного “Я”, коли ти опиняєшся у ситуації вибору між конформізмом і відстоюванням тих цінностей, які не є популярними в прагматичному середовищі, у якому гра за правилами та їх свідоме порушення визначаються насамперед утилітарним інтересом, — це теми, які завжди будуть актуальні для Людини Міста, а отже,

режисер намагається розкрити цю суперечливість психології Людини Мегаполіса. Показово, що один з персонажів фільму — Савелій, який має “талант” вирішувати всі питання поза чергою і поза правилами, повчає головного героя — головного інженера заводу Дмитра Танцюру — такими словами: “запомни народную мудрость — что посмеешь, то и пожнешь”. Для цього персонажа життя за принципом — моральним є все те, що я вважаю для себе доцільним, стає комфортною нормою. На питання, чому ти не розлучишся зі своєю дружиною Тамарою, з якою у тебе постійні сварки і не одружишся зі своєю коханкою Лідою, з якою у тебе все добре, він відповідає: “Так тому мені з нею і добре, бо вона не дружина мені...”. Саме між Савелієм і Дмитром відбувається ще один промовистий діалог: “— А загалом у тебе як? — Вчуса, — Де? — Вчуса жити”.

Поведінка головної героїні — піаністки Наталії Королук, дівчини з тонкою, чутливою душевною організацією, теж не виглядає цілком логічною. Адже вона, перебуваючи у стосунках з успішним інженером — людиною майже ідеальною за своїми фізичними, розумовими і моральними якостями, віддає перевагу талановитому піаністу Олександрю Донченку, який прагне побудувати кар’єру в Москві, але, як виявилось, діє як звичайний пристосуванець з провінції, який намагається заручитися підтримкою впливових людей у столиці, нехтуючи своєю гідністю. Саме так він розуміє “уміння жити”. Така поведінка чоловіка виявляється абсолютно неприйнятною для Наталії. На її докори Олександр коротко відповідає: “Ти все зіпсувала”. Отже, як впливає з фільму, професія музиканта зовсім не гарантує високої духовності і порядності людини. У цьому сюжетному мотиві проглядається літературна алюзія, адже ці два персонажі є своєрідною проєкцією іншої пари персонажів — Оксани і Степана з драматичної поеми Лесі Українки “Бояриня”.

Після вимушеного повернення до Харкова Наталія починає працювати концертмейстером у Палаці робітника. Її важкий психологічний стан автори фільму намагаються передати в епі-

зоді, де звучить драматична пісня-романс на слова Олександра Муратова (“Сіре волосся стріх. В небі тривожний птах”). Не менш складну внутрішню боротьбу переживає і Дмитро, який все ще кохає Наталю і, зрештою, наважується їй зателефонувати й запропонувати поїхати збирати проліски так, ніби нічого за цей час між ними не трапилося. Отже, знову поводить себе як ідеальний персонаж — виявляє благородство чоловіка, який здатний прощати помилки коханої жінці.

У зв’язку із цим є сенс повернутися до епізоду фільму, де на дачі директора заводу Бориса Донченка святкують його день народження родичі і знайомі, зокрема, мати ювіляра, його перша і друга дружини, вітчим його старшого сина, молодший син Олександр, а також Дмитро і Наталя. Усі вони поводять себе як єдина гармонійна родина. І тут знову виникають автобіографічні алюзії, адже ми бачимо своєрідну проєкцію того, що відбувалося в сімейних стосунках Муратових: Борис Муратов теж був двічі одружений і зберігав приязні стосунки з усіма своїми родичами. Отже, як видається, одним з послань фільму є заклик зберігати людяність і шукати порозуміння за будь-яких життєвих обставин.

Зрештою, хочу відзначити, що музика в цьому фільмі відіграє дуже важливу драматургічну роль, часом навіть вагомішу за вербальну складову — вона є не лише емоційним індикатором того, що відбувається на всіх щаблях кінотексту, а й носієм культурних смислів, які утворюють певну лейтмотивну систему. Крім музики Олега Каравайчука, який вдало використовує джазову лексику, мінімалістичну техніку, моделює стилістику українських радянських композиторів 60-х років XX століття, автори фільму цілком виправдано залучили до його звукового простору фортепіанну музику Доменіко Скарлатті, Йоганна Себастьяна Баха й Олександра Скребіна, які є уособленням різних світовідчуттєвих і світоглядних позицій, що збагатили смисловий контекст кінообразності.

Підбиваючи підсумки, можу припустити, що притаманний цьому фільму морально-культурний релятивізм, почасти інтуїтивне намагання його авторів репрезентувати світ урбанізо-

ваного соціуму як множинне, рухливе, нелінійне середовище, де все є відносним, виявилось незрозумілим для радянської глядацької аудиторії 70-х років XX століття і дратівливим для кіночиновників. Адже лише згодом, почасти завдяки філософам-постмодерністам світ почав осмислюватися як тотожність хаосу (відсутності порядку), осмосу (потенційного порядку) та космосу (вищого порядку), а світ як хаос — сприйматися як простір необмеженої креативності, відкритий для різних культурних конфігурацій і потенційних семантичних моделей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька Л. Олександр Муратов: людина зблизка. [переглянуто 01 листопада 2025]. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/db49831d-a2a7-45db-a526-9884798255ca/content>
2. Муратов І. На крилах Літани: Поезії. Харків : Майдан, 2012.
3. Муратов О. Розчахнута брама. Київ : Факт, 2005.

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>

“DO YOU KNOW HOW TO LIVE?” — URBANIZED “CHAOSMOS” IN OLEKSANDR MURATOV’S FILM

Keywords: *Oleksandr Muratov; “Do You Know How to Live”; “The Open Gate”; Kharkiv locations and prototypes; “poetic cinema in an urban dimension”; chaosmos.*

Why did I choose to focus on this little-known film by Oleksandr Muratov, shot at the Oleksandr Dovzhenko Film Studio in 1970 and subsequently lost in today’s communicative chaos? The

reason lies not only in the fact that the director himself considered this film among the best works of his career, nor merely in Sergei Parajanov's striking definition of it as "poetic cinema in an urban dimension." Rather, the film is unique because its principal characters are musicians from our own institution—the Kharkiv State Institute of Arts (now the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts) — and its key scenes were filmed in the central building of this alma mater.

The film opens with the teacher Borys Yesypovych (played by Oleksandr Shirvindt) entering a piano classroom of our university. In my view, this character has a real-life prototype whom I knew personally — Harry Lazarevych Helfgat. At the time, he was a young, charismatic, witty man, a gifted pianist who enjoyed heightened attention from female students. He listens to his student Natalia Koroliuk (Iryna Tereshchenko), gazes out the window — and the viewer sees a tram of a typical 1960s–1970s model turning from Pushkinska Street (today Hryhoriia Skovorody Street) onto Tevelev Square (now Constitution Square).

In general, the film's locations constantly remind us that the overwhelming majority of its events unfold in Kharkiv: near Derzhprom and Kharkiv State University named after M. Gorky (now V. N. Karazin Kharkiv National University); in Sarzhyn Yar (notably in the futuristic pavilion built above the spring in 1960); on the Descent of Passionaria (now Klochkivskyi Descent); on Klochkivska Street; in the Workers' Palace (now Zaliznychnyk); in the Kharkiv Planetarium; in the workshops of the Kharkiv Electric Mechanical Plant; on the square before Kharkiv Airport and on its runway, where the Tu-124 aircraft — then produced at the Kharkiv Aviation Plant — takes off. Tragically, almost all these locations were damaged or destroyed to varying degrees during the ongoing Russian-Ukrainian war. This fact further underscores how a multilayered urban environment, shaped through the efforts of many generations, can rapidly be reduced to ruins, with only ghostly prospects for restoration—placing cultural memory itself under threat.

My astonishment grew when I encountered an article by film critic Larysa Briukhovetska devoted to Muratov's work, in which she states that "the action of the film takes place mainly in Kyiv" (Briukhovetska, 2012: 11). I find no convincing explanation for this "optical illusion," as Kharkiv's unmistakable emblem—Derzhprom—is repeatedly visualized in the film from multiple angles. Moreover, scenes at the airport clearly display large-letter inscriptions reading "KHARKOV" on mobile ramps across the airfield.

Another crucial Kharkiv imprint in the film is the participation of actors from Kharkiv theatres in episodic roles — among them Volodymyr Maliar, Rimma Kirina, Mykhailo Kirin, Yevhen Lysenko, and Oleksii Sevryn.

Some locations in the film are not directly tied to Kharkiv, yet they are conceptually significant. Above all, this concerns the episode in which nearly all the central characters gather at the country house of the factory director. There is strong reason to believe that this setting corresponds to the dacha of the director's father, writer Ihor Muratov, located near a pond in the village of Zelenyi Hai (now within the settlement of Vysokyi, near Kharkiv), which he began developing in 1951.

Muratov's second wife, writer Natalia Biletska-Muratova, recalls this place in her memoirs:

"We arrived in Zelenyi Hai near Kharkiv. The beauty was extraordinary: a pond, linden trees, oaks, two magical wild pear trees flushed with September colors. The hill was covered with flowers and grass; the oaks were still green, while under the pear trees burgundy leaves had already fallen... It was here, under the pear tree, that a table and bench were later made, where Muratov worked... Ihor Muratov wrote his best poems in Zelenyi Hai..." (Muratov I., 2012: 28)

It is worth recalling that at the beginning of the twentieth century this area served as a summer retreat, primarily for the Kharkiv intelligentsia, including artistic figures. Hnat Khotkevych and Oles Honchar both had residences in this quiet village.

The place was equally important for Oleksandr Muratov himself, as evidenced by relevant passages in his “almost autobiographical novel” *The Open Gate*. In the early 1950s, he experienced his first profound love there and attempted to capture his emotional state in poetic form:

“The village beyond the bend is falling asleep...
Someone is laughing there, or crying,
or conversing with God.
I read poems to you and hear no danger,
and pray in rhyme for the stork to return...”

Blue windows, blue sky, quiet fatigue in the room...
Maybe this is how it should be?
Maybe this truly is happiness?
Why is fate so treacherous?
And why must we pray to God?
We are together in the quiet dacha.
The village beyond the bend is falling asleep...”

(Muratov O., 2005: 91).

An additional argument supporting this assumption lies in Muratov’s inclusion in the film script of another poem written after his forced separation from Teresa, the young woman with whom he shared unforgettable autumn months at his father’s dacha:

“Gray hair is a roof.
An anxious bird in the sky.
Your mouth is laughter.
Your eyes are terror.
Red oaks are weeping.
Leaves flow onto the path.
Gray-green hills...
Blue storks in your eyes...
Beloved! I beg you—stop!
A thunderstorm laughs from the sky.
But from beneath lowered lashes
A silent tear falls.”

(Muratov O., 2005: 91–92)

These lines were set to music by composer Oleh Karavai-chuk and function in the film as a kind of “epitaph to love”, resonating with the dramatic tension among the central characters. As is often the case, the film thus reveals numerous autobiographical traces. Although the original script was written by Ihor Muratov, it was substantially revised by his son Oleksandr. At the time of the film’s creation, Muratov’s relationship with his then wife, director Kira Muratova, had become deeply strained, bringing them close to divorce. It is likely that the near-existential misunderstanding between the film’s characters reflects the director’s own lived experience.

Themes of loneliness, the search for one’s own “I,” and the dilemma between conformism and fidelity to non-utilitarian values within a pragmatic environment where both obedience to rules and their deliberate violation are dictated by expedience—are themes that remain perennially relevant for the urban individual. Muratov seeks to articulate this contradiction in the psychology of the inhabitant of the metropolis. It is telling that one of the film’s characters, Savelii — who possesses a “talent” for resolving issues beyond official rules — advises the protagonist, chief engineer Dmytro Tantsyura, with the maxim: “Remember folk wisdom: what you dare, you will reap.” For this character, life governed by the principle “whatever suits me is moral” becomes a comfortable norm. Asked why he does not divorce his wife Tamara — despite constant quarrels — and marry his lover Lida, he replies: “That’s precisely why things are good with her — because she’s not my wife.” Another revealing exchange occurs between Savelii and Dmytro: “– And how are things with you overall? — I’m studying. — Where? — I’m learning how to live.”

The behavior of the film’s heroine, pianist Natalia Koro-liuk — a young woman of refined and sensitive inner organization — also appears less than straightforward. Although involved with a successful engineer, a man seemingly ideal in physical, intellectual, and moral terms, she chooses instead the gifted pia-

nist Oleksandr Donchenko. He aspires to build a career in Moscow but ultimately behaves like a provincial technician seeking patronage from influential figures, sacrificing his dignity. This, for him, constitutes the “art of living.” Such conduct proves unacceptable to Natalia. To her reproaches, Oleksandr merely responds: “You ruined everything.” The film thus demonstrates that the profession of musician by no means guarantees spiritual integrity or ethical refinement. A literary allusion emerges here, as this pair recalls another famous duo — Oksana and Stepan from Lesia Ukrainka’s dramatic poem *Boyarynia*.

After her forced return to Kharkiv, Natalia takes a position as an accompanist at the Workers’ Palace. Her difficult psychological state is conveyed in an episode featuring a dramatic song-romance to Muratov’s aforementioned poem (“Gray hair is a roof...”). Dmytro, who continues to love Natalia and eventually dares to call her, proposing that they go pick snowdrops as if nothing had happened between them, undergoes an equally intense internal struggle. Once again, he emerges as an “ideal” figure — a man capable of forgiveness and moral generosity.

In this context, it is meaningful to recall the episode set at the country house of factory director Borys Donchenko, where relatives and acquaintances celebrate his birthday: his mother, his first and second wives, the stepfather of his eldest son, his younger son Oleksandr, as well as Dmytro and Natalia. They behave as one harmonious family. Autobiographical parallels again suggest themselves, for Ihor Muratov was likewise married twice and maintained amicable relations within his extended family. One of the film’s implicit messages thus appears to be a call for humanity and mutual understanding under any life circumstances.

Finally, it must be emphasized that music plays a crucial dramaturgical role in the film — at times surpassing the verbal component. It functions not only as an emotional indicator across various semantic levels but also as a carrier of cultural meanings that form a system of leitmotifs. Alongside Oleh Karavaichuk’s

original score — which integrates jazz idioms, minimalist techniques, and stylistic models characteristic of Ukrainian Soviet composers of the 1960s — the filmmakers judiciously incorporated piano music by Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach, and Alexander Scriabin. These composers embody distinct worldviews, enriching the film’s semantic field.

In conclusion, the moral and cultural relativism inherent in the film, and the authors’ intuitive attempt to present urban society as a plural, mobile, nonlinear environment — where everything is relative — proved incomprehensible to much of the Soviet audience of the 1970s and irritating to film officials. Only later, partly through the insights of postmodern philosophy, did the world begin to be understood as an identity of chaos (disorder), osmosis (potential order), and cosmos (higher order). In this perspective, the world as chaos emerges as a space of unlimited creativity, open to diverse cultural configurations and latent semantic possibilities.

REFERENCES

- Muratov, I. (2012). *Na krylakh Litany: Poezii*. Kharkiv: Mайдan [in Ukrainian].
- Muratov, O. (2005). *Rozchakhnuta brama*. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2012). Oleksandr Muratov: liudyna zblyzka. [[Viewed 01 lystopada 2025]. Available from: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/db49831d-a2a7-45db-a526-9884798255ca/content> [in Ukrainian].

«ЗМІНА НАУКОВИХ ПАРАДИГМ» «CHANGE IN SCIENTIFIC PARADIGMS»

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

доктор мистецтвознавства, професор,

проректор з науково-педагогічної, творчої роботи

та інноваційного розвитку ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: julia310873@gmail.com; ORCID iD:000-0001-9536-6328

ТРАВМОІНФОРМОВАНІСТЬ ЯК КОМУНІКАЦІЙНА СТРАТЕГІЯ СЬОГОДЕННЯ

Ключові слова: травмоінформованість, травмоінформоване мистецтво, комунікаційна стратегія, етична взаємодія, колективна травма, резильєнтність, інтелект.

Повномасштабне вторгнення створило нову реальність, в якій суспільство існує в умовах постійної травми. На зміни емоційних станів суспільства першою реагує сфера мистецтва, чому важлива травмоінформованість. Перш за все це — підхід, заснований на розумінні того, як травма впливає на поведінку, сприйняття та емоції. Це поведінкова та комунікаційна стратегія, яка формує етичну комунікацію без ризику повторної травматизації, мета якої створити умови, де людина почувається у безпеці, почутою і включеною.

Що таке травмоінформоване мистецтво? — мистецтво, що враховує психологічні наслідки травми для особистості та є інструментом підтримки. В основі підходу лежить розуміння, що травма може вплинути на емоційний, когнітивний та соціальний стан людини, а мистецькі практики можуть слугувати простором для самоопрацювання, рефлексії та відновлення.

Найджел Осборн (Osborn, 2023) вказує, що trauma Informed підхід не є методом, а способом поглянути на те, що кожний з нас вже робить, з точки зору допомоги при травмах. Це питання

обізнаності та обережності у виконанні речей, які кожен фахівець вже вміє робити.

У соціальній теорії поняття колективної травми набуває поширення у середині ХХ ст. у зв'язку з переосмисленням засадничих принципів теорій соціальних змін. Під колективною травмою розуміють деструктивні, дисфункціональні наслідки соціальних перетворень, які стосуються великих груп людей. Фахівці колективну травму трактують як травму багатьох, сукупність індивідуальних травм. Також сформульовано поняття культурної травми (Дж.Александр та Потр Штомпка), яка впливає на структуру суспільної ідентичності. Внаслідок цього руйнується якщо не вся культура спільноти, то якась її частина. Культурна травма — результат історичної катастрофи. На відміну від теорії колективної травми, концепція культурної травми працює з травматичним досвідом груп: саме група, а не індивід, має відчувати травму.

Травма порушує «усвідомлення часу, себе і світу», тому мета травмоінформованого мистецтва — допомога людям у вираженні і трансформації їхніх емоцій, що може стати першим кроком до подолання психологічних наслідків травматичних подій.

Психологи та дослідники позначають ключові принципи травмоінформованого підходу в мистецтві:

Безпека, підтримка, повага: створення довірливого середовища, де люди можуть почуватися комфортно, розкриваючи свої емоції.

Емпатія, співчуття та розуміння: відмова від оцінювання, акцент на розумінні і підтримці.

Контроль, саморегуляція та автономія: учасникам надають можливість обирати, як вони хочуть взаємодіяти з мистецьким процесом.

Колективне відновлення: арт-практики, спрямовані на залучення групи, сприяють створенню почуття спільності та підтримки.

Нижче наведено декілька прикладів.

І. Козловський (Козловський, 2024) у книзі «Людина на перехресті. Роздуми про екзистенційний інтелект» запропонував

ідею подолання травми через різні види інтелекту, вказавши, що навчити людей працювати із глибокою травмою як персонально, так і колективно — про надважливе завдання сьогодення. Пройшовши полон і тортури, він вибудував теорію на власному досвіді.

Стратегії та рівні подолання травми для перетворення її на досвід такі:

1. Раціональний (когнітивний) інтелект. Рефлексивний рівень усвідомлення та вербалізації травми. Розвиток раціонального (когнітивного) інтелекту — пізнання, міркування, усвідомлення травми минулого. Важливо правильно ставити питання (головними є «хто я?», «чому?» і «навіщо?»). Вивід травми за межі через практику «включеного спостерігача». Процес когнітивного формування досвіду травми.

2. Екзистенційний інтелект. Віра, моральні цінності, сенси життя і любові. Сенсова відповідь на питання «навіщо?» Формування сенсової відповідальності.

3. Емоційний інтелект. Робота з емоціями, афектами. Розвиток асертивності й емпатії. Емоційна цілісність, стабільність своя й оточення. Емоційне перетворення травми на досвід.

4. Соціальний інтелект. Вивід травми, досвіду травми через допомогу іншим, суспільству. Бути «учнем дієвої любові».

5. Творчий інтелект. Креативний рівень самореалізації та суспільних змін. Культурна (мистецька) самореалізація — театр, танці, література, вивчення мов, інших культур. Творча робота з досвідом травми.

6. Тілесний інтелект. Фізичний та фізіологічний рівень. Вивід травми на периферію за межі тіла.

Отже, головна ідея і важливість травмоінформованості — знайти шлях зцілення й посттравматичного зростання.

У проєкті «Вібрації відновлення. Оркестр для реабілітації» (жовтень, 2025), реалізований у Харківському військово-му шпиталі силами камерного складу Kotlyarevsky orchestra (диригент — Сергій Лихоманенко), за участі психологічної

служби (психолог Ксенія Ємець) та наукового консультування автора тез (проф. Юлія Ніколаєвська) розроблена методичка, яка регулює проведення мистецьких заходів у військових шпиталях. Зокрема, психологічна дія концертів передбачала рух по емоційній хвилі, яка відображає природний цикл відновлення: Відкриття → Катарсис → Інтеграція → Стабілізація. Так, «відкриття» — м'яке вмикання чутливості та емоційного контакту; «катарсис» — безпечне емоційне вивільнення у супроводі музики і групи; «інтеграція» — поступове вирівнювання та укладання відчуттів; «стабілізація» — тепле повернення до себе, заспокоєння та збирання внутрішньої опори. Результати показали, що саме така побудова програми дозволила учасникам переживати навіть інтенсивні емоції без перевантаження, з можливістю завершити концерт у стані спокою, зібраності і тепла — що і є основним терапевтичним ефектом. Це доводять й цитати з анкет: «За нами перемога» «Оновлене життя» / «Надія на оновлене життя» «Відчуття спокою» «Відчуття польоту і відпочинку» «Згадалася рідна любов» «Просимо більше таких концертів».

У висновку підкреслимо думку чому травмоінформованість має стати саме комунікаційною стратегією? По-перше, вона формує новий стандарт етичної взаємодії у сфері мистецтва; по-друге, зменшує ризики повторної травматизації; по-третє, формує безпечне середовище у спільнотах, де травма стала нормою; і в-четверте, дозволяє мистецтву бути не тільки естетичним, а й життєдайним соціальним механізмом. Так, основна задача суспільства — зробити з травми досвід, який має стати резильєнтним. Тому травмоінформоване мистецтво є способом говорити правду так, щоб вона лікувала, а не руйнувала. І це стратегія, що робить культуру стійкою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арттерапія з військовими у часи війни: методичний посібник (2025). Заг.ред.О. Вознесенської, Л. Гадіциної, М. Перун. Київ : ФОП Назаренко Т. В.

2. Ємець, К., & Ніколаєвська, Ю. (уклад.). (2025). *Музичні інтервенції у практиці роботи з військовими та пораненими*. Методичні рекомендації в межах проекту «Вібрації відновлення. Оркестр для реабілітації». Харків.
3. Козловський, І. (2024). Людина на перехресті. Роздуми про екзистенційний інтелект. Київ: Колесо життя.
4. Осборн, Н. (2024). Підходи до арттерапії під час військових конфліктів. Цикл лекцій. URL: <https://artherapyforce.com.ua/resource/lektsiia-pidkhody-do-artterapii-pid-chas-viiskovykh-konfliktiv/>
5. Травмоінформований підхід: доказова база і оцінка результатів | Лекція Анжели Кеннеді [Відео]. Art Therapy Force. (2024, Червень 19). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r93VmA5EtDA>
6. Шлях твоєї перемоги. Слово до воїна по духу і нездоланній дії (2024). Серія «На шляху до істини». Київ.
7. Що таке травмоінформоване мистецтво? | Лекція Даррена Абрахамса [Відео]. *Art Therapy Force*. (2024, Травень 6). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KZefQpuKhKE>
8. Osborne, N. (2009). Music for children in zones of conflict Q1 Q2 and post-conflict: a psychobiological approach. In *Communicative Musicality*. S. Malloch & C. Trevarthen, Eds.: 331–356. OUP.
9. Voskoboynikova V. V., Kalko K. O., Kulesha-Liubinet M. M., Nikolaievska Yu. V., Samoiluk O. V., Rybalko P., Drogovoz S. M. The effectiveness of music therapy as a non-drug approach to the correction of various pathological processes in the body. *PharmacologyOnline*. 2021. Vol.3. P. 2026–2031
10. Osborne, N. (2009). Music for children in zones of conflict Q1 Q2 and post-conflict: a psychobiological approach. In *Communicative Musicality*. S. Malloch & C. Trevarthen, Eds.: 331–356. OUP.

Yuliia Nikolaievska

Dr. Habil. in Art Studies, Professor, Vice-Rector of scientific, pedagogical, creative work and innovative development of Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts
 e-mail: julia310873@gmail.com; ORCID iD:000-0001-9536-6328

TRAUMO-INFORMED APPROACH AS A COMMUNICATION STRATEGY OF TODAY

Keywords: *trauma-informed approach, trauma-informed art, communication strategy, ethical interaction, collective trauma, resilience, intelligence.*

The full-scale invasion has created a new reality in which the society exists in conditions of constant trauma. The sphere of art is the first to react to changes in the emotional states of society, which is why trauma-informed approach is important. First of all, it is an approach based on understanding how trauma affects behaviour, perception and emotions. It is a behavioural and communication strategy that forms ethical communication without the risk of re-traumatization, the goal of which is to create conditions where a person feels safe, heard and included.

What is trauma-informed art? — it is the art that takes into account the psychological consequences of trauma for the individual and is a tool for support. The approach is based on the understanding that trauma can affect the emotional, cognitive and social state of a person, and artistic practices can serve as a space for self-development, reflection and recovery.

Nigel Osborne (Osborne, 2023) points out that the trauma-informed approach is not a method, but a way of looking at what each of us is already doing, from the perspective of trauma care. It is a matter of awareness and caution in doing things that every professional already knows how to do.

In social theory, the concept of collective trauma became widespread in the middle of the 20th century in connection with the rethinking of the basic principles of theories of social change. Collective trauma is understood as the destructive, dysfunctional

consequences of social transformations that affect large groups of people. Experts interpret collective trauma as the trauma of many, a set of individual traumas. The concept of cultural trauma (J. Alexander and Piotr Sztompka) which affects the structure of social identity has also been formulated. As a result, if not the entire culture of the community, then some part of it is destroyed. Cultural trauma is the result of a historical catastrophe. Unlike the theory of collective trauma, the concept of cultural trauma works with the traumatic experience of groups: it is the group, not the individual, that should experience the trauma.

Trauma disrupts “awareness of time, self, and the world,” so the goal of trauma-informed art is to help people express and transform their emotions, which can be the first step in overcoming the psychological consequences of traumatic events.

Psychologists and researchers identify key principles of a trauma-informed approach in art:

Safety, support, respect: creating a trusting environment where people can feel comfortable revealing their emotions.

Empathy, compassion, and understanding: refusal to judge, emphasize on understanding and support.

Control, self-regulation, and autonomy: giving participants the opportunity to choose how they want to interact with the artistic process.

Collective recovery: art practices aimed at engaging the group help create a sense of community and support.

Below there are a few examples.

I. Kozlovsky (Kozlovsky, 2024) in his book “A person at the crossroads. Reflections on existential intelligence” proposed the idea of overcoming trauma through different types of intelligence, indicating that teaching people to work with deep trauma both personally and collectively is an extremely important task of today. Having gone through captivity and torture, he built a theory based on his own experience.

Strategies and levels of overcoming trauma to transform it into experience are as follows:

1. Rational (cognitive) intelligence. Reflective level of awareness and verbalization of trauma. Development of rational (cognitive) intelligence — cognition, reasoning, awareness of past trauma. It is important to ask the right questions (the main ones are “who am I?”, “why?” and “for what reason?”). Taking trauma beyond the limits through the practice of the “included observer”. The process of cognitive formation of the experience of trauma.

2. Existential intelligence. Faith, moral values, meanings of life and love. A meaningful answer to the question «why?» Formation of meaningful responsibility.

3. Emotional intelligence. Working with emotions, affects. Developing assertiveness and empathy. Emotional integrity, stability of oneself and the environment. Emotional transformation of trauma into experience.

4. Social intelligence. Releasing trauma, trauma experience through helping others, society. Being a “student of effective love”.

5. Creative intelligence. Creative level of self-realization and social change. Cultural (artistic) self-realization — theatre, dance, literature, learning languages, other cultures. Creative work with the experience of trauma.

6. Bodily intelligence. Physical and physiological level. Releasing trauma to the periphery beyond the body.

Therefore, the main idea and importance of trauma-informed approach is to find a path to healing and post-traumatic growth.

In the project “Vibrations of recovery. Orchestra for rehabilitation” (October, 2025), implemented in Kharkiv Military Hospital by the Kotlyarevsky Orchestra chamber ensemble (conductor — Serhiy Lykhomanenko), with the participation of the psychological service (psychologist Ksenia Yemets) and scientific consulting of the author of the theses (Prof. Yulia Nikolaievska), a methodology was developed that regulates the holding of artistic events in military hospitals. In particular, the psychological effect of the concerts involved movement along an emotional wave that reflects the natural cycle of recovery: Discovery → Catharsis → Integration → Stabilization. Thus, “discovery” is a soft activation of sensitivity and emotional

contact; “catharsis” is a safe emotional release accompanied by music and a group; “integration” is a gradual alignment and arrangement of sensations; “stabilization” is a warm return to oneself, calming down and gathering internal support. The results showed that this program structure allowed the participants to experience even intense emotions without overload, with the opportunity to finish the concert in a state of calm, collectedness and warmth — which is the main therapeutic effect. This is also proven by the quotes from the questionnaires: “Victory is behind us” “Renewed life”/ “Hope for a renewed life” “Feeling of peace” “Feeling of flight and rest” “Remembered native love” “We ask for more such concerts”.

In conclusion, we emphasize the idea of why trauma-informed approach should become a communication strategy? First, it forms a new standard of ethical interaction in the field of arts; second, it reduces the risks of re-traumatization; third, it forms a safe environment in communities where trauma has become the norm; and fourth, it allows art to be not only aesthetic, but also a life-giving social mechanism. Thus, the main task of society is to make trauma an experience that should become resilient. Therefore, trauma-informed art is a way to tell the truth in a way that heals, not destroys. And this is a strategy that makes culture resilient.

REFERENCES

- Art therapy with military personnel during wartime: a methodological manual (2025). General editors O. Voznesenska, L. Gaditsyna, M. Perun. Kyiv: FOP Nazarenko T. V.
- Yemets, K., & Nikolaievskaya, Yu. (Comp.). (2025). Musical interventions in the practice of working with military personnel and the wounded. Methodological recommendations within the framework of the project “Vibrations of recovery. Orchestra for rehabilitation”. Kharkiv.
- Kozlovsky, I. (2024). A person at the crossroads. Reflections on existential intelligence. Kyiv: Wheel of Life.
- Osborne, N. (2024). Approaches to art therapy during military conflicts. Lecture series. URL: <https://arthrapyforce.com.ua/>

resource/lektsiia-pidkhody-do-artterapii-pid-chas-viiskovykh-konfliktiv/

- Trauma-informed approach: evidence-based and outcome evaluation | Lecture by Angela Kennedy [Video]. Art Therapy Force. (2024, June 19). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r93VmA5EtDA>
- Your path to victory. A word to a warrior of spirit and invincible action (2024). On the path to truth series. Kyiv.
- What is trauma-informed art? | Lecture by Darren Abrahams [Video]. Art Therapy Force. (2024, May 6). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KZefQpuKhKE>
- Osborne, N. (2009). Music for children in zones of conflict Q1 Q2 and post-conflict: a psychobiological approach. In Communicative Musicality. S. Malloch & C. Trevarthen, Eds.: 331–356. OUP.
- Voskoboinikova V. V., Kalko K. O., Kulesha-Liubinets M. M., Nikolaievskaya Yu. V., Samoiliuk O. V., Rybalko P., Drogovoz S. M. The effectiveness of music therapy as a non-drug approach to the correction of various pathological processes in the body. PharmacologyOnline. 2021. Vol.3. P. 2026–2031.

Підпорінова Катерина Вікторівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
концертмейстерської майстерності Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: katerynapidporinova@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

РЕМІКСАЦІЙНА КУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА В АСПЕКТІ КОНЦЕПЦІЙ ГРИ: ПОШУКИ І ЗАКОНОМІРНОСТІ

Ключові слова: культурна парадигма, гра, сучасний контекст, опера, сучасне мистецтво, Ното Modernus, Ното Ludens, культура, реміксація.

Сучасна траєкторія розвитку культури Homo Modernus демонструє посилення впливу реміксаційної парадигми, яка передбачає суттєві зміни сприйняття і мисленнєвого опрацювання наявного інформаційного поля та накопиченого в історичному зрізі досвіду. Це продукує нові алгоритми функціонування всіх сфер людського буття і знаходить віддзеркалення в мистецтві. Реміксаційна парадигма зумовлює органічне поєднання та синтезування різних моделей організації цілого, серед яких спіралеподібна, фрактальна, пазлеподібна, модель концентричних кіл тощо. Кожна із цих моделей привносить у художній процес свої принципи та методи, стимулюючи актуальні творчі пошуки, безперервність процесу пізнання, обміну ідеями та взаєморозуміння у сьогочасній ситуації комунікативної турбулентності.

Могутнім підґрунтям для здійснення такого художнього синтезу виступає Гра як одна з найбільш вагомих засад розвитку культури, що водночас вирізняється нестабільністю, рухливістю й суперечливістю. Про це свідчать множинні теорії гри, наукові дискусії щодо її ролі в розвитку культури, різноманітні дослідницькі підходи. Проте саме багатовимірність гри, її надкультурний статус (за Й. Гейзінгою, «PLAY is older than culture» [5, с. 1]), перманентність і впливовість сприяють спадкоємності комунікативних ланцюжків, забезпечуючи збереження старих і вибудовування нових ланок для досягнення кінцевого розуміння вихідного меседжу адресатом.

У концепції Й. Гейзінги (що міцно вкоренилася на вітчизняних мистецтвознавчих теренах) елементи гри постають «живими», формуючи той чи інший культурно-історичний контекст епохи, стилю, галузі тощо. Нагадаємо: гра не несе позитивної чи негативної оцінки; немає доброго чи поганого спрямування. Вона балансує між серйозністю й оманливою жартівливістю. Проявляється через змагальність із вічним стимулом «агону» і майстерність, що передбачає досягнення найвищого рівня досконалості у володінні як практичними (вправність, віртуозність виконання), так і теоретичними («гра розуму») навичками. Водночас гра визначається власним простором, часом

і правилами, тобто утворює специфічну *систему координат*, своєрідну окрему «екосистему». Homo Ludens знає і приймає задані умови гри, лише в такому випадку гра отримує свій сенс, адже її результат дорівнює самому процесу як радісному перепочинку («a pleasurable, even mirthful, relaxation from the strains of ordinary life» [5, с. 203]). Здійснюючи масштабний історичний дискурс, Й. Гейзінга доходить висновку про те, що істинна культурна цивілізація не може існувати без певного елемента гри, адже розвиток ґрунтується на самообмеженні, володінні потребами і вмінні спрямовувати власні схильності на досягнення остаточної мети. Цивілізація відбувається за правилами і завжди вимагає чесної гри. «Чесна гра, — за Й. Гейзінгою, — це не що інше, як добросовісність, виражена в ігрових поняттях. <...> Щоб бути здоровою культуротворчою силою, цей ігровий елемент має бути чистим. Він не повинен полягати в затемненні чи приниженні стандартів, встановлених розумом, вірою чи людяністю» [5, с. 211].

Розвиваючи теорію Й. Гейзінги, французький соціолог Р. Кайюа (Roger Caillois) [4] розширює базові ігрові форми, зменшуючи ареал впливу змагальності як стрижневого компоненту гри. До агону долучаються алеа (alea) — випадок (chance); мімікрія (mimicry) — рольова гра, симуляція (simulation); та ілінкс (ilinx) — запаморочення, емоційний струс (vertigo). Серед характеристик гри (play and games) дослідник найбільшу уваги приділяє двом таким: 1) осмисленню *правил* гри, котрі змінюють звичний порядок речей, усталені закони і норми, моделі поведінки та вимагають неухильного виконання гравцями; 2) розумінню ролі і ступеня *вигадки* як умови для гри в діалектичному тандемі уяви й реальності.

На відміну від Й. Гейзінги та Р. Кайюа, котрі намагалися визначити універсальність категорії гри як інструменту пізнання закономірності культурних процесів різних часів, дослідження Б. Саттона-Сміта (Brian Sutton-Smith, [6]), здійснене в широкій панорамі міждисциплінарних перетинів, підкреслює багатогранність, багатовимірність поняття гри, її схильність до плас-

тичної трансформації власних форм та принципів. Цінним постає авторський висновок стосовно високої *адаптивності* гри до нових контекстів та акцентування уваги на ігровому потенціалі в аспекті протидії можливій ригідності людини в сучасному соціокультурному просторі.

Останній тезис перегукується із сучасним дослідженням гри С. Брауна (Stuart Brown with Christopher Vaughan [3]), присвяченим осмисленню причин та наслідків умовної втрати сучасною людиною вміння грати як нагальної потреби і навички. Стрижневою є ідея *процвітання через гру*, яка дозволяє людині досягати щастя, успіху, гармонії, є запорукою оптимізму, сприяє розвитку інтелекту, креативності, стресостійкості тощо.

По суті, реміксаційна парадигма є результатом соціокультурних змін, розпочатих стрімким зростанням інформаційних та цифрових технологій. Вона є відповіддю людської свідомості на створені та поширювані, зокрема у світовій інтернет-мережі, множинні тексти і контексти, своєрідним бажанням побудувати *альтернативне* (оновлене) *ігрове поле*. У ньому змінюється не лише форма художнього продукту, але й механізм його сприйняття (семантизація, символізація, розкодування, ціннісна оцінка та ін.). Погодимось з думкою О. Самойленко, яка є актуальною в царині не лише музичного мистецтва, але й творчого процесу в цілому: «Життя тексту в музиці (сам феномен музичного тексту) слід представляти як взаємообмін фігурно-фонovими положеннями, що відбувається між значеннями та “знаками”, в якому фігурність значень і фонovість знаків обертається фонovістю перших та фігурною яскравістю, емблематичністю других» [2, с. 108–109]. Виникаюча заміна-підміна і породжує гру сприйняття, індивідуальну модифікацію закладеної у творі змістовної багатшаровості.

Не можна не брати до уваги і той беззаперечний факт, що сьогодні швидко зростає роль штучного інтелекту, який впевнено займає власне вагоме місце співрозмовника-посередника в системі «Людина (Я) — [ШІ] — Людина (Ти)». У нинішніх умовах глобалізації, цифровізації та певній уніфікації сучасного

суспільства це отримує зворотний бік через шаблонність, інертність мислення, інфантильність свідомості людини як автора свого життя в будь-якій ролі — творця, виконавця, реципієнта. У цих реаліях мистецтво постає володарем особливого «захищеного» поля гри. Утворюючи власний ігровий простір, воно надає додаткові можливості, пропонує нові творчі техніки та підходи, зберігаючи за Homo Modernus право залишитися людиною у грі — Homo Ludens.

Серед потенційних маркерів реміксаційної парадигми можна назвати такі.

1. *Пошук нових зв'язків між елементами художнього матеріалу як «поєднання непоєднуваного»*. Музичною ілюстрацією може слугувати стильовий напрям фьюжн (fusion), який розгалужується на чималу кількість різновидів, що постійно зростає. Також назвемо творчі експерименти з оновлення / доповнення інструментально-звукової палітри творів усталеної традиції (бароко, класицизм), зокрема із додаванням оригінальних спецефектів.

2. *Віддзеркалення смакового зрізу сучасності* в діалектичній взаємодії двох векторів: формування художнього смаку ↔ відповідь на потреби аудиторії, — котрі часто перебувають у протиріччі.

3. *Реалізація функції комунікативного посередника*, що створює нову призму сприйняття як баланс клішованого та оригінального (переосмисленого). Яскравий приклад — це франшиза «Бріджертони» (різні варіанти музичного оформлення, персоніфіковані костюми, танцювальні номери тощо). Як відомо, оціночні судження залежать від вибраної позиції або локусу контролю (спираючись на засади критичного мислення). Так, кітчевий образ світу, представлений у «Бріджертоних», одразу виключає історичну відповідність, окреслюючи лінії уявної ігрової локації, де власне і розігрується історія як вигадана оповідь. Такий підхід дозволяє осмислити багаторівневу інтертекстуальність, вглядіти / розшифрувати відповідні художні прийоми, на кшталт стилізації, гіперболи, цитування, метафори,

пародії, аллюзії, клонування того чи іншого стилю за допомогою III тощо.

4. **Руйнація існуючих меж-канонів і ствердження нових цінностей через відмову-заперечення, навмисне введення умовно-уявного дисонансу сприйняття.** Наприклад, виступи виконавців високого рівня визнання академічної музичної традиції у «неконцертному» вбранні, мається на увазі навмисне зухвалий одяг, що робить акцент на відвертій сексуальності або немов «приземляє» сцену до повсякденного рутинного життя. Водночас за цим прийомом ціннісної невідповідності часто стоїть утворення іншої шкали цінностей як носія певного сенсу, відповідного меседжу (жіночність у поєднанні з майстерністю як відповідь феміністичним настановам; виступ на сцені не як елемент театру, а як фрагмент звичайного життя — не неповага до високого мистецтва, а постійне органічне перебування в ньому). Адже потреба в переоцінці цінностей виникає тоді, як зазначає А. Мізітова, «коли актуальний шар культури вичерпується», і охоплює вона всі сторони музичного мислення, діючи різноспрямовано [1, с. 2].

5. **Звернення до міфологічної свідомості через символізацію, створення сучасного альтернативного контексту,** апелювання до культурних архетипів тощо. У цьому руслі творчих пошуків найбільш відкритими виявляються синтетичні види мистецтва, а саме — опера і кінематограф, оскільки вони володіють широким арсеналом засобів, що допускають застосування досягнень технократичного прогресу та їх розгорнуте опанування. Візуальна складова в опері, наприклад, дозволяє змінювати «запропоновані обставини» твору, не порушуючи безпосередньо цілісність його музичного «тіла».

6. **Інтертекстуальний «серфінг» як художній прийом діалогу текстів.** У жанрі транскрипції, наприклад, новий твір є версією лише першоджерела чи «розмовою» із всім розмаїттям існуючих варіантів «на тему»? (Адже неможливо відсторонитися від існуючого і доступного звукового простору художніх дзеркал того чи іншого твору).

Новостворене цифрове ігрове поле обертається для мистецтва як потенційними можливостями, так і складними перепонами. Перші пов'язані із широким доступом, що зводить у ступінь «п» інтертекстуальність як джерело натхнення; максимальною доступністю, котра породжує множинність шарів змісту (як передбачуваних, так і непередбачених) та відповідних похідних меседжів; невичерпним арсеналом різноманітних засобів, які обмежуються лише фантазією та відповідною готовністю / підготовкою митця.

Водночас відкриті шляхи інформації є носіями небезпеки, що спричинена:

- відсутністю необхідного «живого» діалогу, дискусії, дебатів;
- масковістю, котра відбиває карнавальність як всюдозволеність;
- анонімністю, безвідповідальністю, голослівністю, бездоказовістю суджень;
- плюралізмом думок, що перетворюється на відсутність авторства;
- нівелюванням статусної мисленнєвої ієрархії тощо.

Показово, що реміксаційна парадигма не менше впливає і на стан української науки і освіти. На сьогодні науковець, крім здійснення дослідження і його оприлюднення (публікації), має робити відповідні кроки щодо просування своїх матеріалів в інтернеті, створення власної мережі, здобування індексів цитування, реєстрації в різноманітних базах та здійснення відповідної активності, ведення сторінок у соцмережах та ін. Чим це не схоже на ще одне ігрове поле з чітко (або нечітко) прописаними правилами? Не ліпша ситуація наявна і в навчальному процесі, на що вказує дисбаланс спілкування, різні мисленнєві стратегії, розфокусована матриця сприйняття, інакша ієрархія цінностей тощо. Як вбачається, ігрові поля викладачів і здобувачів часто розміщуються в різних системах координат, що робить спільну «гру» неможливою.

Але чи хочемо ми бути гравцями? Чи приймаємо та розуміємо нові правила гри, що пропонує сьогодення? Чи готові до та-

кої гри? Питання, які не мають єдиної відповіді. Виникає алюзія до відомої кіносаги «Джуманджі» («Jumanji»): якщо гра розпочалася, то вийти з неї неможливо — можна лише дійти до кінця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мізітова А. До проблеми оціночних критеріїв. *Музика*. 1986. №. 6. С. 4–5.
2. Самойленко О. Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу: монографія. Одеса: Астропринт, 2002. 244 с.
3. Brown S., Vaughan C. *Play: How it Shapes the Brain, Opens the Imagination, and Invigorates the Soul*. Penguin Publishing Group, 2010. 240 с.
4. Caillois R. *Man, Play and Games* / пер. М. Barash. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001. 208 с.
5. Huizinga J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston and Henley : Routledge & Kegan Paul, 1980. 220 с.
6. Sutton-Smith B. *The Ambiguity of Play*. Cambridge, Massachusetts. London, England : Harvard University Press, 2001. 288 с.

Kateryna Pidporinova

PhD in Art Studies, Associate Professor of the Piano Accompaniment Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: *katerynapidporinova@gmail.com*; ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

THE REMIXING CULTURAL PARADIGM IN THE CONTEXT OF PLAY / GAME CONCEPTS: SEARCHES AND PATTERNS

Keywords: *cultural paradigm, game, play, contemporary context, opera, contemporary art, Homo Modernus, Homo Ludens, culture, remixing.*

The contemporary trajectory of the cultural development of *Homo Modernus* reveals the growing influence of the remixing

paradigm, which presupposes significant changes in the perception and cognitive processing of the existing informational field and the accumulated historical experience. This paradigm generates new algorithms for the functioning of all spheres of human existence and finds clear expression in artistic practice. Remixing determines the organic combination and synthesis of diverse models of organizing the whole, including spiral, fractal, puzzle-like, concentric, and other structural principles. Each of these models introduces specific methods and strategies into the artistic process, stimulating creative exploration, continuity of knowledge production, exchange of ideas, and mutual understanding in the current situation of communicative turbulence.

A powerful foundation for such artistic synthesis is play, understood as one of the fundamental drivers of cultural development, and at the same time marked by instability, mobility, and internal contradiction. This is confirmed by the abundance of theories of play, scholarly debates concerning its cultural role, and diverse methodological approaches to its study. At the same time, it is precisely the multidimensional nature of play, its supra-cultural status (as noted by J. Huizinga: “PLAY is older than culture” [3, p. 1]), its permanence and formative influence, that ensure the continuity of communicative chains — preserving existing connections while enabling the construction of new ones in the pursuit of understanding the original message by the addressee.

Within Huizinga’s concept, which has become firmly established in contemporary art studies, elements of play appear as “living” forces that shape various cultural and historical contexts — epochs, styles, artistic fields, and more. It is important to recall that play itself does not carry an inherent value judgment; it is neither intrinsically positive nor negative. It balances between seriousness and deceptive jest. Play manifests through competition, grounded in the stimulus of *agon* and mastery, which presupposes the attainment of the highest level of excellence both in practical competence (skill, virtuosity of execution) and in theoretical ca-

capacity (“play of the mind”). At the same time, play is defined by its own space, time, and rules, thereby creating a specific coordinate system—a distinct “ecosystem.” *Homo Ludens* recognizes and accepts these conditions; only then does play acquire meaning, since its outcome is equivalent to the process itself as a form of joyful respite (“a pleasurable, even mirthful, relaxation from the strains of ordinary life” [3, p. 203]). Engaging in a broad historical discourse, Huizinga concludes that true civilization cannot exist without an element of play, as cultural development is based on self-restraint, the mastery of desire, and the ability to channel impulses toward a higher goal. Civilization unfolds according to rules and requires fair play. As Huizinga states, “Fair play is nothing less than good faith expressed in play terms... To be a sound culture-creating force this play-element must be pure. It must not consist in the darkening or debasing of standards set up by reason, faith or humanity” [3, p. 211].

Developing Huizinga’s theory, the French sociologist Roger Caillois [2] expands the typology of play by reducing the exclusivity of competitiveness as its core element. To *agon*, he adds *alea* (chance), *mimicry* (role-play and simulation), and *ilinx* (vertigo, emotional disorientation). Among the defining characteristics of play and games, Caillois places particular emphasis on two aspects: first, the acceptance of rules that transform established norms, behavioral models, and habitual orders, demanding strict adherence from participants; second, the role and degree of imagination as a precondition for play, realized in a dialectical interplay between fantasy and reality.

Unlike Huizinga and Caillois, who sought to articulate the universality of play as a key to understanding cultural processes across historical periods, Brian Sutton-Smith’s interdisciplinary research [6] emphasizes the multifaceted and dynamic nature of play, its capacity for flexible transformation of forms and principles. Particularly significant is his conclusion regarding play’s high adaptability to new contexts and its potential to counteract rigidity within contemporary socio-cultural space.

This thesis resonates with contemporary studies by Stuart Brown and Christopher Vaughan [1], which address the causes and consequences of the gradual loss, in modern individuals, of the capacity for play as an essential need and skill. Central to their argument is the concept of flourishing through play, which enables individuals to achieve happiness, balance, and success, while fostering optimism, intellectual development, creativity, stress resilience, and emotional well-being.

In essence, the remixing paradigm emerges as a response to socio-cultural transformations driven by the exponential growth of information and digital technologies. It represents a cognitive reaction to the proliferation and circulation — particularly via the global Internet — of countless texts and contexts, reflecting a desire to construct an alternative, renewed playing field. Within this framework, not only the form of the artistic product changes, but also the mechanisms of its perception, including semanticization, symbolization, decoding, and value assessment. We share the view articulated by O. Samoylenko, relevant not only to musical art but to creative processes in general: “The life of the text in music (the very phenomenon of the musical text) should be understood as an exchange of figure–ground positions between meanings and signs, in which the figurativeness of meanings and the background nature of signs are transformed into the background status of the former and the emblematic prominence of the latter” [5, pp. 108–109]. This substitution generates a play of perception and an individualized modification of the work’s inherent semantic multilayeredness.

One cannot ignore the undeniable fact that the role of artificial intelligence is rapidly expanding, confidently occupying its own space as an interlocutor-mediator within the system “Human (I) — [AI] — Human (You).” Under conditions of globalization, digitalization, and increasing unification of contemporary society, this development produces a paradoxical reverse effect, manifested in template thinking, cognitive inertia, and the infantilization of consciousness, where the individual — as creator, performer, or recipient — risks losing authorship over their own experience. In this

context, art emerges as the holder of a special “protected” playing field. By constructing its own play space, art opens additional opportunities, proposes new creative strategies, and preserves for *Homo Modernus* the right to remain human in play — as *Homo Ludens*.

Among the potential markers of the remixing paradigm, the following may be identified:

1. *The search for new connections between elements of artistic material through the “combination of the incompatible”.*

A musical example is fusion, which continues to generate numerous stylistic branches. Creative experiments involving the renewal or expansion of instrumental and timbral palettes within established traditions (Baroque, Classicism), including the introduction of unconventional effects, also belong to this category.

2. *The reflection of contemporary taste* through a dialectical interaction between two vectors: the formation of artistic taste and responsiveness to audience expectations, which frequently come into tension.

3. *The realization of art’s mediating communicative function, creating a new perceptual prism balancing the clichéd and the original.* A vivid illustration is the *Bridgerton* franchise, with its stylized musical arrangements, personalized costumes, and choreographic design. The kitsch aesthetic employed deliberately abandons historical accuracy, framing the narrative as an imagined play space. This strategy allows for multilayered intertextual decoding through techniques such as stylization, hyperbole, quotation, metaphor, parody, allusion, and even AI-based stylistic replication.

4. *The dismantling of established canons and the affirmation of new values through rejection and deliberate perceptual dissonance.* Examples include performances by canonically recognized academic musicians in deliberately provocative, “non-concert” attire, emphasizing sexuality or everyday casualness. Beneath this apparent mismatch often lies the construction of an alternative value hierarchy conveying specific meanings, such as femininity aligned with mastery or performance understood as organic presence rather than theatrical display. As A. Mizitova observes, reassessment of

values becomes inevitable “when a cultural layer is exhausted,” permeating all dimensions of musical thinking [4, p. 2].

5. *An appeal to mythological consciousness through symbolism, the creation of alternative contemporary contexts, and references to cultural archetypes.* In this respect, synthetic art forms — especially opera and cinema — prove particularly open, due to their extensive expressive resources and capacity to integrate technological progress. The visual dimension of opera, for example, enables transformation of a work’s “given circumstances” without undermining the integrity of its musical structure.

6. *Intertextual “surfing” as a strategy of dialogical engagement between texts.* In transcription genres, this raises the question: does a new work represent merely a variant of an original source, or does it constitute a dialogue with the entire constellation of existing interpretations? Complete detachment from the existing artistic soundscape is, in practice, impossible.

The emergent digital playing field simultaneously offers unprecedented opportunities and significant challenges. Opportunities stem from broad accessibility, which elevates intertextuality as a boundless source of inspiration; from the multiplication of semantic layers — both predictable and unforeseen; and from an almost inexhaustible arsenal of expressive means, constrained only by the creator’s imagination and preparedness.

At the same time, the unrestricted flow of information introduces substantial risks, including:

- the absence of genuine dialogic exchange and debate;
- masking practices that resemble carnival permissiveness;
- anonymity, irresponsibility, and unsupported judgment;
- pluralism that dissolves authorship;
- and the erosion of traditional intellectual hierarchies.

Notably, the remixing paradigm exerts an equivalent influence on contemporary Ukrainian science and education. Today, in addition to conducting and publishing research, scholars are expected to promote their work online, construct professional networks, accumulate citation metrics, register in multiple databases, and main-

tain digital presence. Is this not yet another playing field governed by explicit — or implicit — rules? The situation within education is no less complex, as evidenced by communicative imbalance, divergent cognitive strategies, fragmented perception, and conflicting value hierarchies. The playing fields of teachers and students often operate within different coordinate systems, rendering shared “play” increasingly difficult.

Yet the question remains: do we wish to become players? Do we understand and accept the new rules imposed by contemporary reality? Are we prepared for this game? These questions admit no singular answer. One is reminded of the well-known *Jumanji* film saga: once the game has begun, it is impossible to step outside it — one can only move forward, toward its conclusion.

REFERENCES

- Brown, S., Vaughan, C. (2010) *Play: How it Shapes the Brain, Opens the Imagination, and Invigorates the Soul*. Penguin Publishing Group. [In English].
- Caillois, R. (2001) *Man, Play and Games* / tr. M. Barash. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. [In English].
- Huizinga, J. (1980) *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul. [In English].
- Mizitova, A. (1986) On the issue of evaluation criteria. *Muzyka*, 6, 4–5. [in Ukrainian].
- Samoilenko, O. (2002) *Musicology and the Methodology of Humanities Knowledge. The Problem of Dialogue*: Monograph. Odesa: Astroprynt. [in Ukrainian].
- Sutton-Smith, B. (2001) *The Ambiguity of Play*. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press. [In English].

Олійник Світлана

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: oliinyk.svitlana@num.kh.ua; ORCID iD: 0009-0002-4946-4204

ЗВУКОВИЙ ЛАНДШАФТ У ФОКУСІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: КОМПАРАТИВНИЙ ПІДХІД

Ключові слова: звуковий ландшафт; *soundscape*; компаративний підхід; міждисциплінарність.

Сфера сучасного музикознавства невпинно розширюється та збагачується новими науковими розвідками міждисциплінарного спрямування, підходами та методами, запозиченими з інших галузей. Феномен звукового ландшафту також перебуває на перетині декількох гуманітарних дисциплін і, відповідно, становить інтерес не лише для музикознавців, а й для ландшафтознавців, екологів, біологів, фізиків, психологів та соціологів. В. Дяченко пояснює: «... вивчення звукових ландшафтів пов’язано з акустикою, архітектурою, екологією, ландшафтним плануванням та ін., тому необхідна взаємодія між спеціалістами різних спеціальностей...» (Дяченко, 2011: 185).

Уперше термін «**звуковий ландшафт**» («*soundscape*») вжив та увів у науковий обіг канадський дослідник, композитор, музиколог, еколог Реймонд Шафер (Schaffer, 1969) у 60-х роках ХХ ст. Він визначав звуковий ландшафт як «... сукупність сонорних об’єктів, пов’язаних із певним простором і маркуючих істотну відмінність у сприйнятті доквілля» (Тарапата-Більченко, 2025: 309).

Р. Шафер указував «...на значення сільських, індустріальних та електронних умов формування звукових ландшафтів», а також розрізняв «hi-fi»- і «lo-fi»-ландшафти (Канський, Канська, 2016: 13–14). Дослідник позначив три типи звуків, які використовуються для характеристики звукового ландшафту: **основні тону** (*keytones*) — фонові і часто сприймаються слу-

хачем несвідомо; *звукові сигнали (soundsignals)* — містяться на передньому плані, сприймаються свідомо; *звукові маркери (soundmarks)* — унікальні для конкретної місцевості (Дяченко, 2011: 85; Чир, 2017: 152).

М. Чир (2017) ставить в один синонімічний ряд поряд із терміном «звуковий ландшафт» такі поняття: *звукове середовище, аудіосфера, звукове місце існування, звукофера, фоносфера*. Науковиця підсумовує, що подані вище визначення трактуються «... як цілісне аудіальне поле, що оточує індивіда і певним чином інтерпретується ним», оскільки «концепція аудіосфери явно включає суб'єктивний компонент (!), а саме те, яким чином навколишнє середовище сприймається і розуміється однією людиною або співтовариством» (Чир, 2017: 151–152). Схожий синонімічний ряд, пов'язаний із відмінностями перекладу англійського терміна «*soundscape*», пропонує і В. Дяченко (2011): «*акустичне середовище*», «*звуковий ландшафт*», «*звуковий простір*», «*звук ландшафту*», «*звуковий пейзаж*», «*дизайн звуку в природі*». Однак сам дослідник схиляється до найбільш уживаного поняття «звуковий ландшафт», наголошуючи при цьому, що «... важливо розрізняти акустичне середовище в цілому та звуковий ландшафт як цілісну одиницю» (Дяченко, 2011: 85).

За визначенням М. Чир, аудіосфера (або ж *звуковий ландшафт*, якщо розглядати ці поняття як синоніми) — це «... сукупність всіх навколишніх звуків, <...> природних звуків, у тому числі голосів тварин, звуків погоди та інших природних елементів, ... [а також] звуків навколишнього середовища, створених людиною, через музичну композицію, звуковий дизайн, інші звуки звичайної людської діяльності, включаючи розмови, роботу і звуки механічного походження в результаті використання промислових технологій» (Чир, 2017: 154–155). Подібне твердження висловлює польський музикант і композитор, автор звукових інсталяцій М. Димітер (*Marcin Dymiter*) щодо звукового ландшафту одного з найбільш унікальних дендропарків Європи — Люславівського арборетуму К. Пендерецького (Topolski, 2020).

М. Димітер здійснив аудіозаписи природного середовища парку в Люславівці, зазначив, що особливо цінною є можливість вихопити з цих записів акустику самого арборетуму з його комахами, птахами, тваринами чи шумом рослин. Особливо пишною, на думку дослідника, відзначаються «голоси» старих дерев та звучання Італійського саду. Проте, за влучним спостереженням М. Димітера, навіть дендропарк К. Пендерецького, що знаходиться за 100 км від Кракова та розташований у розлогій сільській місцевості, не може претендувати на виняткову аудіальну замкненість. Звуковий ландшафт Люславівського арборетуму, крім власного звучання парку та концертних виконавців *open air*, творить навколишній живий, наповнений іншими мешканцями та звуками (наприклад, техніки, що обробляє навколишні поля) простір (Topolski, 2020).

Надзвичайно цінними для сфери музикознавства є дослідження явища звукового ландшафту природознавцями; вивчення підходів та методології, що пропонується науковцями цієї галузі, щоб подальші розвідки здійснювати в ширшому, міждисциплінарному полі. Тож вважаємо за доцільне звернутися до ґрунтовних праць, присвячених феномену звукового ландшафту, українських географів Канських. В. Канський та В. Канська стверджують, що звук беззаперечно впливає на формування ландшафту і навіть «...у деяких випадках може бути вирішальним чинником у формуванні та функціонуванні певного ландшафтного комплексу» (Канський, Канська, 2016: 12). Дослідники подають власне визначення цього терміна: «*Звуковий ландшафт (ЗЛ) — це ландшафт, звуки якого формують “звукову картину”, за якою можна визначити форму, стан, динаміку та інші властивості компонентів природного ландшафту і спрогнозувати його подальший вплив на живі організми та їх індивідуальний розвиток*» (Канський, Канська, 2016: 15).

Науковці пропонують власну класифікацію звукових ландшафтів залежно від критеріїв поділу:

• *за ступенем антропогенної трансформації ландшафту (цей критерій і наступні сформульовано автором — С. О.):*

натуральні, натурально-антропогенні та антропогенні;

- **за ступенем впливу звукового середовища на сприйняття та функціонування людини:** сприятливі або позитивні; несприятливі або негативні (шкідливі);

- **за біотичною та просторово-акустичною однорідністю:** звукова фація, урочище, місцевість;

- **за звучанням у відповідний час доби (цей критерій і наступні запропоновано дослідниками Канськими — С. О.):** нічні та денні;

- **за джерелом звучання:** техногенні і натуральні;

- **за звукоморфологічною будовою:** звукова морфоскульптура, звукова морфоструктура та звукова геоструктура (Канський, Канська, 2016: 15–16).

Висновок.

Навіть невелика кількість наведених у цій розвідці наукових праць свідчить про актуальність запропонованої теми в сучасному науковому дискурсі, перевагу застосування міждисциплінарних підходів до дослідження явища звукового ландшафту та вивчення проблем його класифікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дяченко, В. Ю. (2011). Проблеми вивчення акустичного середовища в дизайні. *Вісник ХДАДМ. Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція*, (6), 84–86.
2. Канський, В. С., Канська, В. В. (2016). Звуковий ландшафт: поняття та підходи до класифікації. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету. Серія «Географія»*, 28(3–4), 11–17.
3. Тарапата-Більченко, Л. Г. (2025). Звук, знак, сенс у дискурсі Sound Studies. *Культурологічний альманах*, 2(14), 308–313.
4. Чир, М. (2017). Звуковий пейзаж сучасного міста. *Українська музика*, 1 (23), 150–156.
5. Schafer, R. M. (1969). *Soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*.

6. Topolski, J. (2020). Komponowanie parku z niewiadomą. *Ruch muzyczny*. Retrieved from <https://ruchmuzyczny.pl/article/585>

Svitlana Oliinyk

Postgraduate Student,

the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: oliinyk.svitlana@num.kh.ua; ORCID iD: 0009-0002-4946-4204

SOUNDSCAPE IN THE FOCUS OF CONTEMPORARY RESEARCH: A COMPARATIVE APPROACH

Keywords: *sound landscape; soundscape; comparative approach; interdisciplinarity.*

The field of contemporary musicology is undergoing continuous expansion, enriched by interdisciplinary research, new analytical perspectives, and methodological tools borrowed from adjacent academic disciplines. The phenomenon of the sound landscape occupies a liminal position at the intersection of the humanities and natural sciences and, accordingly, attracts scholarly attention not only from musicologists but also from landscape theorists, ecologists, biologists, physicists, psychologists, and sociologists. As V. Diachenko notes, “the study of sound landscapes is connected with acoustics, architecture, ecology, landscape planning, and other fields; therefore, interaction among specialists from different disciplines is essential” (Diachenko, 2011: 185).

The term **soundscape** was introduced into academic discourse in the 1960s by the Canadian researcher, composer, musicologist, and environmentalist Raymond Murray Schafer (Schafer, 1969). He defined a soundscape as “a set of sonorous objects associated with a particular space and marking a significant distinction in the perception of the environment” (Tarapata-Bilchenko, 2025: 309).

Schafer emphasized the role of rural, industrial, and electronic environments in the formation of soundscapes and proposed

a distinction between *hi-fi* and *lo-fi* soundscapes (Kanskyi et al., 2016: 13–14). He also identified three types of sounds that structure a soundscape: keynotes, which form the background and are often perceived subconsciously; sound signals, which occupy the foreground and are consciously perceived; and soundmarks, which are unique to a specific locality and possess symbolic significance (Diachenko, 2011, p. 85; Chyr, 2017: 152).

M. Chyr (2017) situates the term *sound landscape* within a synonymic series that includes *sonic environment*, *audiosphere*, *sonic habitat*, *phonosphere*, and *sound sphere*. The scholar concludes that these concepts may be understood “as a holistic auditory field that surrounds the individual and is interpreted in a particular way,” since “the concept of the audiosphere explicitly contains a subjective component — namely, how the surrounding environment is perceived and cognitively interpreted by an individual or a community” (Chyr, 2017: 151–152). A similar range of terms, arising from different translations of the English word *soundscape*, is proposed by V. Diachenko (2011): *acoustic environment*, *sound landscape*, *sonic space*, *sound of the landscape*, *soundscape painting*, and *sound design in nature*. Nevertheless, Diachenko prioritizes the term *sound landscape*, stressing that “it is important to distinguish between the acoustic environment as a whole and the sound landscape as an integral structural unit” (Diachenko, 2011, p. 85).

According to M. Chyr, the audiosphere (or sound landscape, if these notions are treated as synonymous) is “the totality of all surrounding sounds, including natural sounds such as animal voices, meteorological phenomena, and other elements of the natural world, as well as sounds produced by humans through musical composition, sound design, and other forms of everyday activity, including speech, labour, and mechanically generated sounds resulting from industrial technologies” (Chyr, 2017: 154–155). A comparable perspective is articulated by the Polish musician, composer, and sound installation artist Marcin Dymiter in his reflections on the soundscape of one of Europe’s most distinctive arboretums — the Luśławice Arboretum of Krzysztof Penderecki (Topolski, 2020).

Dymiter conducted extensive audio recordings of the natural environment of the Luśławice park and emphasized the particular value of documenting the arboretum’s inherent acoustics, including insects, birds, animals, and the sounds of vegetation. According to the researcher, the “voices” of old trees and the soundscape of the Italian Garden are especially rich and layered. At the same time, Dymiter perceptively observes that even Penderecki’s arboretum — located approximately 100 km from Kraków in a predominantly rural area — cannot claim complete auditory isolation. Alongside the park’s intrinsic sounds and open-air concert performances, the soundscape of Luśławice is influenced by the surrounding inhabited environment and its sonic agents, including agricultural machinery operating in nearby fields (Topolski, 2020).

Research on sound landscapes conducted within the natural sciences is of particular methodological value for musicology, as it facilitates the integration of interdisciplinary approaches and situates musicological inquiry within a broader epistemological framework. In this regard, the substantial works of Ukrainian geographers V. Kanskyi and V. Kanska deserve special attention. They argue that sound exerts a tangible influence on the formation of landscapes and may, in certain cases, “even become a decisive factor in the formation and functioning of a particular landscape complex” (Kanskyi et al., 2016: 12). The scholars propose the following definition: a sound landscape is “a landscape whose sounds form a ‘sound picture’ through which one can determine the form, condition, dynamics, and other properties of a natural landscape and predict its further impact on living organisms and their individual development” (Kanskyi et al., 2016: 15).

They also propose a classification of sound landscapes according to several criteria:

- **degree of anthropogenic transformation of the landscape** (criteria formulated by the author of the present study): natural, natural–anthropogenic, and anthropogenic;
- **degree of influence of the sonic environment on human perception and functioning**: favourable (positive) and unfavourable (negative or harmful);

- **biotic and spatial–acoustic homogeneity:** sonic facies, tract, locality;
- **time of day** (criteria proposed by Kanskyi and Kanska): nocturnal and diurnal;
- **source of sound:** technogenic and natural;
- **sound-morphological structure:** sonic morphosculpture, sonic morphostructure, and sonic geostructure (Kanskyi et al., 2016: 15–16).

Conclusion.

Even the limited corpus of scholarly works examined in this study demonstrates the relevance of the sound landscape phenomenon in contemporary academic discourse, the methodological advantages of interdisciplinary approaches to its investigation, and the ongoing significance of addressing issues related to its conceptualization and classification.

REFERENCES

- Chyr, M. (2017). Soundscape of the contemporary city. *Ukrainian Music*, 1(23), 150–156. [in Ukrainian].
- Diachenko, V. Yu. (2011). Problems of studying the acoustic environment in design. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Design Education in Ukraine: Current State, Development Prospects, and European Integration*, (6), 84–86. [in Ukrainian].
- Kanskyi, V. S., & Kanska, V. V. (2016). Sound landscape: Concept and approaches to classification. *Scientific Notes of Vinnytsia State Pedagogical University. Geography Series*, 28(3–4), 11–17. [in Ukrainian].
- Schafer, R. M. (1969). *Soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. New York: Knopf. [in English].
- Tarapata-Bilchenko, L. H. (2025). Sound, sign, and meaning in the discourse of sound studies. *Cultural Studies Almanac*, 2(14), 308–313. [in English].
- Topolski, J. (2020). *Komponowanie parku z niewiadomą. Ruch Muzyczny*. <https://ruchmuzyczny.pl/article/585> [in English].

«НЕЛІНІЙНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ» «NONLINEAR TRANSFORMATIONS»

Енська Олена Юрївна

*кандидат мистецтвознавства, доцент Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
e-mail: elena.enskaya@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-8860-3495*

СВІТ ЕКЗОТИКИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. ДАВІДА

Ключові слова: Фелісьєн Давід, французька опера XIX століття, орієнталізм, екзотизм.

Фелісьєн Давід (1810–1876) — один з відомих французьких композиторів XIX століття, вважається засновником музичного орієнталізму. Працюючи в різних жанрах (серед них вокальні, хорові, інструментальні, симфонічні, оперні), він у багатьох творах, написаних в різні творчі періоди, розкривав образи екзотичних, як їх тоді називали, країн. Музична географія цих опусів охоплює широкий простір — Південну Америку (Бразилія), Середземномор'я, Середню та Південну Азію.

Варто відзначити, що властивий багатьом творам Ф. Давіда екзотизм не був чимось новим — починаючи з кінця XVII століття, митці з постійною періодичністю зверталися до образів Сходу або більш віддалених країн. У зв'язку із цим можна згадати Ж.-Б. Люллі і Г. Перселла, які дали початок сценічному шляху турецьких і китайських персонажів; у XVIII столітті — панування стилю шинуазрі, «турецький» бум в Австрії, використання азійської та індійської сюжетики в оперній творчості багатьох італійських композиторів. У першій половині XIX століття східну тематику в різних жанрах продовжували К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Дж. Россіні, Ш. Катель, Д. Обер та ін. Від екзотики, яка часто панувала на театральній сцені, публіка завжди була в захваті, тож композитори і постановники підтри-

мували цю атмосферу новими творами із вражаючими своєю дивовижністю або містичністю сценами, драматичними ситуаціями із зовсім чужого, інакшого життя. Не слід також забувати про східні мотиви в поезії та літературі цього періоду, з якими музика мала найтісніші контакти. Отже, зацікавленість Ф. Давіда сходом та південною екзотикою, починаючи з тридцятих років, добре вписувалася в європейський культурний ландшафт.

До орієнтальної теми композитора привели обставини, що склалися в його особистому житті — тривала подорож до Єгипту. Після навчання в Паризькій консерваторії (1830–1831) майбутній композитор як член товариства сенсімоністів (з початку 1832 року) був змушений разом з однодумцями покинути Францію наприкінці 1832 року через політичні переслідування. З Марселя місіонерська група вирушила до Єгипту. Шлях проходив через Константинополь, Смирну, Яффу, Рамлу, Єрусалим, Александрію, останнім був Каїр. У червні 1835 року Давід повернувся у Францію.

Незважаючи на труднощі, з якими проповідники нового вчення зіткнулися в переважно мусульманській країні, молодий композитор одразу був захоплений тим, що бачив і чув навколо себе, — природою (особливо пустелею), культурою, релігійними традиціями, побутом. Довгі спостереження східного життя дозволили йому в піснях, інструментальних п'єсах, камерних ансамблях створити звукові образи Сходу. Ці твори писалися як під час самої подорожі (наприклад, збірка фортепіанних п'єс «Східні мелодії»), так і після повернення у Францію. Протягом тривалих років Давід не залишав теми Сходу.

Своє визнання з боку публіки та критиків Ф. Давід отримав у 1844 році після прем'єри оди-симфонії «Пустеля», що відбулася 8 грудня в залі консерваторії. Це сталося завдяки створенню у музиці орієнтальним образам. До цього моменту він як автор багатьох квартетів, симфоній, вокальних та хорових творів був відомий у тісних колах, але виконані в рамках концерту вокальні твори і «Пустеля» принесли йому справжню славу та значно вплинули на подальший розвиток французького музичного орієнталізму, особливо в музично-сценічних жанрах.

До опери Давід звернувся лише в 1851 році. Першою його спробою на театральній ниві стала «Перлина Бразилії» — трьохактна комічна опера, яку з успіхом було поставлено в Ліричному театрі. Далі були чотирьохактний «Геркуланум» (1859, Grand-Opéra), двохактна «Лалла-Рук» (1862, Opéra-Comique), трьохактна «Полонянка» (1864), репетиції якої проходили в Ліричному театрі і яку за день до прем'єри було знято з репертуару (постановка відбулася лише в 1883 році); останнім твором був трьохактний «Сапфір», за мотивами В. Шекспіра (1865, Opéra-Comique), його партитуру втрачено. Перші три опери містили чимало екзотики, зумовленої сюжетним розвитком.

У «Перлині Бразилії» (лібрето М. Габріеля і С. Сен-Етьєна) дія розгортається спочатку в Португалії (перший акт), потім на кораблі серед океану (другий акт); у третьому акті герої діють на далекому острові, що належить Бразилії. На особливу увагу заслуговують симфонічні номери, у яких Давід, як і в попередніх творах, проявив майстерність звукописця. Найяскравішою в цьому відношенні є драматична картина шторму, під час якого корабель, де перебувають головні герої (португальці), зазнає лиха біля невідомого острова (кінець другого акту). В антракті до третього акту композитор оркестровими засобами передає чарівну атмосферу незайманого лісу, наповненого екзотичними птахами.

У цьому ж акті головні персонажі, які висадилися на острів, стикаються з бразильськими дикунами. У напруженій хорівій сцені, яку Г. Берліоз вважав однією з найкращих в опері, передано емоційне протистояння двох сторін. Критик звернув увагу і на сценічне оформлення: екзотики, як він зазначав, додавали костюми туземців — вони вийшли на сцену лише у пов'язках на стегнах, з луками та палицями, що не могло не здивувати тогочасну європейську публіку [1].

У «великій» опері «Геркуланум» (лібрето Дж. Мері) Ф. Давід звертається до орієнтальної тематики. У сюжеті, який переносить глядачів у I століття нашої ери, протиставляються дві релігійні сили — християнство і язичництво. Останнє представляють східна принцеса Олімпія (вона спокушає християни-

на Геліоса) та її брат — східний принц, проконсул Ніканор (він намагається завоювати серце Лілії, нареченої Геліоса, але гине від блискавки). Саме із язичницькими персонажами пов'язані східні екзотика та багатство, яскравість яких під час прем'єри оцінила не тільки публіка, а й критики. Наприклад, у першому акті показано по-східному розкішний палац Олімпії, у третьому акті — Геліос у багатому вбранні прогулюється з Олімпією по чудових садах, що викликало асоціацію із садами Семіраміди. Весь третій акт — це балетні сцени і стрімка вакханалія. В оркестровці важливу колористичну функцію виконують флейти й ударна група інструментів, розповсюджених у східній музиці — тарілки, трикутник, кротали, бакський тамбурин.

Вразила глядачів і яскрава екзотична картина у четвертому акті — дія розгортається на тлі землетрусу й виверження Везувію, під час якого всі гинуть. У створенні цієї драматичної картини головна роль у партитурі знову відводиться оркестру, до звичайного складу якого додано малу флейту, корнет-а-пістон, офіклейд, арфи; групу ударних інструментів склали великий барабан, литаври, тарілки. Грім, блискавки, підземні поштовхи, гуркіт від руйнування будівель і, нарешті, вибух вулкану — усе це Давід відтворив у музиці. Критики, сучасники композитора, визнавали ефективно оркестрування цієї сцени і писали про музичний талант Давіда. Серед них був і Гектор Берліоз, який також відзначив постановку з блискучими костюмами, старовинною зброєю, дивовижними декораціями і виверженням вулкану у фінальній сцені [2].

У наступній опері «Лалла-Рук» (лібрето М. Карре і І. Люка за однойменною повістю Т. Мура) Ф. Давід продовжує свій рух на схід — дія відбувається спочатку поблизу Кашміру (перший акт), а потім у Самарканді (друга дія). Головними персонажами є принцеса Кашміру, дочка імператора Великих Моголів Лалла-Рук і цар Самарканду Нуреддін.

Написавши цю оперу, композитор зробив великий крок у розвитку східної музичної лексики. Особливо це стосується симфонічних номерів. Наприклад, з перших тактів увертюри

відчувається східний колорит: інтонація висхідної квінти у солюючої валторни, обігравання верхнього тону допоміжними звуками, використання низхідної хроматики в коротких перегукуваннях флейти, гобоїв та кларнетіта витримана педаль у нижньому регістрі, спокійний темп — усе це передає атмосферу неквапливого Сходу.

В орієнтальному стилі написано танці баядерок (I акт): у першому з них візерункова, гнучка мелодія гобоя насичена хроматикою та інтонаціями звеличеної секунди, тембри бакського тамбурина і трикутника допомагають створити необхідний колорит. У другому танці передано екстатичний стан танцівниць. Як писав Берліоз, музичні теми цієї балетної сцени в Парижі вважали автентичними, привезеними Давідом зі Сходу [3].

Цікавою знахідкою Ф. Давіда стало специфічне використання в сольних вокальних партіях віртуозних елементів — пасажів з рясною мелізматикою, які при виконанні викликають асоціацію з індійською технікою співу. Це стосується другої арії Лалли-Рук, куплетів Мірзи та їх дуетних сцен. З одного боку, композитор традиційно дає виконавицям можливість розкрити можливість голосу, з другого — ускладнена техніка виконує функцію національної складової, нагадуючи систему шруті.

Отже, працюючи над розглянутими операми, Фелісьєн Давід поступово знайшов ті засоби музичної виразності, які дозволили йому створити наповнені екзотикою картини далеких країв, розкрити образи своїх не-європейських героїв, яскраво передати атмосферу, у якій розгортаються події, стати автором багатьох сторінок тонкої стилізації. Це були різноманітні темброві ресурси з використанням національних інструментів, гармонічні засоби, принципи побудови і розвитку мелодії, специфічне використання мелізматики, музичне цитування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Berlioz Hector. Première représentation de La perle du Brésil // Journal des débats. 1851. 27 novembre. URL: https://www-hberlioz-com.translate.googleusercontent.com/feuillets/debatsindex.htm?_x_

- tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_sch=http#table
2. Berlioz Hector. Première représentation d'Herculanum // Journal des débats. 1859. 12 mars. URL: https://www-hberlioz-com.translate.googleusercontent.com/feuillets/debatsindex.htm?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_sch=http#table
 3. Berlioz Hector. Première représentation de Lalla Roukh // Journal des débats. 1862. 23 mai. URL: https://www-hberlioz-com.translate.googleusercontent.com/feuillets/debatsindex.htm?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_sch=http#table
 4. Brancour R. Félicien David. Paris. 1909.

Olena Enska

Ph. D. In Art Studies, Associate Professor,

I. S. Makarenko Sumy National Pedagogical University

e-mail: elena.enskaya@gmail.com; ORCID 0000-0001-8860-3495

THE WORLD OF EXOTICISM IN THE OPERA OF FÉLICIEN DAVID

Keywords: *Félicien David, nineteenth-century French opera, orientalism, exoticism.*

Félicien David (1810–1876) occupies a prominent place among nineteenth-century French composers and is widely regarded as one of the founders of musical Orientalism. Working across a broad range of genres — including vocal, choral, instrumental, symphonic, and operatic — he repeatedly turned, at various stages of his career, to the depiction of lands that were perceived as exotic in the cultural consciousness of his time. The musical geography of these works encompasses vast territories: South America (Brazil), the Mediterranean region, and Central and South Asia.

It should be emphasized that the exoticism characteristic of many of David's compositions did not emerge in isolation. Beginning in the late seventeenth century, European artists had repeatedly

engaged with images of the East and of distant, unfamiliar lands. In this context, one may recall the introduction of Turkish and Chinese characters to the operatic stage by J.-B. Lully and H. Purcell, the flourishing of chinoiserie and the “Turkish vogue” in eighteenth-century Austria, as well as the use of Asian and Indian subjects in the operatic production of numerous Italian composers. In the first half of the nineteenth century, Oriental themes continued to appear in the works of C. M. Weber, F. Schubert, R. Schumann, G. Rossini, Ch. Catel, D. Auber, and others, across a variety of genres. Audiences were fascinated by the exotic imagery that frequently dominated theatrical stages, and composers and impresarios actively cultivated this fascination by presenting works filled with extraordinary, mysterious scenes and dramatic situations depicting alien and unfamiliar modes of life. Eastern motifs were likewise widespread in the poetry and literature of the period, with which music maintained particularly close ties. Against this cultural background, David's sustained interest in Eastern and Southern exoticism from the 1830s onward appears entirely organic within the broader European artistic landscape.

David's turn toward Oriental subject matter was closely connected to circumstances in his personal life — specifically, his prolonged journey to Egypt. After studying at the Paris Conservatoire (1830–1831), the future composer, as a member of the Saint-Simonian movement (early 1832), was compelled, together with his companions, to leave France at the end of 1832 as a result of political persecution. Departing from Marseille, the group travelled to Egypt, their route passing through Constantinople, Smyrna, Jaffa, Ramla, Jerusalem, and Alexandria, before finally reaching Cairo. David returned to France in June 1835.

Despite the considerable hardships experienced by the proponents of the new doctrine in a predominantly Muslim environment, the young composer was deeply captivated by everything that surrounded him — nature (above all, the desert), culture, religious traditions, and everyday life. Long-term immersion in Eastern realities enabled him to create vivid sonic representations of the East in

songs, instrumental pieces, and chamber works. These compositions were written both during the journey itself (among them the piano collection *Mémoires orientales*) and after his return to France. For many years thereafter, David continued to cultivate Eastern themes in his music.

David achieved broad recognition from both audiences and critics in 1844 following the premiere of the ode-symphony *Le Désert*, which took place on 8 December in the hall of the Paris Conservatoire. The success of this work was largely attributable to the compelling Oriental imagery embodied in its music. Prior to this event, David had been known primarily within relatively narrow circles as the author of numerous quartets, symphonies, and vocal and choral compositions; however, the concert that featured *Le Désert* brought him genuine fame and exerted a significant influence on the subsequent development of French musical Orientalism, particularly within the sphere of theatrical music.

David turned to opera relatively late, only in 1851. His first theatrical work, *La perle du Brésil*, a three-act opéra-comique, was successfully staged at the Théâtre Lyrique. It was followed by the four-act grand opera *Herculanum* (1859), the two-act *Lalla-Roukh* (1862, Opéra-Comique), and the three-act *La captive* (1864), whose rehearsals took place at the Théâtre Lyrique but which was withdrawn from the repertoire on the eve of its premiere and finally staged only in 1883. His last operatic work, *Le Saphir*, after Shakespeare (1865, Opéra-Comique), has survived only in references, as the score has been lost. The first three of these operas are marked by a pronounced exoticism dictated by the development of their respective plots.

In *La perle du Brésil* (libretto by M. Gabriel and S. de Saint-Étienne), the action unfolds first in Portugal (Act I), then aboard a ship at sea (Act II), and finally on a remote island belonging to Brazil (Act III). Particular attention should be paid to the symphonic episodes in which David, as in his earlier works, demonstrates exceptional mastery of musical pictorialism. The most striking example is the dramatic storm scene culminating in the shipwreck of

the Portuguese protagonists near an unknown island (the conclusion of Act II). In the entr'acte preceding Act III, orchestral means are employed to evoke the enchanting atmosphere of a virgin forest inhabited by exotic birds.

In this same act, the protagonists encounter indigenous inhabitants of the island. A tense choral scene — regarded by Hector Berlioz as one of the finest pages of the opera — depicts the emotional confrontation between the two groups. Berlioz also commented on the staging itself: the costumes of the indigenous characters significantly enhanced the sense of exoticism, as they appeared on stage wearing only loincloths and carrying bows and clubs — an image that undoubtedly astonished contemporary European audiences [1].

In the grand opera *Herculanum* (libretto by J. Méry), David once again returns to Oriental imagery. Set in the first century CE, the drama juxtaposes two religious forces: Christianity and paganism. The latter is embodied by the Eastern princess Olympia, who seeks to seduce the Christian Hélios, and her brother, the Eastern prince and proconsul Nicanor, who attempts to win the heart of Lilia, Hélios's betrothed, and is ultimately struck dead by lightning. The Eastern exoticism and splendor associated with the pagan characters were enthusiastically received by both audiences and critics at the premiere. Act I presents Olympia's sumptuous Oriental palace; in Act III, Hélios, magnificently attired, strolls with Olympia through lavish gardens evocative of the legendary Gardens of Semiramis. The entire third act consists of ballet scenes culminating in an ecstatic bacchanal. In the orchestration, flutes and a wide array of percussion instruments traditionally associated with Eastern color — cymbals, triangle, crotales, and Basque tambourine — assume a central timbral role.

Audiences were likewise captivated by the vivid exotic tableau of Act IV, in which the action unfolds amid an earthquake and the eruption of Mount Vesuvius, leading to the destruction of all the characters. In this climactic scene, the orchestra once again occupies a pivotal position in the score. To the standard ensemble, David added piccolo, cornet-à-piston, ophicleide, and harps, while

the percussion section includes bass drum, timpani, and cymbals. Musical representations of thunder, lightning, subterranean tremors, collapsing buildings, and the volcanic eruption are meticulously crafted. Contemporary critics acknowledged the effectiveness of this orchestration, often expressing admiration for David's compositional skill. Among them was Hector Berlioz, who also praised the production's visual elements: brilliant costumes, antique weaponry, striking scenic design, and the spectacular volcanic eruption in the final tableau [2].

In his subsequent opera *Lalla-Roukh* (libretto by M. Carré and I. Lucas, based on a novella by T. Moore), David continued his eastward trajectory. The action unfolds first in the vicinity of Kashmir (Act I) and later in Samarkand (Act II). The principal characters are Lalla-Roukh, princess of Kashmir and daughter of the emperor of the Great Mughals, and Nouredin, king of Samarkand.

With this opera, the composer took a significant step forward in developing an Oriental musical lexicon, most notably within the symphonic numbers. From the opening measures of the overture, an Eastern coloration is immediately apparent: the ascending perfect fifth articulated by the solo horn; the ornamentation of the upper tone by auxiliary notes; the descending chromatic figures exchanged between flute, oboes, and clarinet; the sustained pedal in the lower register; and the calm, unhurried tempo — all contribute to the evocation of an Eastern atmosphere.

The bayadères' dances in Act I are likewise composed in an Oriental idiom. In the first dance, a sinuous oboe melody rich in chromaticism and augmented-second inflections predominates, while the timbral contribution of the Basque tambourine and triangle reinforces the exotic color. The second dance conveys a state of ecstatic exaltation. As Berlioz noted, the themes of this ballet scene were widely regarded in Paris as authentic and were believed to have been brought back by David from the East [3].

A particularly noteworthy innovation in *Lalla-Roukh* is David's use of heightened virtuosity in solo vocal writing. Passages saturated with melismatic ornamentation — especially in Lalla-

Roukh's second aria, Mirza's couplets, and their duet scenes—evoke associations with Indian vocal practice in performance. On the one hand, such writing corresponds to established operatic conventions that allow singers to display technical brilliance; on the — other, this virtuosity functions as a marker of national color, recalling the concept of *śruti*.

Thus, through his operatic works, Félicien David gradually developed a complex system of musical means that enabled him to create richly exotic soundscapes of distant lands, to articulate the individuality of non-European characters, and to convey with vividness the atmospheres in which his dramas unfold. His refined stylizations draw upon diverse timbral resources, including instruments associated with national traditions; distinctive harmonic devices; principles of melodic construction and development; specific approaches to melismatic writing; and occasional musical quotation.

REFERENCES

- Berlioz, Hector (1851) Première représentation de La perle du Brésil. *Journal des débats*. 27 novembre. https://www-hberlioz-com.translate.googleusercontent.com/feuillets/debatsindex.htm?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_sch=http#table
- Berlioz, Hector (1859) Première représentation d'Herculanum. *Journal des débats*. 12 mars. https://www-hberlioz-com.translate.googleusercontent.com/feuillets/debatsindex.htm?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_sch=http#table
- Berlioz, Hector (1862) Première représentation de Lalla Roukh. *Journal des débats*. 23 mai. https://www-hberlioz-com.translate.googleusercontent.com/feuillets/debatsindex.htm?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_sch=http#table
- Brancour, R. (1909) Félicien David. Paris.

Тягун Станіслав Олексійович

магістр кафедри історії української та зарубіжної музики

ХНУМ імені І. П. Котляревського

e-mail: stanislavtuagun2016@gmail.com;

ORCID iD: 0009-0005-6847-3204

ФІГУРА ДИКТАТОРА ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У ДЗЕРКАЛІ ПОЛІТИЧНОЇ САТИРИ ФРАНЦУЗЬКОГО ШАНСОНУ

Ключові слова: політична сатира, французький шансон, диктатор, Україна, В. Путін.

Політична сатира — це завжди нерівна боротьба. З одного боку, вся державна могутність, з другого — кілька неозброєних художників. Так визначив сутність сатири в есе «Про сутність сміху і взагалі про комічне в образотворчому мистецтві» (1855 р.) Шарль Бодлер. Як правило, кількість цих художників була завжди невелика. Але гострота, точність і злободенність змушувала кипіти від люті вищі гілки влади через безсилля протистояти їх слову. Особлива іронія, так званий «гальський» гумор, ввійшов у прислів'я. Гострий, влучний, тонкий та безжалісний, як укол папіри, він може знищити об'єкт висміювання лише одним словом.

Для французів сатира є історично вкоріненим засобом вираження протесту, критики влади, церкви та людських вад. Наприклад, Ф. Вольтер висміював догматизм церкви, Ш. Монтеск'є критикував упередження французького суспільства, П. Бомарше — пихатість і обмеженість аристократичної еліти. Однак не тільки в літературі проявлялася гострота й витонченість французького гумору. Оноре Дом'є торкнувся фігури короля Луї-Філіпа I в гравюрі «Гаргантюа», зобразивши його жадібним величезним монстром, який поїдає золото, відібране в бідноти. Поруч з О. Дом'є панівне місце займав Жан Гранвіль. Будучи талановитим ілюстратором (оживив персонажів роману Дж. Свіфта «Гулівер»), він вдавався до божевільних, сюрреалістичних образів, фантазмагорії та антропоморфізму — взаємоперетворення людей і тварин. Серед робіт вирізняється

серія «Метаморфози дня», «Сни» та журналах «*La Caricature*», «*Le Charivari*».

У XX–XXI ст. панівне значення в поширенні сатири відіграють медіа. Це періодичні видання, радіо, телебачення. Наприклад, журнали «*Le Canard enchaîné*» («Качка в кайданах»), «*Charlie Hebdo*», телепередача «*Le Petit Journal*» та лялькове шоу «*Les Guignols de l'Info*» на каналі Canal +. За допомогою пародій на політиків та медіаперсон, сатиричних скетчів вони висвітлюють головні теми сучасної французької сатири — антиклерикалізм, внутрішній та зовнішній політикум, соціальні протести й крайнощі націоналістів та радикалів. Усе складне стає об'єктом висміювання і пародіювання.

Програма «*Par Jupiter !*» на *Radio France* є одним з найбільш показових майданчиків сатирично-гумористичного радіомовлення. У будні дні на частоті 87.8 kHz о 17.00–18.00 за паризьким часом автори дають політичні коментарі, музичні пародії, створюють імпровізації та соціальну сатиру. Одним з почесних гостей трансляцій є Фредерік Фроме (*Frédéric Fromet*) (17 липня 1971 р.) — французький співак-гуморист, відомий полемічними, сатиричними піснями. Традиційно щоп'ятниці на завершення передачі в рубриці «*La chanson de Frédéric Fromet*» він презентує пісню про актуальні суспільно-політичні події сучасності. У 2022 році він написав дві пісні, присвячені війні Росії проти України — «*Rase-Poutine !*» (11 березня 2022 року), підписавши її як звернення до українського народу, та «*L'Ukraine*» (25 березня 2022 року), де від обличчя Путіна вказав на мужність української нації та цинізм європейських країн.

Перша пісня — це рішуча, різка сатирична рефлексія на бурхливі події, спрямована на підтримку українського народу. Слова співаються на мотив пісні відомого гурту *Boney M.* «*Rasputin*». У творі Ф. Фроме прізвище Григорія Распутіна навмисно розділяється на два слова — *Rase-Poutine*, що перекладається як «Знищ Путіна». Це типовий прийом французької сатири. Тут присутня не лише гра слів. Так само, як і Распутін, він

не соромився жодних засобів для досягнення мети. Міфологізація образу створена завдяки системній, багаторічній пропаганді та сформованому «культу особистості». Проте через порівняння з Распутіним показується реальний, не штучно утворений образ. Зовнішня статність не збігається із внутрішнім наповненням, слова не віддзеркалюють справжні мотиви. Нищість, цинізм і всеосяжне прагнення до влади споріднюють обидва образи.

На фоні офіційних дипломатичних закликів до миру, «глибокої стурбованості» й поміркованості у висловлюваннях автор не соромлячись закликає до повного символічного та фізичного знищення Володимира Путіна, його режиму та Кремля як символу злочинного місця влади. На це вказують слова «Знищ, знищ, знищ Путіна», «Зрівняй із землею Кремль», «З автомата, з дробовика», «З базукою, з карабіном», підкреслюючи особисте бажання силового та військового вирішення питання усунення Путіна. Російський диктатор зображується не як достойний супротивник, а як об'єкт для висміювання та знищення різноманітними принизливими способами: «Задуши його строганиною» (посилання на традиційну страву північних народів); «Отруї його хлорохіном» (препарат, який вважався непідтвердженим засобом від коронавірусу); «Розмаж його наче Юрій Маргарин» (цим Ф. Фроме напряду ображає гордість та символ Росії — Юрія Гагаріна, опускаючи надутий образ до чогось низькоякісного та несправжнього, подібно до маргарину).

Ф. Фроме висловлює підтримку Україні через призму французьких перспектив у словах «Українець, подумай трохи про Францію, про наші рахунки на газ та бензин», підкреслюючи, що війна зачепила не лише Україну, але й усю Європу, завдавши економічних труднощів. У цьому проявляється солідарність і визнання власних втрат. Також це виражається в словах «Сильніше, ніж революція на Майдані», згадуючи Революцію Гідності. Фігура Володимира Путіна асоціюється з горезвісним Распутіним як символом ненависті до всього людського. Ф. Фроме моделює його образ як шкідника, якого весь світ прагне знищити різноманітними способами.

Через два тижні інтонація змінюється. У другій пісні він знову звертається до цієї постаті, використовуючи інші засоби сатири. Він здійснює пародію на внутрішню мову диктатора, на публічні виступи Путіна. Якщо перша пісня — це різка емоційна реакція, то друга — «*L'Ukraine*» — глузливий монолог від особи головного винуватця подій — Володимира Путіна. Для донесення французькій аудиторії актуальних суспільно-політичних проблем Ф. Фроме створює твір, де від обличчя Путіна висловлює його ненависть до України, нехтування всіма міжнародними правилами та конвенціями. Водночас автор засуджує байдужість і небажання бізнесу виходити з російського ринку, його жагу до грошей, що вища за моральні цінності.

Головний «герой» пісні в очах міжнародної спільноти завжди вважався мужнім, могутнім правителем, «важкою рукою», світовим лідером наддержави з потужною армією і нескінченними природними ресурсами. Замість епічної, помпезної композиції, що могла б зафіксувати це, Ф. Фроме створює просту, маленьку жартівливу польку в поєднанні з мрійливим вальсом, у куплетній формі з контрастним епізодом. Порівняно з першою піснею, тут не простежується запозичення музичного матеріалу, тому це можна вважати оригінальною композицією. Уся серйозність, самовідчуття величності нівелюється веселою музикою. У польці промовляється головна лінія незадоволення, розлючення та нерозуміння, чому все пішло не так. Вальсова тема характеризує мрії та бажання Путіна, особисті маленькі перемоги. Таких епізодів два: перший стосується невинуватих очікувань щодо швидкого взяття столиці України та роздратування через стійкий опір народу, другий — реакції на несподіване об'єднання західного світу проти нього та зухвалого ігнорування зовнішнього впливу. Путін бачить світову реакцію на його дії, але не звертає уваги. Ліричні епізоди стосуються його особистої драми, поданої в легковажній, наївній формі. Ф. Фроме знецінює переживання, спростовує його неадекватні амбіції, викликаючи сміх замість співчуття на скарги головного героя пісні.

У словах виражена невихованість і нецивілізованість Путіна. За правилами французького етикету не прийнято говорити «я» (*je*), його часте повторення вказує на егоцентричність і надмірну самозакоханість мовця. У французькому суспільстві цінується скромність, інтелектуальна дистанція і вміння залучати співрозмовника до діалогу, а не лише висловлювати власну позицію. У першому куплеті польки та вальсу Путін говорить «я» 10 разів, що є прикладом «поганого тону» і підкреслює його «неєвропейскість».

Зменшується змістовний масштаб фігури, страх перед образом повністю зникає, роблячи всі серйозні, рішучі мовні випадки нічим більше, ніж викриками дрібної людини. Очікувана пишність і величність музики замінюється жартівливою легковажністю. Це має як внутрішній, так і зовнішній прояв. Оскільки трансляція прем'єри відбувалася в аудіо- та відеоформаті, ми маємо змогу подивитися на виконання. За статурою Ф. Фроме є невеликим, худорлявим чоловіком, легко і неформально одягненим, з гітарою. Частково це споріднює його з В. Путіним, адже він маленького, невисокого зросту. Але відсутність костюма, своєрідної церемоніальності, вишуканості і лоску від самого початку принижує статність фігури Путіна. Фактично Ф. Фроме повторив ідею фільму Чарлі Чапліна «Великий диктатор» (1940 р.). Він змодельовав потік свідомості людини, так само як Ч. Чаплін через образ Аденоїда Гінкеля спародіював Адольфа Гітлера, зробивши його комічним, незграбним та смішним.

Як у першій, так і в другій пісні Ф. Фроме не залишає без уваги французький істеблішмент завдяки згадкам суто французьких імен, персоналій, корпорацій у піснях. Він розраховує на розуміння внутрішньої аудиторії. Усі події висвітлюються не як вигадка чи абстракція, а як пряма критика політикуму, бізнесу, культурних діячів за цинізм, лицемірство та економічні зв'язки, що існують паралельно з конфліктом.

У світі побутує шаблон про французький шансон як виключно ностальгичний, ліричний, романтичний тип пісень, пов'язаних з Парижем та внутрішніми переживаннями. Однак

політична сатирична лінія є невід'ємною частиною актуальної французької пісні.

Stanislav Tiahun

Master's student of the Department of Ukrainian and Foreign Music History at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: stanislavtuagun2016@gmail.com; ORCID 0009-0005-6847-3204

THE FIGURE OF THE DICTATOR DURING THE RUSSIAN–UKRAINIAN WAR AS REFLECTED IN THE POLITICAL SATIRE OF FRENCH CHANSON

Keywords: *political satire; French chanson; dictator; Ukraine; Vladimir Putin.*

Political satire has always constituted an unequal struggle. On the one hand stands the full force of the state; on the other, a small group of unarmed artists. This asymmetry was succinctly defined by Charles Baudelaire in his essay *On the Essence of Laughter and the Comic in the Visual Arts* (1855). As a rule, the number of such artists has never been large. Yet the precision, sharpness, and topical relevance of their utterances have repeatedly provoked rage among the highest echelons of power, revealing the authorities' inability to counter words with comparable force. A particular form of irony — known as “Gallic humour” — has become proverbial. Sharp, subtle, and ruthless as a rapier thrust, it is capable of destroying its object with a single verbal strike.

For French culture, satire has long been a historically entrenched means of articulating protest, criticism of political authority, the Church, and human vice. Its defining qualities are sharpness, accuracy, and merciless clarity. Voltaire ridiculed religious dogmatism; Montesquieu exposed social prejudice; Beaumarchais attacked the arrogance and intellectual narrowness of the aristocratic elite. The sophistication and severity of French satire, however, were by no means limited to literature. Honoré Daumier addressed

the figure of King Louis-Philippe I in his engraving *Gargantua*, portraying the monarch as a grotesque, gluttonous giant devouring wealth extorted from the poor. Alongside Daumier, Jean Grandville occupied a prominent place in the visual satirical tradition. A gifted illustrator — renowned for bringing to life the characters of Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* — he made extensive use of surreal imagery, phantasmagoria, and anthropomorphism, emphasizing the mutual transformation of humans and animals. His most notable works include the series *Metamorphoses of the Day, Dreams*, and his contributions to the satirical journals *La Caricature* and *Le Charivari*.

In the twentieth and twenty-first centuries, mass media assumed a dominant role in the dissemination of satire, encompassing print periodicals, radio, and television. Notable examples include the newspapers *Le Canard enchaîné* and *Charlie Hebdo*, the television programme *Le Petit Journal*, and the puppet satire *Les Guignols de l'Info* broadcast on Canal+. Through caricatures of politicians and media figures, these formats foreground central themes of contemporary French satire: anticlericalism, domestic and foreign policy, social protest, and the extremism of nationalist and radical movements. Complex political realities are systematically transformed into objects of parody and ridicule.

One of the most prominent platforms for satirical radio broadcasting in contemporary France is the programme *Par Jupiter!* on Radio France. Airing on weekdays from 5 to 6 p.m. (Paris time) on 87.8 kHz, the programme combines political commentary, musical parody, improvisation, and social satire. Among its regular contributors is Frédéric Fromet (b. 17 July 1971), a French singer-comedian widely known for his provocative satirical songs. Traditionally, each Friday broadcast concludes with the segment *La chanson de Frédéric Fromet*, in which the artist presents a song addressing current socio-political events. In 2022, Fromet composed two songs dedicated to Russia's war against Ukraine: *Rase-Poutine!* (11 March 2022), explicitly framed as an appeal in support of the Ukrainian people, and *L'Ukraine* (25 March 2022), in which he

highlights both the courage of the Ukrainian nation and the cynicism of European states from the imagined perspective of Vladimir Putin.

The first song constitutes a decisive, aggressive satirical response to unfolding events and is explicitly oriented towards solidarity with Ukraine. Its lyrics are set to the melody of *Rasputin* by the popular band Boney M. In Fromet's adaptation, the surname of Grigory Rasputin is deliberately split into two words — *Rase-Poutine*, which translates as “Destroy Putin”. This wordplay exemplifies a classic strategy of French satire. It is not a mere linguistic joke: like Rasputin, the contemporary dictator is portrayed as someone who avoids no means in the pursuit of power. The mythologization of his image, constructed through systematic propaganda and the cultivation of a personality cult, is dismantled through this analogy. The comparison reveals a reality in which external appearance contradicts inner substance, and rhetorical declarations mask cynical motives. Meanness, moral degradation, and an obsessive thirst for domination unite both figures.

Against the backdrop of official diplomatic calls for peace, restraint, and “deep concern”, the song openly advocates the symbolic and physical destruction of Vladimir Putin, his regime, and the Kremlin as an emblem of criminal authority. This uncompromising stance is articulated through explicit imperatives: “Destroy, destroy, destroy Putin”, “Raze the Kremlin to the ground”, and references to weapons ranging from automatic rifles to bazookas. The dictator is not presented as a formidable adversary but as a figure of ridicule, subject to humiliation through grotesque imagery: “Choke him with *stroganina*” (a traditional dish of northern peoples), “Poison him with chloroquine” (an unproven drug once promoted during the COVID-19 pandemic), or “Spread him like Yuri Margarine” — a pun that reduces the revered symbol of Russian pride, Yuri Gagarin, to something cheap, artificial, and counterfeit.

Fromet expresses solidarity with Ukraine through a distinctly French perspective, as in the line: “Ukrainian, think a little about France, about our gas and petrol bills”, acknowledging that the

consequences of war extend beyond Ukraine to Europe itself. This recognition of shared loss reinforces the dimension of collective responsibility. Solidarity is further articulated through the reference “Stronger than the revolution on the Maidan”, invoking the Revolution of Dignity. Ultimately, Vladimir Putin’s figure is equated with Rasputin as a symbol of hatred toward everything humane; Fromet constructs him as a parasitic presence that the world seeks to eliminate.

Two weeks later, the satirical strategy shifts. In the second song, Fromet returns to the same figure using markedly different expressive means. Rather than direct invective, he adopts parody through the imitation of the dictator’s internal monologue and public rhetoric. If the first song is an immediate emotional reaction, *L’Ukraine* functions as a mocking confession voiced by the presumed architect of the catastrophe himself. Through this device, the artist exposes Putin’s contempt for Ukraine, his disregard for international law, and simultaneously criticises the indifference of business elites unwilling to sever ties with Russia, whose financial interests override ethical considerations.

The “hero” of the song, previously depicted by international discourse as a powerful, resolute world leader, is here deprived of epic stature. Instead of a monumental musical language, Fromet employs a deliberately modest musical form: a simple, humorous polka combined with a dreamy waltz, structured as couplets with a contrasting section. Unlike the first song, this composition does not rely on borrowed musical material and may therefore be considered entirely original. The polka articulates irritation and incomprehension in the face of political failure, while the waltz represents the dictator’s dreams and private fantasies. Two such episodes appear: the first addresses the unrealized expectation of a swift conquest of Kyiv and frustration at Ukrainian resistance; the second reflects the shock of Western unity and the dictator’s ostentatious disregard for external pressure. Lyrical passages depict a personal drama rendered deliberately naive, thereby nullifying its claim to seriousness and eliciting laughter rather than empathy.

The lyrics further expose a lack of civility and self-restraint. Within the norms of French etiquette, excessive use of the first-person pronoun *je* is considered a sign of egocentrism and poor manners. French cultural values privilege intellectual distance, modesty, and dialogical engagement. In the opening verses of the polka and waltz, Putin utters “I” no fewer than ten times, thereby emphasizing his narcissism and underlining his perceived “non-European” character.

As a result, the figure’s symbolic power collapses entirely: fear dissipates, and what once appeared threatening is reduced to the absurd complaints of a petty individual. Musical frivolity replaces anticipated grandeur, reinforcing this process of demystification. The performative aspect further amplifies this effect. Broadcast in both audio and video formats, the performance reveals Fromet as a slight, casually dressed figure with a guitar, devoid of ceremonial gravity. This visual image implicitly echoes the physical stature of Putin himself, while the absence of suits, glamour, and official decor further erodes any sense of authority. In this respect, Fromet’s strategy recalls Charlie Chaplin’s *The Great Dictator* (1940), in which Adolf Hitler was parodied through the character of Adenoid Hynkel — clumsy, ridiculous, and stripped of menace.

In both songs, Fromet also targets the French establishment, referencing specifically French names, corporations, and public figures. He relies on the cultural competence of his domestic audience. The events are presented not as abstraction but as direct criticism of politicians, business leaders, and cultural actors whose cynicism, hypocrisy, and economic interests persist alongside an ongoing war.

A widespread stereotype associates French chanson exclusively with nostalgia, lyrical intimacy, and romantic imagery linked to Paris. Political satire, however, constitutes an integral and enduring dimension of contemporary French song culture — a dimension vividly reaffirmed in these works.

Валько Роман

асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності,
аспірант факультету культури і мистецтв Львівського
національного університету імені Івана Франка
e-mail: rvalkom@gmail.com;
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-6517-3741>

**СИСТЕМНИЙ ВИМІР ВИШКОЛУ У ВОЛОДІННІ
СЛОВОМ І ТІЛОМ НА ПРИКЛАДІ НАВЧАННЯ
АКТОРІВ У ЛЬВІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ
УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

Ключові слова: театр, мистецтво, педагогіка, Слово, Тіло, пластика, голос, онтологія, онтика.

Питання системності і безсистемності театральної освіти з вишколу володіння Словом та Тілом (Словом — як онтологічним сенсом і словом — онтичною комунікативною вібрацією та Тілом — відчуттям цілісності форми втілюваного дійства і тілом — як, власне, тілом акт-ора, перформера) у часи війни та деколонізації:

Індуктивний та дедуктивний методи викладання з другого року навчання: перший — поступово ускладнюючи, переходити від малих уривків до більших, далі до опанування актами, а згодом постановою цілої (часто єдиної) вистави; другий — одразу вводити в освітній процес цілісні матеріали (п'єси, перформативні синопсиси тощо), тим самим поглинаючи, перетворюючи і наснажуючи усі творчі ресурси студента в процесі вишколу;

Застосування дедуктивного методу навчання та його переваги, небезпеки та адепти. Приклади такої новітньої педагогіки світового театрального мистецтва та їх результативності;

Загальний аналіз використання такого методу вишколу Слова та Тіла на прикладі навчання курсу з акторської майстерності командою театральних практиків міста у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка за період 2014 — 2019 рр.;

Аналіз роботи зі студентами першого семестру другого року навчання над виставою за п'єсою Панаса Мирного «Лимерівна». Важливі чинники: буттєва генетична та сюжетна доступність і знайомість українського матеріалу з глибоким Сенсом та виразним художнім словом; можливість вправлення голосу (етноспів) і тіла (яскравий етнографічний пластичний малюнок);

Уроки, набуті вихованцями другого курсу другого семестру при створенні постанови за п'єсою «Тартюф» Жана-Батіста Мольєра: вміння літературно адаптувати драматургію, розширюючи тексти українською та російською мовою (Тартюф та його адепти російськомовні) і дієво актуалізувати її; опанування рокової музичної стилістики та пластики;

Третій курс: здійснення курсової роботи — спектаклю за текстом Торнтон Вайлдера «Наше містечко»: адаптування за океанського матеріалу до реалій львівського міжвоєнного часу і стилю українського «ретро» 1930-х рр.; набуття навичок ансамблевого та сольного живого співу шлягерів Б. Весоловського під живий супровід знаного львівського гурту «WSZYSTKO»; повернення до навиків «безпредметної» дії протягом усього дійства; опанування пластикою джаз-ретро в об'ємі мюзиклу;

Новітні досвіди, набуті під час роботи над перформативним дійством «1», створеним зі студентами провідними майстрами пластичного мистецтва Львова;

Четвертий курс — курсова бакалаврська постановка за комедією Михайла Старицького «За двома зайцями»: адаптація тексту драматурга до актуальних молодіжних сленгових реалій; опанування вокальної та пластичної стилістики «кабаре»; співпраця зі студентами кафедри хореографії;

Другий (магістерський) рівень вищої освіти: здійснення спектаклю за трилером Гая Берта «Яма»: адаптація корпусу великої прози до зрозумілого і змістовного об'єму вистави; входження в сьогоденні субкультурні пласти молодіжного побутування; завершення інтегрального вишколу сенсовності й ремесла у підсумковій курсовій магістерській дипломній роботі;

Інтегральний вишкіл з володіння Словом і Тілом у процесі створення повноцінних вистав вбирає в себе й усі окремішні традиційні вишколи оволодіння театральним ремеслом.

Roman Valko

*PhD student at the Faculty of Culture and Arts, Ivan Franko National University of Lviv; Assistant at the Department of Theatre Studies and Acting Mastery
e-mail: rvalkom@gmail.com;
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-6517-3741>*

THE SYSTEMIC DIMENSION OF TRAINING IN MASTERY OF WORD AND BODY: ACTOR EDUCATION AT IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY OF LVIV

Keywords: *theatre; art; pedagogy; Word; Body; movement; voice; ontology; ontics.*

The issue of systematic versus non-systematic approaches in theatre education with regard to mastering Word and Body (where **Word** is understood both as ontological meaning and as an ontic communicative vibration, and **Body** as a sense of integrity in embodied action as well as the actor's own corporeality), examined in the context of war and decolonization.

Inductive and deductive teaching methods introduced from the second year of study: the inductive method proceeds gradually from small fragments to larger units, then to acts, and ultimately to the staging of an entire (often single) performance; the deductive method, by contrast, immediately incorporates complete materials (plays, performative synopses, etc.) into the educational process, absorbing, transforming, and activating the student's full range of creative resources.

Application of the deductive method: its advantages, risks, and advocates. Examples of innovative pedagogical practices in contemporary global theatre and an assessment of their effectiveness.

A general analysis of the application of this method in training Word and Body, based on acting courses conducted by theatre practitioners at Ivan Franko National University of Lviv between 2014 and 2019.

Case study: second-year students, first semester, staging of Panas Myrny's *Lymerivna*. Key factors included the existential and narrative accessibility of Ukrainian material endowed with profound meaning and expressive artistic language, as well as opportunities for voice training (ethnic singing) and body training (ethnographically inspired plastic imagery).

Insights gained during the second semester of the second year through the staging of Jean-Baptiste Molière's *Tartuffe*: development of skills in dramaturgical literary adaptation, the layering of Ukrainian and Russian texts (with *Tartuffe* and his followers portrayed as Russian-speaking characters), activation of the play's contemporary relevance, and mastery of rock musical stylistics and movement.

Third-year course project: staging of Thornton Wilder's *Our Town*. Adaptation of American material to the realities of interwar Lviv and the aesthetic of Ukrainian 1930s "retro"; acquisition of ensemble and solo live singing skills through songs by Bohdan Vesolovskyi, performed with the renowned Lviv band *WSZYSTKO*; a return to "objectless" action throughout the performance; and mastery of jazz-retro movement within the musical genre.

Innovative experiences gained through the performative project *I*, created with students in collaboration with leading masters of plastic art in Lviv.

Fourth-year bachelor's production: Mykhailo Starytsky's comedy *Chasing Two Hares*. Adaptation of the dramatist's text to the realities of contemporary youth slang; mastery of cabaret vocal and movement stylistics; collaboration with students of the Department of Choreography.

Master's level project: staging of Guy Bert's thriller *The Pit*. Adaptation of large-scale prose into a coherent and meaningful stage production; engagement with contemporary subcultural layers

of youth experience; completion of integrated training in meaning-making and theatrical craft within the final Master's diploma performance.

Integral training in the mastery of Word and Body through the creation of full-scale performances synthesizes and encompasses all individual traditional forms of theatrical training.

Давидов Руслан

*студент 2 курсу магістратури Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: novukov97@gmail.com; ORCID iD: 0009-0005-7970-3773*

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ («ІЛЮЗІЇ ВАЛЬСУ» ЧЕРНІВЕЦЬКОГО МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ)

Ключові слова: *Ольга Кобилянська, модернізм, сценічна адаптація, театральна інтерпретація, вистава, Чернівецький театр.*

Письменниця Ольга Кобилянська — одна з ключових статей українського модернізму, чия проза вирізняється глибоким психологізмом, філософською рефлексією та увагою до жіночої долі. Леся Українка так пише про неї у статті «Писателі-русини на Буковині»: «У своїх творах Кобилянська зачеплює найрізноманітніші теми. Найбільш вироблений нею тип інтелігентної жінки... Зрештою, властива сфера цієї письменниці — це побит інтелігенції, вона його краще знає і через те, описуючи його, більше має нагоди розмаїтніше виявити свій талант» [2, с. 92].

Твори Ольги Кобилянської (як окремі, так і за принципом колажу) неодноразово інсценувалися для постановки на сцені Чернівецького музично-драматичного театру, який названо її

ім'ям. Серед постановок варто згадати такі вистави, як: «Земля» (1947 р., реж. В. Василько; 2013 р., реж. М. Гринишин); «У неділю рано зілля копала» (1955 р., реж. Б. Борін; 1984 р., реж. К. Пивоваров; 2003 р., реж. О. Мосійчук); «Вовчиха» (1963 р., реж. Є. Золотова; 2023 р., реж. Л. Скрипка); твір «Апостол черні» двічі здобув сценічне життя: («Апостол черні (Загублені в часі)», 2005 р., реж. О. Дзекун, «Юліан Цезаревич», 2015 р., реж. М. Гринишин). Також у репертуарі театру була вистава «Ольга» про життя і творчість О. Кобилянської режисерки Л. Скрипки (2008) та постановка за щоденниками О. Кобилянської «Поранкова душа» режисера В. Вовкуна (2018).

Серед постановок за О. Кобилянською в репертуарі Чернівецького музично-драматичного театру є постановка 2011 року, що відрізняється своєю синтетичністю («Ілюзії вальсу», режисерка — Л. Скрипка). Драматургічною основою вистави стали два твори О. Кобилянської, що тематично перегукуються: данина епосі модернізму — психологічна новела, що належить до кращих творів О. Кобилянської про жінок з різними життєвими орієнтирами, «Меланхолійний вальс» (1898), та не менш цікаве соціально-психологічне оповідання — «За ситуаціями» (1907). Постановка є прикладом сучасного переосмислення класичної літератури в сценічному просторі.

Режисерка Л. Скрипка підійшла до інсценізації твору О. Кобилянської «За ситуаціями» з ґрунтовною джерелознавчою базою. Її науково-дослідний запал був спрямований на осмислення генезису твору. Вона встановила, що початковим імпульсом для написання оповідання слугували враження від гри видатної акторки Асти Нільсен, проте справжнім прототипом головної героїні стала піаністка Наталка Пігуляк.

Водночас постановниця не оминула увагою авторський підтекст, що вказує на глибоку автобіографічність твору «Меланхолійний вальс». Автобіографічні мотиви О. Кобилянської в новелі підтверджено її листом 1921 року до професора Степана Смаль-Стоцького, де письменниця зізналася, що вклала в неї «последні лілії своєї душі і молодих іще почувань» [1, с. 283].

Режисерка також дослідила нереалізований творчий задум О. Кобилянської — повість «Valse brillante», що мала стати оптимістичним антиподом до «Valse melancolique». Про цей «дрібненький клейнот», сповнений «веселості моєї душі», письменниця писала Осипу Маковею [1, с. 250]. Хоча цей твір так і не був написаний, знання про нього, ймовірно, вплинуло на режисерську концепцію вистави. Попри сюжетні трансформації, Л. Скрипка зуміла зберегти в інсценізації атмосферу новел та їх ідейно-художнє ядро, де тема духовної гідності людини прозвучала яскраво, хоч і своєрідно.

Вистава «Ілюзії вальсу» стала глибокою сценічною адаптацією, де внутрішні монологи та психологічні нюанси літературного тексту були трансформовані у візуально-пластичні образи. Режисерська концепція, як зазначалося у рецензіях В. Петрової та Н. Шморгуна [3, 1], спиралася на філософсько-стильову інтерпретацію авторського підтексту О. Кобилянської.

У режисерському трактуванні Л. Скрипки активно розкривається ретроспективний прийом. Застосування внутрішнього монологу, що набував форми звернення до глядача, було подано саме як сценічну ретроспекцію. Цей прийом створював ефект «паузи» в сюжетному теперішньому, заглиблюючи глядача в минуле персонажів, і подавався як фрагментарними вкрапленнями, так і цілими блоками.

Глибина внутрішнього світу персонажів і характеротворення досягалася через акторську гру — тонкі інтонаційні модуляції, значущі сценічні паузи, а також через створення характерної міміки та пластики, особливо в мізансценах, де розкривається інтенсивна взаємодія між партнерами. У виставі грали: Оксана Коновеї (Марта), Марина Тимку (Софія), Яна Тараненко, Валентина Головка (виконавиці ролі Ганни), Христина Зборлюкова (Аглая-Феліцітас), Анна Моргунова (господиня помешкання), Григорій Руденко-Краєвський (дядько Ганни), актори в сценах спогадів — Віктор Барановський, Андрій Романов, Денис Поліщук. За словами критиків, прагнення до психологічної достовірності акторської гри іноді вступало у візу-

альний дисонанс із просторовим рішенням та костюмами. Крім того, актуалізація теми гендерної нерівності в цій постановці, на жаль, більше відповідала медійно-популярному тренду, аніж автентичним нарративам, закладеним у прозі О. Кобилянської. Сценографія (художник-постановник Наталія Руденко-Краєвська) побудована на грі світла і тіні, що символізує межу між реальністю й ілюзією. Надмірна візуальна насиченість призвела до «рваного» загального сприйняття окремих мізансцен, що негативно позначилось на цілісності акторських взаємодій та тандемності. Хоча для вистави, про що зазначалося у пресревізії, було пошито понад сотню костюмів, їхня зовнішня зміна не завжди корелювала із внутрішньою видозміною (розвитком) персонажів. Музика до вистави київської композиторки Лілії Юрчук — варіації на тему вальсу — виконала функцію емоційного провідника, занурюючи глядача у внутрішній світ героїнь.

Таким чином, головна привабливість «Ілюзій вальсу» — у несподіваному об'єднанні текстів О. Кобилянської. Вистава занурює глядача у внутрішній світ героїнь і випробування, що випали на їхню долю. Це дуже емоційна постановка, яка дійсно запам'ятовується. Не випадково Л. Українка підкреслює: «Найкраще з оповідань О. Кобилянської, нав'яних цим настроєм, це музично-пластична поема в прозі “Valse mélancholique”» [2, с. 93]. Однак сьогодні вистава вже не в репертуарі театру, але заслуговує на закарбування в літописі постановок за творчістю О. Кобилянської.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Петрова В. У Чернівцях — нова вистава про історію трьох товаришок. *Молодий буковинець*. 2011. 12 квітня.
2. Українка Л. Писателі-русини на Буковині. *Зібрання творів у 12 т.* / Л. Українка. Київ : Наук. думка, 1977. Т. 8. С. 62–75.
3. Шморгун Н. Глядачі плакали на прем'єрі мелодрами. *Молодий буковинець*. 2011. 19 квітня.
4. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / О. Ю. Кобилянська, упоряд., вступ. ст. Ф. П. Погребенника. Київ : Дніпро, 1982. 359 с.

Ruslan Davydov

2nd year Master's student at

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: novykov97@gmail.com; ORCID: 0009-0005-7970-3773

**FEATURES OF THE STAGE INTERPRETATION
OF OLHA KOBLYANSKA'S MODERNIST PROSE
("ILLUSIONS OF A WALTZ" AT THE CHERNIVTSI
MUSIC AND DRAMA THEATRE)**

Keywords: *Olha Kobylanska, modernism, stage adaptation, theatrical interpretation, performance, Chernivtsi Theatre.*

Writer Olha Kobylanska is a key figure of Ukrainian modernism, whose prose is marked by profound psychological depth, philosophical reflection, and sustained attention to women's destinies. Lesia Ukrainka characterizes her work in the article *Ruthenian Writers in Bukovyna* as follows: "In her writings, Kobylanska addresses a wide range of themes. Most fully developed by her is the figure of the intellectual woman... Ultimately, the proper sphere of this writer is the life of the intelligentsia; she knows it best and, therefore, in depicting it possesses broader means for revealing her talent in diverse ways" [2, p. 92].

The works of Olha Kobylanska — both in individual dramatizations and in collage-type stage adaptations — have repeatedly appeared on the stage of the Chernivtsi Music and Drama Theatre, which bears her name. Notable productions include *Earth* (1947, directed by V. Vasylko; 2013, staged by M. Hrynshyn); *On Sunday Morning She Gathered Herbs* (1955, directed by B. Borin; 1984, by K. Pyvovarov; 2003, by O. Mosiichuk); *The She-Wolf* (1963, directed by Ye. Zolotova); as well as two interpretations of *The Apostle of the Rabble: The Apostle of the Rabble (Lost in Time)* (2005, directed by O. Dzekun) and *Yulian Tsesarevych* (2015, directed by M. Hrynshyn). Also noteworthy are the biographical performance *Olha*, devoted to the writer's life and oeuvre (directed by L. Skrypka, 2008), and *Morning Soul* (directed by V. Vovkun, 2018), based on Kobylanska's diaries.

The production *Illusions of the Waltz* (directed by Liudmyla Skrypka, 2011) stands out for its synthetic character. The dramaturgical foundation of the performance draws upon two thematically interconnected works by Olha Kobylanska: the hallmark psychological novella of the modernist era *Melancholic Waltz* (1898), one of the author's most significant texts addressing women's divergent life orientations, and the socio-psychological short story *By Circumstances* (1907). The production exemplifies a contemporary rethinking of classical literature within theatrical space.

Director L. Skrypka approached the dramatization of *By Circumstances* through careful source-based research. Her scholarly inquiry focused on reconstructing the genesis of the novella. She established that its initial impulse stemmed from impressions left by performances of the distinguished actress Asta Nielsen; however, the actual prototype of the protagonist was the pianist Natalka Pihuliak.

At the same time, the director did not ignore authorial indications pointing to the deeply autobiographical nature of the work. Kobylanska's personal involvement in the novella is confirmed by her 1921 letter to Professor Stepan Smal-Stotsky, in which the writer admitted that she had invested in the text "the last lilies of my soul and of my still young feelings" [1, p. 283].

The director also addressed Kobylanska's unrealized creative project — the novella *Valse brillante*, conceived as an optimistic counterpart to *Valse mélancholique*. The author described this "tiny jewel," filled with "the cheerfulness of my soul," in a letter to Osy Makovey [1, p. 250]. Although the work was never completed, awareness of this intention appears to have influenced the director's conceptual vision. Despite significant plot transformations, L. Skrypka succeeded in preserving within the stage version the atmosphere and ideological-artistic core of the literary sources, particularly the theme of human spiritual dignity, articulated in a distinctive theatrical form.

The performance *Illusions of the Waltz* emerged as a profound stage adaptation in which internal monologues and subtle psychological nuances of the literary text were translated into visual and

plastic imagery. According to professional reviews by V. Petrova and N. Shmorhun [3, 1], the director's concept was grounded in a philosophical and stylistic reading of Kobylanska's authorial subtext.

Within L. Skrypka's directorial interpretation, the retrospective device is extensively developed. The use of internal monologue, shaped as a direct address to the audience, functions as a form of stage retrospection. This technique generates a momentary "pause" in narrative present time, immersing the viewer in the characters' past experiences, and appears both in fragmented insertions and in extended scenic blocks.

The depth of the characters' inner lives and their psychological evolution was conveyed through acting techniques — subtle intonational shading, meaningful pauses, and expressive facial and bodily plasticity, particularly within *mise-en-scènes* emphasizing intense partner interaction. The cast included Oksana Konovei, Maryna Tymku, Yana Taranenko, Valentyna Holovko, Khrystyna Zborliukova, Anna Morhunova, Hryhorii Rudenko-Kraievskiy, Viktor Baranovskiy, Andrii Romanov, and Denys Polishchuk. Critics noted that the actors' pursuit of psychological authenticity occasionally came into visual tension with the spatial design and costumes. Furthermore, the production's emphasis on gender inequality, regrettably, aligned more closely with contemporary media discourse than with the more nuanced narratives inherent in Kobylanska's prose.

The stage design was created by production designer Nataliia Rudenko-Kraievskia. The scenography relied on contrasts of light and shadow, symbolizing the boundary between reality and illusion. Excessive visual density resulted in a somewhat fragmented perception of certain *mise-en-scènes*, which adversely affected the coherence of acting interaction and ensemble coordination. Although press materials indicated that over one hundred costumes were created for the production, their external transformations did not always correspond to the characters' internal development.

The musical dimension of the production — variations on the waltz — functions as an emotional guide, drawing the audience

into the heroines' inner worlds. The score was composed by Kyiv-based composer Liliia Yurchuk. It is significant that one of the performance's literary foundations, *Melancholic Waltz*, was highly regarded by Kobylanska's contemporaries; in the cited article, Lesia Ukrainka observes: "The finest of O. Kobylanska's stories inspired by this mood is the musical-plastic prose poem *Valse mélancholique*" [2, p. 93].

REFERENCES

- Petrova, V. (2011, April 12). A new performance in Chernivtsi about the story of three friends. *Molodyi Bukovynets*. [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (1977). Rusyn writers in Bukovyna. In *Collected works* (Vol. 8, pp. 62–75). Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].
- Shmorgun, N. (2011, April 19). The audience cried at the premiere of the melodrama. *Molodyi Bukovynets*. [in Ukrainian].
- Diaries. Autobiographies. Letters. Articles and memoirs (F. P. Pohrebennyk, Ed.). (1982). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].

Ждан Дарія

студентка 2 курсу магістратури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: dariiazhdan@gmail.com; ORCID iD: 0009-0001-7500-8731

ДВОЇСТІТЬ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ДРАМІ В. ВИННИЧЕНКА «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ МЕДВІДЬ»: ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАНЬ ТА СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Ключові слова: українська драматургія, Володимир Винниченко, жіночі образи, сценічна інтерпретація, гендерна проблематика, акторське мистецтво.

П'єса Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911) є ключовим текстом української модерної драми, що досліджує складні філософсько-психологічні проблеми: конфлікт творчості і буденності, свободи і відповідальності, пристрасті і материнства. Центральний конфлікт між художником Корнієм Каневичем, його дружиною Ритою і коханкою Сніжинкою — це метафора зіткнення двох світоглядних моделей жіночої присутності в мистецтві й житті.

Жіночі образи у В. Винниченка не просто відображають соціальні ролі, а є глибинними міфологемами та культурними маркерами еволюції суспільних уявлень про жінку. Автор конструє їх як складну, внутрішньо суперечливу енергетичну субстанцію, що поєднує інстинктивні рушії життя, творче начало і прагнення до свободи. Дослідниця Л. Мороз відзначала багатовимірність п'єси В. Винниченка, що дозволяє кожному новому поколінню відкривати в них щось нове [2].

Драматургія В. Винниченка, включаючи «Чорну Пантеру і Білого Медведя», демонструє інтерес до питань рівності, свободи вибору та духовної емансипації. Жінка постає не лише емоційною фігурою, а самодостатньою, мислячою особистістю, носієм ідейного змісту, через яких осмислюється криза гуманізму початку ХХ століття. Герої, за культурологом С. Уманцем, «вражені загальнолюдянською недугою — внутрішньою роздвоєністю, прагнуть знайти такий „закон“, який би узгодив неузгоджуване» [5].

Смисловий центр п'єси будується на бінарній опозиції двох жіночих характерів, які уособлюють різні життєві філософії та моделі жіночої долі. Образ Рити позначений внутрішнім конфліктом між родинною відповідальністю і прагненням мистецької свободи. У контексті сценічних інтерпретацій творів В. Винниченка ХХ століття цей персонаж постає одним з найскладніших і глибоко психологічних жіночих образів драматурга. Риту нерідко трактували як жертву митця-егоїста, акцентуючи її трагічну жертвовність і материнський інстинкт як головний рушійний мотив. У ХХІ столітті інтерпретація зміщується до

феміністичного прочитання з експресивною тілесною пластикою, що втілює її внутрішній розрив.

Сніжинка виконує «образ фатальної жінки» — інтелектуальну, але водночас бездуховну особу, що відстоює право митця на абсолютну волю від усіх обов'язків. Її ім'я акцентує чистоту і світлість, але її «білість» — це радше «безплідність», позбавлена віталістичної ваги. Сніжинка є антиподом Чорної Пантери (як позитив і негатив). Її легкість — це байдуже споживче сприйняття світу і цинічно хижацьке полювання на жертву (Білого Медведя), а також жорстока конкуренція з цінностями Рити: любов'ю, сім'єю, материнством.

Сценічна інтерпретація жіночих образів відображає еволюцію театральної мови (від психологічного реалізму до експресіоністської символіки), а також зміну суспільних уявлень.

Перша постановка в 1912 році в театрі «Руська бесіда» у Львові була здійснена режисером С. Чарнецьким. Виконавиця ролі Рити К. Рубчакова досконало передала «демонічність її натури, пристрасну любов до чоловіка і сина», підкреслену «вдалим гримом і елегантною зовнішністю» актриси, як захоплено відгукувався критик І. Туркевич [1].

Вагомою стала вистава київського «Молодого театру» в 1917 році, де режисером і виконавцем ролі Корнія був Лесь Курбас, який після участі в першій постановці С. Чарнецького знову зіграв роль Корнія.

Театр вибрав п'єсу через проблему «художника й середовища». Неллі Корнієнко зазначала, що критика відмітила стосовно гри акторок: «Красочно провела свою роль Самійленко (Пантера). Чудесно пройшла у неї сцена в кав'ярні, її танець, гра у карти. Тут її молодий талант розгорнувся якнайширше. Про Олімпію Добровольську (Сніжинку) писали, що вона виявила “прекрасну школу”» [3, 46].

У дисертації М. Сороки «Інтерпретація творів Володимира Винниченка в українському театрі і кіно ХХ — початку ХХІ століть» знаходимо відомості про інші постановки п'єси. 30 жовтня 1920 р. на сцені Українського Незалежного театру

у Львові з'являється п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Режисер вистави — М. Бенцаль. Роль Рити (Чорної Пантери) виконувала К. Козак-Вірлецька, а Корнія — М. Бенцаль. Авторка вважає, що образ Рити К. Козак-Вірленська вирішила через зовнішній вияв агресивності Чорної Пантери, не надавши йому внутрішньої переконливості. «Козакова в ролі Рити зазначила своєю грою різкіші риси Чорної Пантери. Та до її гри треба було прикласти одне бажання, а саме: бачити Пантеру живою, що страждає любовною жагою, що в своїх легких, свободних рухах є незв'язана, що чуттєвою ніжністю витримує настрій» [3, 105–106].

У 1920-х роках п'єсу активно ставили, наприклад, у Тернополі, Одесі, зокрема, ще в Українському Незалежному Театрі (Львів), режисер М. Бенцаль (роль Рити виконувала К. Козак-Вірлецька), Державному драматичному театрі імені Т. Шевченка (Тернопіль) — вистава режисера Йосипа Юри, Українському державному театрі (Одеса) — вистава режисера Валерія Василька.

Спроба постановки в 1933 році була припинена через статус В. Винниченка як «ворога народу».

Наступний етап сценічної історії творів В. Винниченка — кінець доби «перебудови». У постановці 1990 року у львівському театрі ім. М. Заньковецької режисерка Алла Бабенко своєрідно прочитала жіночі образи. Акторка Лариса Кадирова (Рита) у цій виставі постала як «нестямна до божевілля мати, палка коханка-дружина; водночас вона тонка, артистична, талановита натура» [4], чия обитель — і родина, і Монпарнас. Любов Боровська (Сніжинка) була «дещо егоїстична, часом жорстока, але естетично бездоганна жінка» [4], яка відчуває недосяжність сфери Художника і прикриває свій біль іронічністю.

Жіночі образи у виставах за п'єсою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» демонструють динаміку інтерпретацій, що відображає зміну культурних парадигм — від традиційної «берегині» до сучасного бачення жінки як автономної особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковалик М. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902–1923 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2007. 37 с.
2. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Ін-т літ. НАН України; ВІ-ПОЛ, 1993. 208 с.
3. Сорока М. В. Інтерпретація творів Володимира Винниченка в українському театрі і кіно ХХ — початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021.
4. Сорока М. В. Специфіка театральної інсценізації творів В. Винниченка наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 45. С. 199–206.
5. Уманець С. В., Просалов В. А. Проблема творчої реалізації митця у драмі Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*, 2022. Вип. 14. Т. 1. С. 114–118.

Dariia Zhdan

2d-year Master's student

at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: dariiazhdan@gmail.com; ORCID iD: 0009-0001-7500-8731

THE DUALITY OF FEMALE IMAGES IN V. VYNNYCHENKO'S DRAMA "THE BLACK PANTHER AND THE WHITE BEAR": FEATURES OF INTERPRETATION AND STAGE ADAPTATIONS

Keywords: *Ukrainian dramaturgy, Volodymyr Vynnychenko, female images, stage interpretation, gender issues, acting art.*

Volodymyr Vynnychenko's play *The Black Panther and the White Bear* (1911) is a seminal work of Ukrainian modernist drama

that addresses complex philosophical and psychological tensions — between creativity and everyday life, freedom and responsibility, passion and motherhood. The central conflict among the artist Kornii Kanevych, his wife Rita, and his lover Snizhynka functions as a metaphor for the confrontation of two worldviews and two models of female existence, both in art and in life.

Female characters in Vynnychenko's dramaturgy transcend the framework of social roles and instead embody deep mythological and cultural markers reflecting the evolution of societal perceptions of womanhood. The playwright constructs them as complex, internally contradictory energetic entities that combine instinctive life forces, creative impulses, and an aspiration toward freedom. Researcher L. Moroz has emphasized the multidimensionality of Vynnychenko's plays, noting that this quality allows each new generation to discover new meanings within them [2].

Vynnychenko's dramaturgy, including *The Black Panther and the White Bear*, reveals a sustained engagement with the themes of equality, freedom of choice, and spiritual emancipation. The female figure appears not merely as an emotional presence but as an autonomous, reflective personality — a carrier of ideological meaning through whom the crisis of humanism at the turn of the twentieth century is articulated. As cultural theorist S. Umanets observes, the characters are “infected by a universal human illness — inner duality — and seek a ‘law’ capable of reconciling the irreconcilable” [5].

The semantic core of the play is structured around a binary opposition between two female characters who embody contrasting life philosophies and models of female destiny. Rita's image is defined by an internal conflict between familial responsibility and the pursuit of artistic freedom. Within twentieth-century stage interpretations of Vynnychenko's drama, she emerges as one of the playwright's most psychologically complex female figures. Rita has frequently been interpreted as a victim of an egocentric artist, with an emphasis on her tragic self-sacrifice and maternal instinct as the dominant forces shaping her character. In the twenty-first century, however, interpretative approaches have increasingly shifted toward

feminist readings that accentuate expressive physicality as a manifestation of her inner rupture.

Snizhynka, by contrast, embodies the archetype of the *femme fatale* — an intellectually refined yet spiritually hollow woman who defends the artist's right to absolute freedom from all obligations. Her name evokes purity and light, yet her “whiteness” signifies sterility rather than vitality. Snizhynka stands in opposition to the Black Panther, functioning as her symbolic antithesis in both positive and negative dimensions. Her lightness represents a detached, consumerist attitude toward the world, as well as a cynical, predatory pursuit of her “prey” (the White Bear), and a ruthless challenge to Rita's values of love, family, and motherhood.

Stage interpretations of these female figures reflect both the evolution of theatrical language — from psychological realism to expressionist symbolism — and shifts in broader social perceptions.

The first staging of the play took place in 1912 at the Ruska Besida Theatre in Lviv, directed by S. Charnetsky. Actress K. Rubchakova, who portrayed Rita, vividly conveyed “the demonic nature of her character, her passionate love for her husband and son,” enhanced by “successful makeup and refined appearance,” as enthusiastically noted by critic I. Turkevych [1].

A landmark production followed in 1917 at the Kyiv Molodyi Theatre, directed by and starring Les Kurbas, who had previously performed the role of Kornii in Charnetsky's staging. The theatre selected the play because of its focus on “the problem of the artist and his environment”. Nelli Kornienko records that critics remarked on the actresses' performances: “Samiylenko (Panther) performed her role with striking expressiveness. The café scene, her dance, and the card game were magnificent — here her young talent revealed itself fully. Olympia Dobrovolska (Snizhynka) demonstrated an ‘excellent acting school’” [3, p. 46].

In M. Soroka's dissertation *Interpretation of Volodymyr Vynnychenko's Works in Ukrainian Theatre and Cinema of the 20th — early 21st Centuries*, further information about stage adaptations of the play is provided. On October 30, 1920, *The Black Panther and*

the White Bear was staged at the Ukrainian Independent Theatre in Lviv, directed by M. Bentsal. Rita (the Black Panther) was portrayed by K. Kozak-Virletska, while Kornii was played by Bentsal himself. Soroka notes that Kozak-Virletska emphasized Rita's external aggressiveness at the expense of inner depth: "Kozakova accentuated the sharp features of the Black Panther. Yet one longed to see a living Panther—tormented by the passion of love — whose free, graceful movements would reveal sensual tenderness and emotional truth" [3, pp. 105–106].

During the 1920s, the play was also actively performed in other Ukrainian cities: at the T. Shevchenko State Drama Theatre in Ternopil, directed by Yosyp Yura, and at the Ukrainian State Theatre in Odesa, directed by Valerii Vasylenko. An attempt to revive the play in 1933 was suppressed, as Vynnychenko had by then been declared an "enemy of the people."

A new phase in the stage history of Vynnychenko's works emerged during the late Perestroika period. In the 1990 production at the Maria Zankovetska Theatre in Lviv, director Alla Babenko offered an original interpretation of the female characters. Actress Larysa Kadyrova (Rita) appeared as "a mother driven to madness, a passionate wife and lover; yet at the same time a delicate, artistic, and gifted nature" [4], whose world encompassed both domestic space and Montparnasse. Liubov Borovska (Snizhynka) was portrayed as "somewhat selfish, at times cruel, yet aesthetically impeccable" [4] — a woman acutely aware of the inaccessibility of the Artist's world and concealing her inner pain behind irony.

Female images in stage adaptations of *The Black Panther and the White Bear* thus reveal a dynamic interpretative trajectory that mirrors the transformation of cultural paradigms — from the traditional conception of woman as the "guardian of the hearth" to a modern understanding of woman as an autonomous, self-determining subject.

REFERENCES

Kovalyk, M. (2007). *Typology of female characters in the prose and drama of Volodymyr Vynnychenko, 1902–1923*. (Author's

abstract of candidate's thesis). Kirovohrad State Pedagogical University named after V. Vynnychenko. [in Ukrainian].

Moroz, L. (1993). "One hundred equal truths": Paradoxes of V. Vynnychenko's dramaturgy. Institute of Literature of the NAS of Ukraine; VI-POL. [in Ukrainian].

Soroka, M. V. (n.d.). Specifics of theatrical adaptations of V. Vynnychenko's works at the turn of the 20th–21st centuries. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 45, 199–206. [in Ukrainian].

Umanets, S. V., & Prosalov, V. A. (2022). The problem of artistic self-realization in Volodymyr Vynnychenko's play "The Black Panther and the White Bear". *Visnyk Studentskoho Naukovoho Tovarystva Donetskoho Natsionalnoho Universytetu imeni Vasylia Stusa*, 14(1), 114–118. [in Ukrainian].

Хворостенко Вікторія (Ніка)

студентка 2 курсу магістратури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: art.theater.criticism@gmail.com;

ORCID iD: 0009-0006-0913-7363

СЦЕНОГРАФІЯ У ТЕАТРАХ ХАРКОВА 1960-х — 1970-х рр.: МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ

Ключові слова: українська сценографія, художнє оформлення вистави, декораційне мистецтво, вистава, декорація, художник-постановник, сценограф.

У рамках Черкашинських читань, присвячених постаті видатного актора, педагога й митця Романа Черкашина, варто звернутися до одного з важливих аспектів театрального процесу — сценографії. Адже саме візуальний образ вистави є тим художнім середовищем, у якому розкривається акторська природа,

формується естетика епохи, народжується діалог між глядачем і сценою. Роман Черкашин був актором і режисером, який багато уваги приділяв просторовому рішення образу вистави. У його театральних споминах-роздумах «Ми — Березільці» також наведено багато натхненних цитат про творчість сценографів (зокрема Вадима Меллера) та описів сценічного оформлення, що слугують безцінним джерелом інформації при реконструкції вистав.

Розглядаючи означений період у дослідженні, варто окреслити передумови, які впливали на розвиток митців і були визначальними в культурній площині. Так, після сталінських репресій і жорсткого контролю в рамках «соціалістичного реалізму» наприкінці 1950-х років в українських театрах поступово розпочався процес ослаблення догматичних обмежень і пошуку художньої автономії. Цей процес не був легким, але Харків як великий культурний осередок мав сильну художню школу (зокрема театральну-декораційну майстерню, засновану в середині 1920-х років), що значно полегшувало розвиток і опанування нових прийомів та формування актуальних тенденцій.

У 1960–70-ті рр. радянська цензура й ідеологія ще залишалися сильними, але художники сцени порівняно з попередніми періодами отримали більше простору для умовного, символічного, абстрактного оформлення. У сучасних мистецтвознавчих дискурсах виникає думка, що ця тенденція пов'язана з передачею традиції авангарду й експериментальних підходів викладачами, сценографами-практиками наступним поколінням. Але порівняно з представниками образотворчого мистецтва сценографи були значно стриманішими у своїх проявах через залишкову цензуру. Про це свідчать наукові розвідки і таких теоретиків, як О. Ковальчук [1], Н. Руденко-Краєвська [2] та інших.

Художники-постановники на харківській сцені діяли в рамках загальних художніх тенденцій. Саме в цей час сценографи почали активно інтегрувати світові тенденції (особливо принципи «нової сценографії» (New Stagecraft)). Однією з тен-

денцій розвитку сценографії в Україні стало посилення метафоричності й символізму, заперечення побутово-ілюстративного методу. Сценографія тяжіла до узагальнення і посилення метафоричного змісту.

Проте все ще лишаються митці, які тяжіють до школи традиційного сценічного оформлення, зокрема Л. Братченко, Г. Батій та інші, що були знайомі з великою сценографічною традицією Б. Косарева, О. Хвостенко-Хвостова, В. Меллера та були їх учнями.

Сценографічні рішення тяжіють до видозміни від буквальних, реалістичних декорацій до більш узагальнених форм, символічних елементів, які не просто відтворюють обстановку, а створюють образ простору-атмосфери. Художники застосовують декоративні деталі, проводять експерименти з матеріалом та пластикою. Саме в цей період художники-постановники використовують для ескізів і макетів техніки, які раніше застосовували лише художники декоративного мистецтва. Такою технікою, наприклад, є карбування (чеканка). Приклади таких ескізів знаходимо у творчому доробку В. Кравця, Л. Братченка, М. Кужелева та ін. У цьому періоді серед сценографічних засобів і прийомів популярні застосування нових технологій і матеріалів для декорацій поряд з традиційними техніками й засобами створення ескізів та їх сценічної реалізації. Наприклад, величезне писане тло і поряд майже умовні конструкції.

Також сценографія дедалі більше розглядається не тільки як декорація, а як рівноправний елемент режисерського задуму. Спільні пошуки режисерів і сценографів приводять до створення цілісного сценічного образу. У Харкові діяли художники, які намагалися «читати» драматургію через простір або форму. У театрах міста зростає кількість постановок, де художник сцени працює в тісній зв'язці з режисером: оформлення підкреслює драматургічні акценти, інколи посідає роль «героя» вистави. Мистецтвознавець Н. Руденко-Краєвська в локальному дослідженні творчості сценографки Т. Медвідь згадує, що термін «образотворча режисура» на початку 1970-х років ще не був

запроваджений та науково вивчений. Проте, досліджуючи ранні роботи Т. Медвідь у Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка, Н. Руденко-Краєвська стверджує, що вони свідчать про велике зацікавлення вираженням змісту сценічної дії, драматичного конфлікту, теми вистави. Стосовно практичних прикладів авторка зазначає: «У період активного дослідження естетики “Березолі” та мистецьких принципів “методу перетворення” Т. Медвідь створено низку сценографічних проєктів: “Дарую тобі життя” Д. Валєєва, 1974 р., “Живий труп” Л.Толстого 1974 р. (у співавторстві з М. Кужелевим), “Тригрошова опера” Б. Брехта, 1975 р., “Своєю дорогою Р. Ібрагімбаєкова”, 1975 р.» [1, с. 54].

Підсумовуючи, варто наголосити, що в 1960-х роках у художньому оформленні і сценографічному трактуванні ще наявна стриманість, але вже помітна тенденція поступових змін від реалістичного й репрезентаційного до умовного. Художники театру тяжіють до меншого ризику, але вимушені враховувати межі дозволеного. У 1970-х роках вже більш помітні художні пошуки, у сценічному оформленні наявні більша свобода стилістичної гри, застосування майже абстрактних форм, тенденції до експериментів із простором. Проте сценографія в Харкові у 1960–70-х рр. — це одночасно з тим і створення вистав зі збереженням традицій реалістичного театру, хоча митець-сценограф вже сприймається як творець художнього образу, а не просто «декоратор».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковальчук О. Художники українського театру 1950–1980 років. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття/ Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
2. Руденко-Краєвська Н. Сценографічні школи України ХХ століття у формуванні творчого обличчя Тетяни Медвідь. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Рівне: Рівнен. Держ. гуманітар. Ун-т, 2020. Вип. 36. С. 51–57.

Viktorii (Nika) Khvorostenko

2nd-year Master's student of the Department of Theater Studies at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, methodologist at the Kharkiv Specialized Music and Theater Library

SCENOGRAPHY IN KHARKIV THEATRES OF THE 1960s–1970s: ARTISTIC TRENDS

Keywords: scenography, Ukrainian scenography, stage design, decorative art, performance, set, stage designer, scenographer.

Within the framework of the Cherkashyn Readings, dedicated to the outstanding actor, pedagogue, and artist Roman Cherkashyn, it seems particularly appropriate to focus attention on one of the key components of the theatrical process—scenography. It is the visual image of a performance that constructs the artistic environment in which the actor's nature is revealed, the aesthetics of an era are articulated, and a dialogue between the stage and the audience is formed. Roman Cherkashyn possessed a refined sensitivity to stage atmosphere and to the harmony between image and spatial organization. In his theatrical memoirs and reflections, *We Are the Berezil People*, one encounters numerous insightful observations on the work of scenographers — first and foremost Vadym Meller, whose name, like that of the playwright Mykola Kulish, is inseparable from Les Kurbas's artistic legacy. This renders the appeal to scenography especially organic within the context of the Cherkashyn Readings.

In addressing this period, it is essential to outline the cultural preconditions that shaped the formation of artists and proved decisive within the broader artistic landscape. Following the Stalinist repressions and the rigid control of socialist realism in the 1950s, Ukrainian theatres gradually began to experience a loosening of dogmatic constraints and a renewed search for artistic autonomy. This process was neither rapid nor linear; however, Kharkiv, as a major cultural centre, possessed a well-established artistic school —

including a theatre-decorative workshop active since the 1920s—which significantly facilitated the assimilation of new approaches and the emergence of innovative tendencies.

During the 1960s–1970s, Soviet ideology and censorship remained operative, yet stage artists, in comparison with previous decades, acquired greater latitude to employ conventional, symbolic, and abstract principles of visual design. Contemporary scholarship indicates that this evolution was largely enabled by practicing scenographers who also functioned as teachers, transmitting avant-garde traditions and experimental methodologies to a younger generation. At the same time, in contrast to representatives of the fine arts, scenographers were compelled to maintain a greater degree of restraint due to residual censorship — a circumstance confirmed by the research of Olena Kovalchuk [1] and Nataliia Rudenko-Kraievskia [2].

Kharkiv stage designers worked within broader artistic currents that increasingly gravitated toward conventionality and symbolism in spatial organization. Scenographic solutions gradually shifted from illustrative realism toward generalized forms and emblematic elements that did not simply reproduce a setting but constructed an integrated image of space and atmosphere. Artists actively experimented with materials and plastic expressiveness, incorporating decorative components into stage design. During this period, scenographers began to adopt techniques traditionally associated with decorative art — such as metal chasing (*repoussé*). Such approaches are evident in the sketches of V. Kravets, L. Bratchenko, M. Kuzhelev, among others. Alongside traditional methods, stage designers explored new technologies and materials, frequently combining large painted backdrops with laconic, symbolically charged constructions.

Scenography was increasingly understood not as ornamentation but as an equal constituent of the director’s concept. Collaborative experimentation between directors and scenographers resulted in the creation of integrated stage imagery. In Kharkiv, artists sought to “read” dramatic texts through spatial organization and visual form. The number of productions characterized by close interaction between director and scenographer grew steadily, with visual

design beginning to determine dramatic accents and, at times, to assume the role of an active “participant” in stage action. Art historian N. Rudenko-Kraievskia, examining the work of scenographer Tetiana Medvid, observes that the term “visual directing” had not yet entered scholarly circulation in the early 1970s. Nevertheless, her analysis of Medvid’s early productions at the Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre demonstrates a conscious effort to articulate meaning through stage space, dramatic conflict, and thematic structure. Among Medvid’s scenographic works of this period are *I Give You Life* by D. Valieiev (1974), *The Living Corpse* by L. Tolstoy (1974, co-authored with M. Kuzhelev), *The Threepenny Opera* by B. Brecht (1975), and *In One’s Own Way* by R. Ibragimbekov (1975) [1, p. 54].

In summary, the scenography of the 1960s may be characterized by a certain degree of restraint, alongside the emergence of a discernible movement away from strictly realistic and representational models toward conventional forms. This decade appears as a period of cautious adaptation rather than radical experimentation. By the 1970s, however, artistic searches became more pronounced: stage designs displayed greater stylistic freedom, an inclination toward near-abstract forms, and a heightened interest in spatial composition. At the same time, Kharkiv scenography of the 1960s–1970s continued to preserve elements of realistic theatrical tradition, even as the scenographer increasingly asserted their role not merely as a “decorator”, but as a creator of the performance’s holistic artistic image.

REFERENCES

- Kovalchuk, O. (2006) *Khudozhnyky ukrainskoho teatru 1950–1980 rokiv. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia*. Kyiv: Intertekhnolohiia. Institute for Contemporary Art Studies, Academy of Arts of Ukraine. [in Ukrainian].
- Rudenko-Kraievskia, N. (2020) *Scenographic Schools of Ukraine in the 20th Century in the Formation of Tetiana Medvid’s Artistic Identity*. In *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, Rivne State University for the Humanities, 36, 51–57. [in Ukrainian].

«МЕРЕЖЕВИЙ ПОТІК» «NETWORK FLOW»

Афоніна Олена Сталівна

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
e-mail: aolena7@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1627-6362

ESHOES OF PRAGUE: КРЕАТИВНІСТЬ І ВТІЛЕННЯ ВІЧНИХ ІДЕЙ НА XVI ОПЕРНОМУ ФЕСТИВАЛІ

Ключові слова: оперний фестиваль, Йозеф Мисливчек «Адам і Єва», ораторія, опера, Ян Їрасек «Ян Амос Коменський», сучасна інтерпретація.

Розглянемо кілька особливостей празького фестивалю «Опера–2025» за трьома основними параметрами: культурна цінність, соціальна роль, економічний вплив.

Культурна цінність фестивалю, який відбувається з 1993 року, полягає у збереженні й популяризації оперного мистецтва, що сприяє розвитку національної культури й викликає інтерес до барокової, класико-романтичної та сучасної традицій. До програми «Опера–2025» увійшло 27 проєктів, представлених як у традиційних театрах (Національний театр, Державна опера, Становий театр), так і на нетипових майданчиках — «La Fabrika», «Studio Hrdinů», «Na Matjance» тощо.

Публіка мала змогу почути оригінальні твори молодих композиторів, експериментальні композиції, а також реконструйовані історичні опери — наприклад, першу чеську оперу «Дратенік» та камерну версію «Проданої нареченої».

Соціальна роль фестивалю полягає у створенні простору культурного діалогу: тут зустрічаються митці, критики, глядачі з різних регіонів Чехії та Словаччини, утворюючи спільне середовище творчості й комунікації.

Економічний аспект також очевидний: фестиваль підвищує туристичну привабливість Праги, стимулює розвиток суміжних сфер — готельного, ресторанного, транспортного бізнесу.

Серед найцікавіших постановок — сучасна інтерпретація ораторії «Адам і Єва» Йозефа Мисливчека, чия творчість поєднує мелодичність бароко та глибину духовних змістів. Постановка Лінди Гейлової Кепртової (режисура) і Маріки Міканової (хореографія) поєднала вокал і пластику, створивши новий драматургічний вимір. Дію перенесено в сучасний світ: Адам і Єва живуть звичайним міським життям, користуються гаджетами, облаштовують побут — іронічний контраст із біблійним сюжетом підсилено костюмами Томаша Кипти.

Інший акцент фестивалю — опера «Ян Амос Коменський» сучасного композитора Яна Їрасека, що поєднує історичний матеріал із сучасною музичною мовою. Її драматургія відтворює події Тридцятилітньої війни, чуму, еміграцію, моральні пошуки доби. Постать Коменського символізує ідею освіти як шляху до миру — надзвичайно актуальну для XXI століття. Символічні образи, зокрема фігура лікаря в масці із дзьобом, відсилають до історичних паралелей між епідеміями XVII століття і сучасними пандеміями.

Фестиваль «Опера–2025» у Празі став значущою подією, що поєднувала традиції та сучасні мистецькі пошуки. Культурна цінність фестивалю визначається збереженням та оновленням оперної спадщини, відкриттям нових творів і форматів. Соціальна роль полягає у формуванні відкритого простору комунікації між митцями, глядачами та різними поколіннями. Економічний ефект відповідає підвищенню туристичної привабливості міста й підтримці креативної індустрії. Символічний вимір фестивалю — у поєднанні минулого й сучасності, де барокова творчість і новітні постановки перегукуються в осмисленні вічних тем: життя, віри, освіти, людяності.

Olena Afonina

Doctor of Art Studies, Professor

Professor at the Department of Musical Art

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

e-mail: aolena7@gmail.com;

ORCID iD: 0000-0003-1627-6362

**ECHOES OF PRAGUE: CREATIVITY AND THE
REALIZATION OF TIMELESS IDEAS
AT THE 16TH OPERA FESTIVAL**

Keywords: *opera festival; Adam and Eve by Josef Mysliveček; oratorio; opera; Jan Amos Comenius by Jan Jirásek; contemporary interpretation.*

Let us examine several defining characteristics of the Prague Opera–2025 festival through three key parameters: cultural significance, social function, and economic impact.

The cultural significance of the festival, held regularly since 1993, lies in its sustained commitment to preserving and promoting operatic art. It contributes to the development of national culture while fostering renewed interest in Baroque, Classical–Romantic, and contemporary traditions. The Opera–2025 program comprised twenty-seven projects presented both on traditional stages — the National Theatre, the State Opera, and the Estates Theatre — and in alternative venues such as La Fabrika, Studio Hrdinů, and Na Marjance.

Audiences were offered a broad stylistic spectrum, ranging from original works by young composers and experimental productions to reconstructed historical operas, including the first Czech opera *The Tinker* and a chamber version of *The Bartered Bride*.

The social function of the festival manifests itself in the creation of a vibrant space for cultural dialogue, bringing together artists, critics, and audiences from various regions of the Czech Republic and Slovakia, and fostering a shared environment of creative exchange and communication.

The economic dimension is equally apparent: the festival enhances Prague’s cultural tourism profile and stimulates the development of related sectors, including hospitality, dining, and transportation.

Among the most compelling productions was a contemporary interpretation of Josef Mysliveček’s oratorio *Adam and Eve*, a work that combines the melodic refinement of the Baroque era with profound spiritual reflection. Directed by Linda Hejlová Keprtová and choreographed by Marika Mikanová, the production integrated vocal performance and movement, generating a new dramaturgical layer. The action was transposed into a modern urban setting, where Adam and Eve lead everyday lives, use digital devices, and manage household routines — an ironic juxtaposition with the biblical narrative, further underscored by Tomáš Kypka’s costume design.

Another notable highlight was the opera *Jan Amos Comenius* by contemporary composer Jan Jirásek, which merges historical subject matter with a modern musical language. Its dramaturgy reconstructs the realities of the Thirty Years’ War, plague outbreaks, exile, and the moral dilemmas of the period. The figure of Comenius embodies the idea of education as a path toward peace — a concept of particular relevance in the twenty-first century. Symbolic imagery, especially the recurring motif of a physician wearing a plague mask, establishes striking parallels between seventeenth-century epidemics and modern pandemics.

The Opera–2025 Festival in Prague thus emerged as a significant cultural event uniting tradition with contemporary artistic inquiry. Its cultural significance lies in both preserving and reactivating the operatic heritage while encouraging new works and formats. Its social role is realized through the creation of an open communicative space connecting artists, audiences, and generations. The economic impact is reflected in increased tourist appeal and support for the creative industries. Finally, the festival’s symbolic dimension resides in the dialogue between past and present, where Baroque aesthetics and innovative productions converge in the reflection on enduring themes — life, faith, education, and humanity.

Зуєв Сергій Павлович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

e-mail: sergiy.zuev77@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1879-2993

Панасюк Валерій Юрійович

доктор мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв

e-mail: panval59@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-2307-6185

ОПЕРНА УВЕРТЮРА В КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ ТЕКСТІ

Ключові слова: оперна увертюра, кінотекст, фільм-опера, цитата, інтертекстуальність.

Серед елементів оперного тексту, які активно використовують у кіно, можна поряд з популярними аріями, сценами, впізнаним реквізитом, колізіями лібрето й деталями сценографії виокремити також вступні частини до опер (увертюри, інтродукції, прелюдії тощо), функціональний і формотворчий потенціал яких переосмислюється кінорежисерами у процесі створення фільмів. Ураховуючи дві основні форми діалогу кіно та опери — переклад і референцію, — зауважимо, що матеріалом аналізу стануть саме фільми-опери та кінострічки, які залучають цитування оперної музики та альязії на відомі сюжети. Такі «посилання» активізують інтертекстуальні процеси, розширюють смислові горизонти й урізноманітнюють інтерпретаційні підходи при аналізі кінотексту, одночасно поглиблюючи наші уявлення про оперне мистецтво.

Відтворення у фільмі оперної увертюри або її фрагменту за загальними законами цитування актуалізує геральдичну конструкцію, ізоморфізм якої залучає до смислоутворення цілісний музично-театральний твір (партитуру, лібрето, сценографію), а також широкий контекст. Так, у фільмі Ж.-Ж. Бенекса «Діва» (1981) цитуються фрагменти увертюри до опери «Фауст»

Ш. Гуно (Інтродукція) та «Ріголетто» Дж. Верді (Прелюдія), установлюючи паралелі до відомих опер і їхнього змісту. При цьому фаустіанська тема розкривається в екзистенційних дилемах героїв фільму (риси Гермеса — покровителя злодіїв, бога сновидінь і провідника душ померлих — в образі головного героя фільму Жуля) та протиставленні зображення надземної частини Парижу його підземці. Вкрадена честь Джильди корелює з викраденням голосу примадонни Синтії шляхом його несанкціонованого запису, і саме цей злочин стає провідним сюжетоутворювальним чинником кінострічки. При цьому в поле інтертекстуальних операцій потрапляє також справжнє ім'я виконавиці ролі Синтії (Вільгельміна) та факти її біографії [1].

У ситуації цитування оперної увертюри на початку фільму підкреслюється її роль «ущільненої програми». Вступ до «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера, що звучить на початку фільму Л. Трієра «Меланхолія» (2011), унаочнює намір режисера створити кінематографічний аналог оперної увертюри. Як влучно підкреслює О. Сердюк, «у пролозі фільму ... демонструється відеоряд, який містить візуальні лейтмотиви майбутнього дійства» [2, с. 6]. Функціонально фрагмент нагадує трейлер, що зазвичай існує окремо від фільму (у цьому — схожа риса з оперною увертюрою). Залучення актуалізованих в увертюрі принципів повторюваності й анонсування, а також абстрактності музичної мови дозволяє Трієру здійснити широке узагальнення та підняти кінопролог до рівня метафори.

У фільмі «8 ½» Ф. Фелліні зображує творчу кризу кінохудожника, залучаючи музику увертюри до «Севільського цирюльника» Дж. Россіні. Своєрідна двочастинна «сюїта» з фрагментів «Польоту валькірій» та головної теми Allegro vivace російськської увертюри (звучить після епізоду «запаморочення»; Гвідо також бурмоче перші п'ять восьмих увертюри після зустрічі з коханкою) узгоджується з реалізованими у фільмі опозиціями дійсність / сновидіння, реальне / уявне, режисер / паяц, а також з подвійною поетикою трагікомедії. Віддаючи перевагу увертюрі перед, наприклад, не менш знаковою Каватиною Фігаро,

режисер розкриває свій задум. Симфонічний вступ, що, крім «Альмавіва, або Марна обережність», використовувався композитором також в операх «Авреліан в Пальмирі» та «Слизова, королева Англіїська», вводить до фільму тему повторюваності як «болочу точку» творчої особистості.

Пародійний код фільму П. Гринева «8 ½ жінок» (1999), спрямований на феллінієвський «8 ½», одночасно переосмислює поліфункціональну росінієвську увертюру, не вдаючись до безпосереднього цитування музики. Натомість об'єктом пародійних операцій стає вербальний шар кінострічки, а також інспірована оперним кодом логіка сюжетоутворення. Зокрема, паралель до «Севільського цирульника» виникає через персонажів (є пани й служниці / покоївки, улюблена коханка Філіпа на ім'я Пальмира), а також схожі сюжетні ходи (залицання, переодягання / роздягання, зміна імен, підписання контрактів).

У фільмах-операх вступна частина найчастіше зберігає свою метатекстову функцію та слугує місцем створення передісторії подій або часового й просторового контексту дії. Такий підхід реалізовано, наприклад, в екранізації «Сільської честі» П. Масканьї Ф. Дзефіреллі (1982). Фільм продовжує театральну традицію наповнення дією Прелюдії та сициліани. Зображення намагається делікатно слідувати за музикою, узгоджуючи загальний план сицилійського селища, що поступово «проявляється» крізь ранкові сутінки, з повільним виникненням накордур із затриманням у перших двох тактах партитури (нашарування витриманих звуків у *Andante sostenuto*). У наступному *Animando e crescendo assai* (тт. 12–13) «пейзажна» частина Прелюдії змінюється дією, у якій зображено Сантуцци, що біжить.

Інше рішення пропонує у своїй екранізації «Чарівної флейти» В. Моцарта І. Бергман. Режисер наче повертає увертюрі функцію вступу, під час якого збиралася публіка. Не зміст опери чи образи її персонажів, а саме глядацька зала та вирази облич слухачів стають головними темами вступної частини стрічки. При цьому ритмічний монтаж, використовуючи особливості

музичної тканини (акценти й синкопи, довжину фраз), створює атмосферу веселощів, гри, казки.

Цікавий зразок кінематографічного опрацювання оперної увертюри надає стрічка К. Фракассі «Аїда» (1953). Традиційному в умовах театру виконанню Прелюдії при зачиненій завісі протиставляється багатошаровий кінотекст. Звучання музики синхронізується з голосом диктора, на зображення малюнка оперного театру (імовірно, прем'єра в опері Каїру) накладаються титри. Стоп-кадр малюнка театру змінюється кінокадром з єгипетським дозором, який поспішає до Мемфіса із звісткою про війну. Кінематографічне заповнення увертюри, у якому диктор розповідає передісторію подій, є свого роду відсутнім у лібрето тизером. Доповнення стосується також музики увертюри, що, зокрема, починається з відомого Тріумфального маршу. Отже, явлена в опері дилема любові та обов'язку загострюється авторами фільму шляхом уведення титульної музичної теми.

Вступні музичні частини у фільмах-операх не тільки дописуються або скорочуються. Іноді вони видаляються повністю. У фільмі «Фауст» Б. Небієрідзе 1982 року Інтродукцію Ш. Гуно замінено кінематографічним прологом про молодого шанувальника Фауста, що відшукує його могилу на кладовищі. При цьому вся дія опери постає як свого роду флешбек — розповідь могильника про життя й смерть доктора.

Підсумовуючи, можна визначити такі функції вступних частин опер у кінотексті: метатекстова, функція рами, функція мосту, що встановлює зв'язок із суміжними та парадійованими текстами. Спираючись на музичну партитуру, кінопролог стає простором створення передісторії подій, творчого портрета композитора, образів головних героїв. При цьому музика може відтворюватися в оригінальній оркестровці, аранжуванні або в мовленнєвій діяльності персонажа. Поряд із збереженням авторської форми музичного вступу активно використовуються його трансформації: купірування, дописування, видалення музики із заміною кінематографічним епізодом. Отже, вступна частина до опери як специфічний жанр і форма є тим конструк-

тивним елементом, який розкриває перед кінорежисером широкі можливості переробки в тому числі музичного матеріалу без звинувачень у зазіханні на авторський текст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зуєв С. Відлуння музичного театру та образ примадонни у фільмі Жан-Жака Бенекса «Діва». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. № 142. С. 104–113. Doi: 10.31318/2522-4190.2025.142.327884.
2. Сердюк О. В. «Трістан та Ізольда» Ріхарда Вагнера і кінематограф. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 2. С. 3–9.

Serhii Zuiev

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine
e-mail: sergiy.zuev77@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1879-2993

Valerii Panasiuk

Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine
e-mail: panval59@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-2307-6185

OPERA OVERTURE IN A CINEMATIC TEXT

Keywords: *opera overture, film text, opera film, quotation, intertextuality.*

Among the components of the operatic text actively employed by cinema — alongside well-known arias, scenes, iconic props, libretto-based conflicts, and scenographic details — a special place is occupied by introductory sections of operas (overtures, introductions, preludes, etc.). In film practice, their functional and form-generating potential is reinterpreted by directors in accordance with the logic of the cinematic medium. Considering two principal modes of dialogue between cinema and opera — translation and reference — the present analysis focuses on opera films and feature films that in-

corporate quotations from operatic music and references to canonical operatic plots. Such references activate intertextual processes, broaden semantic horizons, and diversify interpretative strategies in film analysis, while simultaneously contributing to a deeper understanding of operatic art itself.

The reproduction of an operatic overture or its fragment within a film, according to the general principles of musical quotation, introduces a heraldic construction whose isomorphism implicates not only the integral music-theatrical whole (score, libretto, scenography), but also a wider cultural context. Thus, in Jean-Jacques Beineix's film *Diva* (1981), fragments of the Introduction to Charles Gounod's *Faust* and the Prelude to Giuseppe Verdi's *Rigoletto* are quoted, establishing semantic parallels with the operas and their narratives. The Faustian theme unfolds through the existential dilemmas faced by the film's characters: traits associated with Hermes — the patron of thieves, god of dreams and guide of souls — resonate in the image of the protagonist Jules, while the spatial contrast between aboveground Paris and its underground world reinforces this symbolism. Gilda's dishonoured innocence is intertextually correlated with the theft of diva Cynthia's voice through its illegal recording, a crime that becomes the film's central plot-forming impulse. The intertextual field is further enriched by the real name of the actress portraying Cynthia (Wilhelmenia) and elements of her biography [1].

When an operatic overture is placed at the opening of a film, its function as a “compressed program” is brought to the fore. The Prelude to Richard Wagner's *Tristan und Isolde*, heard at the beginning of Lars von Trier's *Melancholia* (2011), explicitly signals the director's intention to construct a cinematic analogue of an operatic overture. As O. Serdiuk aptly observes, “in the film's prologue ... a sequence of images is presented that contains visual leitmotifs of the subsequent action” [2, p. 6]. Functionally, this fragment resembles a trailer — an element that usually exists independently of the film itself, a feature it shares with the operatic overture. By employing principles of repetition and foreshadowing, together with the abstract quality of the musical language embodied in the overture, von

Trier attains a level of generalization that elevates the cinematic prologue to the status of metaphor.

In Federico Fellini's *8½*, the creative crisis of a filmmaker is articulated through the use of the overture to Gioachino Rossini's *Il barbiere di Siviglia*. A kind of bipartite "suite" composed of fragments from the "Ride of the Valkyries" and the main *Allegro vivace* theme of Rossini's overture (heard after the episode of dizziness; Guido also hums the opening five eighth-notes after meeting his lover) correlates with the film's oppositions — reality versus dream, the real versus the imagined, director versus clown — and with the poetics of tragicomedy. By privileging the overture rather than, for example, the equally iconic Cavatina of Figaro, Fellini reveals his conceptual intent. The symphonic introduction, which Rossini himself reused in the operas *Aureliano in Palmira* and *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, introduces into the film the theme of repetition as a fundamental vulnerability of the creative personality.

The parodic code of Peter Greenaway's *8½ Women* (1999), conceived as a dialogue with Fellini's *8½*, simultaneously reinterprets Rossini's multifunctional overture without direct musical quotation. Instead, parody is transferred to the verbal layer and the logic of plot construction shaped by operatic conventions. Notably, parallels with *Il barbiere di Siviglia* emerge through the system of characters (masters and maids; Philip's mistress bears the name Palmyra) as well as through analogous plot mechanisms — courtship, disguise and undressing, name changes, and contractual agreements.

In opera films, the introductory musical section most often retains its metatextual function, serving as the locus for establishing the background of events or the spatial-temporal framework of the action. This approach is exemplified in Franco Zeffirelli's screen adaptation of Pietro Mascagni's *Cavalleria rusticana* (1982), which continues the theatrical tradition of filling the Prelude and the Siciliana with scenic action. The imagery seeks to follow the music with particular sensitivity: the gradual "emergence" of a Sicilian village from the morning twilight corresponds to the slow unfolding of the suspended ninth chord in the opening bars of the score (the layering

of sustained tones in *Andante sostenuto*). In the subsequent *Ani-mando e crescendo assai* (mm. 12–13), the static landscape gives way to kinetic imagery, depicting Santuzza running.

A contrasting solution is offered in Ingmar Bergman's adaptation of Mozart's *Die Zauberflöte*, where the director appears to restore the overture's original function as a moment during which the audience assembles. Rather than introducing the plot or characters, the film focuses on the auditorium itself and on the faces of the spectators. At the same time, rhythmic montage, synchronized with musical accents, syncopations, and phrase structures, generates an atmosphere of playfulness, fantasy, and theatrical joy.

An illuminating example of cinematic engagement with the operatic overture can be found in Clemente Fracassi's *Aida* (1953). The conventional theatrical performance of the Prelude before a closed curtain is replaced by a multilayered cinematic construction. The music is synchronized with a narrator's voice, while an image of an opera house drawing (presumably referencing the Cairo premiere) is superimposed with the film credits. This frozen image then transforms into a dynamic shot of an Egyptian patrol rushing toward Memphis with news of war. The cinematic "filling" of the overture, in which the narrator recounts the backstory absent from the libretto, functions as a kind of trailer. Moreover, the musical material of the overture is expanded to include quotations beginning with the famous Triumphal March, thereby intensifying the opera's central dilemma of love versus duty.

Introductory musical sections in opera films are not only expanded or abbreviated; in some cases, they are omitted altogether. In B. Nebieridze's *Faust* (1982), Gounod's Introduction is replaced by a cinematic prologue depicting a young admirer of Faust searching for the doctor's grave in a cemetery. The subsequent operatic action unfolds as a retrospective narrative — an extended flashback framing Faust's life and death through the gravedigger's account.

In conclusion, the introductory sections of operas within cinematic texts may be defined by several core functions: metatextual, framing, and mediating, including the establishment of inter-opera

references. Drawing upon the musical score, the filmic prologue may create a backstory, a creative portrait of the composer, or an image of the central character. The music itself may be presented in its original orchestration, in arrangement, or mediated through a character's speech activity. Alongside the preservation of the authorial form of the operatic introduction, its transformation is an active and legitimate practice — through cuts, additions, omission, or substitution by a cinematic episode. Thus, the operatic introduction, as a specific genre and structural element, becomes a productive resource that offers filmmakers wide opportunities for reconfiguration of musical material without accusations of violating the integrity of the author's text.

REFERENCES

- Zuiev, S. (2025) "Echoes of Musical Theater and the Image of the Prima Donna in Jean-Jacques Beineix's «Diva»". *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 142, 104–113. Doi: 10.31318/2522-4190.2025.142.327884. [in Ukrainian].
- Serdyuk, O. V. (2013) "Tristan and Isolde" by Richard Wagner and cinema. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2, 3–9. [in Ukrainian].

Кобиляцька Ганна Сергіївна

викладач кафедри германської філології

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
аспірантка Київського національного університету театру, кіно
і телебачення імені Івана Карпенка-Карого
e-mail: g.kobyliatska@kubg.edu.ua; ORCID iD: 0009-0003-8853-2756
науковий керівник

Лягущенко Андрій Геннадійович

професор кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені Івана Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України

ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ТЕАТРАЛЬНІЙ СПРАВІ: ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ

Ключові слова: театральна справа, перформативні мистецтва, інформаційно-комунікаційні технології, естетичні концепції, функції театру.

У сучасному глобальному світі широкої популярності набули тенденції поєднання театрального видовища та провідних інформаційних технологій, а саме — мультимедійні проекти-вистави, доступ до яких глядач може отримати за допомогою мережі Інтернет. Онлайн-театр передбачає трансляцію вистав театрів на інтернет-платформах та в соціальних мережах [4, с. 70].

Актуальність дослідження зумовлена впливом глобальних викликів на процес організації театральної справи, зокрема — інформаційно-комунікаційних технологій та їх використання в перформативних мистецтвах.

Мета роботи — дослідити вплив інформаційних технологій на організацію театральної справи, зокрема — підготовку вистави.

Об'єкт дослідження — інформаційно-комунікаційні технології в перформативних мистецтвах.

Предмет дослідження — основні тенденції та проблеми, які сформувалися під впливом інформаційних технологій.

Театр — це унікальний соціально-культурний інститут, який значно відрізняється від інших секторів креативних індустрій: це форма колективної художньої творчості, а також джерело розваг, де творчий процес зазвичай виконується наживо [4, с. 70].

Пандемія COVID-19 викликала комунікативний дефіцит, і саме завдяки мережі Інтернет, у тому числі соціальним мережам, люди змогли адаптуватися до нових умов, отримали змогу спілкуватися, працювати й навчатися [2, с. 81].

Театри достатньо пізно перейшли на оцифрування. Карантин 2020–2021 років значно вплинув на креативні індустрії,

тому можливості вебтрансляції надали багатьом театрам шанс продовжувати своє існування.

Онлайн-театр являє собою один із засобів використання інноваційних інформаційно-комунікаційних технологій, що дає змогу задовольнити потреби аудиторії при перегляді вистави в контексті значного розширення кордонів театральної вистави. Це відбувається за допомогою трансляції театральної вистави в режимі реального часу або просто в записі [4, с. 70].

Більшість вистав цифрового театру мають **високий рівень інтерактивності**, тому розраховані на показ у режимі реального часу.

Цифровий театр наразі багатий на нову термінологію, яка являє собою широкий спектр використання різноманітних інформаційно-комунікаційних технологій під час підготовки вистави, а саме: віртуальний театр, цифровий театр, комп'ютерний театр, лімінальний перформанс, кіберформація, кібертеатр, посторганічний перформанс, гіперперформанс, телематичне мистецтво, кібердрама, гіпердрама тощо [4, с. 70].

Театр має унікальну привабливість, тому перегляд онлайн- або інтернет-вистави в жодному разі не може замінити досвід відвідування живої постановки.

Принципово виокремлюється **цифровий театр** — постановки, створені разом із фахівцями з технологій, призначені для користувачів цифрового середовища [4, с. 70].

Відома дослідниця цифрового театру К. Папагіанноулі стверджує, що цифровий театр — це формування відчуття співіснування та співприсутності для віддаленої аудиторії в режимі реальному часу. «Поняття визначення «життєподібність» в кіберпросторі безпосередньо пов'язано з партисипативним та інтерактивним характером мережі Інтернет: оскільки відсутня участь глядача в реальному часі, то, відповідно, поняття співприсутності слабке і, таким чином, життєподібність стає безглуздою» [4, с. 70].

Викликають сумніви деякі дослідження науковців, зокрема, дехто з дослідників стверджують, що цифровий театр

передбачає високий рівень імерсивності й повного занурення глядача в театральну дію, водночас відомий факт, що повне занурення глядача у виставу можливе лише під час живої присутності в залі.

Також не доведено, яким чином цифровий театр забезпечує специфічну інтерактивність глядача та актора і як глядач може впливати на розвиток сюжетної лінії, знаходячись зовсім в іншому місці.

Інформаційно-комунікаційні технології докорінно змінили теперішнє суспільство. Вони займають центральне місце в життєвому просторі сучасної людини. Інтернет як складна соціо-технічна система здійснює процес створення, розповсюдження та обміну інформацією, формуючи нову інформаційну реальність [2, с. 82].

Інформаційно-комунікаційні технології створюють нові смислові образи, норми, правила та принципи, тому з'являються нові передумови формування як громадської думки, так і індивідуальної свідомості кожної конкретної людини [2, с. 82].

Сучасні інформаційно-комунікаційні технології сьогодні значно впливають на мислення, змінюючи докорінно свідомість людини та створюючи нову інформаційну реальність і простір [2, с. 81].

У розпорядженні сценографа є безліч інструментів комп'ютерної графіки. У сучасних виставах широко використовуються електронні декорації з мультимедійними екранами, відеопроєкції, світлодіодні костюми, світлові спецефекти, майданчики з дистанційним управлінням, конструктивні елементи.

Умовний театр виник на протигагу натуралістичному і реалістичному театру. Постає **проблема руйнування театральної умовності**, що викликає труднощі, наприклад, під час використання проєкцій у виставах [1, с. 10].

Природі мистецтва театру притаманна умовність, а цифровий театр передає цю умовність зовсім іншими засобами. Отже, виникає питання: яка міра умовності прита-

манна цифровому театру? Чи існує взагалі таке поняття, як «умовність», у цифровому театрі?

Найважливішим компонентом у концепції умовного театру є **глядач**, який за допомогою своєї творчої уяви може добудувати самостійно загальну картину вистави. Головними елементами вистави є сценічна дія, грим, костюми, декорації. Це — естетичні елементи вистави [1, с. 12].

Під час перегляду онлайн-вистави майже повністю нівелюється естетичний вплив театру як живого мистецтва, перетворюючи виставу просто на продукт кінематографії.

Постає питання **життєподібності**: театр має свою таємницю, вистава має свою атмосферу. Усе це стає майже недоступним при перегляді онлайн-вистави. Часто інформаційні технології перебивають важливість сценічного слова, сюжету: сценічне слово стає вторинним, допоміжним засобом зображення, а театральні мізансцени перетворюються просто на окремі кадри, майже повністю втрачаючи при цьому естетичний вплив на глядача.

Те саме стосується і використання проєктованих зображень у виставі, які демонструють дію, крадучи простір для фантазії глядача [1, с. 12].

Тому при підготовці вистави дуже важливо дотримуватися збалансованості творчих ідей режисера та сценографа з використанням інформаційних технологій, щоб не перетворити сюжет вистави на розкадровану ілюстрацію місця та часу дії [1, с. 12].

Під час поєднання цифрових і традиційних технологій може спостерігатися перевтома глядача від цифрових технологій. Виникає також інша серйозна проблема: актор стає «блідою тінню» в масштабі сучасних цифрових інструментів. Цифрові технології відволікають глядача від справжньої живої акторської гри та глибокого розуміння сюжету, театральні компоненти нівелюються на тлі цифрових інструментів.

Деякі режисери-постановники намагаються завоювати увагу глядача медійністю та видовищністю вистав, ви-

користовуючи найсучасніші інформаційні технології, перетворюючи таким чином виставу на шоу та забуваючи, що в театрі є власні закони створення образів [1, с. 15].

Дослідження підтвердили, що штучний інтелект не здатний створювати оригінальні власні речі. Водночас сучасні цифрові технології і використання штучного інтелекту значною мірою залежать від програмних та інноваційних можливостей і навичок, якими необхідно володіти, тому постає ще питання підготовки відповідних фахівців [6, с. 106].

Деякі дослідники наголошують, що використання сучасних інформаційних технологій породжує вільну та суб'єктивну інтерпретацію творів мистецтва, що стало причиною розмивання кордонів професійного і «профанного», ставлячи під ризик істинні критерії художньої творчості.

Інші науковці стверджують, що активне використання інформаційних технологій призводить до знищення самотності національних культур [6, с. 106].

Панує думка, що технології звинувачують у вторгненні в царину нематеріального, «інтимного», духовного, «сакрального», тобто у відносини між глядачем і твором мистецтва, пригнічуючи творчу фантазію глядача та нівелюючи естетичний вплив творчого продукту [3, с. 70].

Представники класичної німецької філософії, наприклад, ставляться до інформаційних технологій як до чогось ворожого, чужого природі культури і мистецтва.

Наприклад, Хайм стверджує, що тенденції, пов'язані з розповсюдженням технологій, стають руйнівною силою, яка знищує або стирає «конфіденційність індивідуального розуму». Також дослідник зауважує, що вплив інформаційних технологій робить публіку керованою, стирає індивідуальність, перетворює людей на «сіру масу», нівелюючи майже споглядально-естетичну функцію та психічну глибину розуміння того чи іншого творчого продукту [3, с. 72].

Інший дослідник Б. Кіббе вважає, що «технології часто стають знаряддям проти митців», що є причиною зміни моделі

поведінки суспільства та призводить до зменшення свободи дій [3, с. 72].

Науковець Н. Постман зазначає, що інформаційні технології виступають певними **метафорами**, за допомогою яких глядач сприймає реальність: ці метафори інтерпретують, класифікують, збільшують, зменшують, упорядковують, аргументують цей світ для глядача, тобто фактично не залишаючи місця для самостійного глибокого аналізу та розуміння. Через такі метафори глядач не бачить насправді світ таким, яким він є: він бачить його таким, яким закодували його системи [3, с.74].

На думку іншого дослідника — Чендлера, технічний прогрес має абсолютну владу над суспільством, що може привести до почуття безпорадності. [3, с. 75].

В умовах глобалізації, де на перше місце виходить техногенний напрям розвитку суспільства, світ приречений на втрату найважливішого — чуттєвого, естетичного сприйняття світу. Адже саме естетичне виховання здатне навчити людину сприймати цей світ і твори мистецтва за законами прекрасного, а також організувати за цими законами своє власне життя. Звичайно, якщо ми кажемо про підґрунтя естетичного виховання, то таким підґрунтям стає певний естетично-культурний рівень розвитку людини [5, с. 275].

Попри швидкий розвиток інформаційних технологій, одна з основних функцій театру, крім естетичної, виховної та психологічної, — змусити глядача мислити [5, с. 277].

Театр як інститут, феномен формує цілий спектр естетичного сприйняття світу, а саме: естетичних знань, естетичних суджень, естетичних ідеалів, естетичних смаків, естетичних переживань, естетичних почуттів, естетичної культури, тому постає питання: чи здатні інформаційні технології забезпечити естетичне виховання людини повною мірою?

Театру також притаманна психологічна функція, адже є прямий зв'язок між психологією і театром, де розуміння психології аудиторії стає вкрай важливим питанням при підготовці вистави. Це розуміння дозволяє режисерам засобами вистав

апелювати або звертатися до певних емоційних реакцій глядачів [5, с. 278].

Театральні режисери також можуть створювати захопливі «емоційні спецефекти» або «емоційні гойдалки», які зворушують і захоплюють глядачів. Це дозволяє режисерам дарувати глядачам більш захопливий та незабутній досвід [7].

Жива вистава відіграє важливу роль в естетичному сприйнятті атмосфери вистави глядачем, де важливими є емоційне забарвлення, емпатія глядача, просторове усвідомлення, психологія кольору, елементи одягу або декорацій: усі ці елементи значно впливають на емоційний стан глядачів, викликаючи певні реакції [7].

Театр здатний виконувати безліч **важливих функцій**, а саме: художнє самовираження, культурна рефлексія та збереження культурної спадщини, розважальна функція, освіта і просвітництво, емоційне та психологічне дослідження, економічний вплив [8].

Постає питання, чи здатні інформаційні технології забезпечити всі вищезазначені естетичні компоненти театрального мистецтва? Чи здатні інформаційно-комунікаційні інструменти забезпечити виконання всіх функцій повною мірою?

Висновки. Отже, інформаційні технології мають як позитивний, так і негативний вплив на організацію театральної справи, зокрема, — підготовку вистави. З одного боку, технології стають частиною театральної вистави, створюючи при цьому справжнє шоу, а з другого боку — повністю нівелюють роль живої людини в мистецтві, не залишаючи простору для фантазії та роздумів глядача. Доведено, що інформаційні технології мають значний вплив на свідомість і мислення глядача та суспільства в цілому, формуючи нові принципи розуміння творчого продукту, що значно нівелює художньо-естетичні принципи і призводить до появи такого феномена, як «масова культура».

Отже, питання гармонійного поєднання традиційних та цифрових форм у театральній справі, де зберігається важливість кожного компонента вистави, залишається вкрай важли-

вим. Важливо зберігати баланс, де цифрові технології супроводжуватимуть сюжет або театральну дію, не стаючи в жодному разі заміником справжнього твору мистецтва з його психологічним та естетичним впливом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Колот Д. Інтеграція мультимедійних технологій у простір театру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 38., т. 2. С. 10–15
2. Рудакевич Ю., Назаревич Л. Вплив інформаційно-комунікаційних технологій на формування свідомості людини. III Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Філософські виміри техніки» (PDT-2022). С. 81–83
3. Совгира Т. Суперечливість положень «технофобії» та «технофілії» у дзеркалі культурологічної думки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 69–75
4. Хвостова Т. Становлення та тенденції розвитку цифрового театру в сучасній інтернет-культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 69–74
5. Юдін М. Театр як один із найвпливовіших засобів естетичного виховання. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2013. Вип. 39. С. 275–280
6. Ясенев О. Вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 106–110
7. Theater and Psychology. URL: <https://www.numberanalytics.com/blog/theater-and-psychology-ultimate-guide> (дата звернення: 18.11.2025).
8. What are the functions of theatre? URL: <https://www.quora.com/What-are-the-functions-of-theatre> (дата звернення: 18.11.2025).

Hanna Kobyliatska

lecturer at the Department of Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University PhD student of Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
email g.kobyliatska@kubg.edu.ua;
ORCID orcid.org/0009-0003-8853-2756

Scientific advisor

Andrii Liagushchenko

Professor of the Department of Theater Organization of I. D. Bezgin of Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

INFORMATION TECHNOLOGIES IN THEATRE: THE PROBLEM OF PRESERVING AESTHETIC CONCEPTS

Keywords: *theatre; performing arts; information and communication technologies; aesthetic concepts; functions of theatre.*

In today's globalized world, the integration of theatrical spectacle with advanced information technologies has become widespread, particularly in the form of multimedia performance projects that provide audiences with access via the Internet. Online theatre involves the broadcasting of theatrical performances on digital platforms and social networks [4, p. 70].

The relevance of this research is determined by the impact of global challenges on the organization of theatrical practice, particularly in the context of information and communication technologies and their application in the performing arts.

Purpose of the research is to examine the influence of information technologies on the organization of theatrical work, with particular attention to the process of preparing a performance. **Object** of the research is information and communication technologies in the performing arts. **Subject** of the research comprises the main trends and problems that have emerged under the influence of information technologies.

Theatre is a unique socio-cultural institution that differs fundamentally from other branches of the creative industries: it is a form of collective artistic collaboration and, simultaneously, a form of

entertainment in which the creative act unfolds here and now, in real time and shared space [4, p. 70].

The COVID-19 pandemic generated a profound deficit of communication; however, through the Internet and social networks, society was able to adapt to new conditions of communication, work, and education [2, p. 81].

Theatre institutions began the digitalization of theatrical processes relatively late. The lockdowns of 2020–2021 had a significant impact on the creative industries, and the possibilities of webcasting provided many theatres with a chance to continue their activities.

Online theatre represents one of the innovative uses of information and communication technologies, enabling the audience to engage with performances within an expanded theatrical space. This is achieved through live streaming or recorded broadcasts of theatrical productions [4, p. 70].

Most digital theatre projects are characterized by a high level of interactivity and are therefore designed primarily for live presentation.

At present, digital theatre is associated with a broad and evolving terminology that reflects the diversity of technological applications in performance production, including concepts such as virtual theatre, digital theatre, computer theatre, liminal performance, cyberperformance, cybertheatre, post-organic performance, hyperperformance, telematic art, cyberdrama, hyperdrama, and others [4, p. 70].

Theatre possesses a unique atmosphere; therefore, watching an online performance can never fully replace the experience of attending a live theatrical event.

Digital theatre is fundamentally distinct from traditional stage productions: it is created in collaboration with technology specialists and is designed specifically for users of the digital environment [4, p. 70].

The prominent researcher of digital theatre K. Papagiannouli argues that digital theatre aims to create a sense of coexistence and co-presence for a remote audience in real time. “The concept of defining ‘lifelikeness’ in cyberspace is directly related to the participa-

tory and interactive nature of the Internet: since there is no real-time participation of the viewer, the concept of co-presence is weak and, thus, lifelikeness becomes meaningless” [4, p. 70].

Some scholarly positions raise doubts, particularly claims that digital theatre ensures a high degree of immersiveness and complete audience immersion. In reality, complete immersion appears to be achievable only through physical presence in the theatre space.

It also remains unclear how digital theatre enables genuine interactivity between actor and spectator, or how an audience member can influence the development of a performance while being physically removed from the theatrical environment.

Information and communication technologies have profoundly transformed contemporary society, increasingly claiming a central place in everyday life. The Internet, as a complex socio-technical system, facilitates the creation, dissemination, and exchange of information, thereby generating a new informational reality [2, p. 82].

These technologies produce new semantic images, norms, rules, and principles, giving rise to new conditions for the formation of both public opinion and individual consciousness [2, p. 82].

Modern information and communication technologies exert a powerful influence on human thinking, reshaping consciousness and constructing a new informational space [2, p. 81].

Today, stage designers have access to an extensive range of computer graphics tools. Contemporary productions actively employ electronic scenery, multimedia screens, video projections, LED costumes, advanced lighting effects, remote-controlled platforms, and complex structural elements.

Conventional theatre historically emerged as a counterpoint to naturalistic and realistic theatre. The use of projections introduces the problem of eroding theatrical convention [1, p. 10].

The art of theatre is inherently conventional, while digital theatre conveys this conventionality in fundamentally different ways. This raises the question: what level of convention operates within digital theatre, and does the concept of theatrical convention exist in this context at all?

A central element of conventional theatre is the spectator, who employs imaginative engagement to complete the scenic image. Core aesthetic components of the performance include stage action, makeup, costumes, and scenery [1, p. 12].

When viewed online, the aesthetic impact of theatre as a living art form is almost entirely diminished, transforming the performance into a cinematic product.

The issue of lifelikeness arises once again: theatre possesses an intrinsic sense of mystery and atmosphere, which becomes largely inaccessible in online viewing. Information technologies often overshadow the stage word and narrative structure, relegating speech to a secondary role and reducing theatrical *mise-en-scène* to fragmented visual frames with minimal aesthetic resonance.

A similar problem emerges when projections are used on stage: they demonstrate action while simultaneously depriving the spectator of imaginative space [1, p. 12].

Therefore, in the preparation of a performance, it is crucial to maintain a balance between the creative ideas of the director and set designer and the application of information technologies, in order to avoid transforming the performance into a storyboard-like illustration of place and time [1, p. 12].

The combination of digital and traditional technologies can result in digital fatigue for the audience. Another serious concern is that the actor risks becoming a “pale shadow” amidst sophisticated digital tools, which distract spectators from live acting and in-depth narrative comprehension.

Some directors attempt to capture audience attention through media-driven spectacle, employing advanced technologies at the expense of theatrical image-making principles inherent to the art form [1, p. 15].

Research confirms that artificial intelligence is incapable of generating original artistic content independently. At the same time, digital technologies and AI applications depend heavily on specialized software, innovation, and professional competencies, highlighting the importance of training qualified specialists [6, p. 106].

Certain scholars emphasize that the use of digital technologies promotes subjective and free interpretation of artworks, blurring the boundaries between professional and amateur creativity and undermining established artistic criteria.

Others argue that the widespread use of information technologies threatens the integrity of national cultural identities [6, p. 106].

Some researchers contend that technology intrudes into the intangible, spiritual, and sacred domains of art, suppressing the spectator’s creative imagination and diminishing aesthetic experience [3, p. 70].

Representatives of classical German philosophy regard information technology as alien and even hostile to culture and art.

For example, Heim asserts that technology-related tendencies constitute a destructive force that erodes the “privacy of the individual mind,” rendering society manageable, suppressing individuality, and transforming people into a “gray mass,” while neglecting the contemplative-aesthetic dimension of artistic perception [3, p. 72].

Similarly, B. Kibbe argues that “technology often becomes a tool against artists,” reshaping social behavior and reducing freedom of action [3, p. 72].

N. Postman observes that information technologies function as metaphors through which reality is perceived; they interpret, organize, enlarge, reduce, and frame the world for the viewer, leaving little room for independent reflection [3, p. 74].

According to Chandler, technological progress exercises near-total control over society, potentially resulting in a sense of helplessness [3, p. 75].

Under conditions of globalization, where technogenic development dominates, there is a risk of losing sensuous and aesthetic perception of the world. Aesthetic education enables individuals to perceive reality and art according to the laws of beauty and to organize life in accordance with these principles, provided a sufficient level of cultural development exists [5, p. 275].

Despite rapid technological advancement, one of theatre’s fundamental functions—alongside its aesthetic, educational, and psychological roles—is to stimulate critical thinking [5, p. 277].

As an institution, theatre shapes aesthetic knowledge, judgments, ideals, tastes, experiences, feelings, and culture. This raises a crucial question: can information technologies fully provide aesthetic education?

Theatre also fulfills a psychological function, as it relies on understanding audience psychology to evoke specific emotional responses during performance preparation [5, p. 278].

Directors can create compelling “emotional effects” or “emotional dynamics” that captivate audiences, enhancing immersion and memorability [7].

Live performance plays a decisive role in shaping aesthetic perception through emotional tone, collective empathy, spatial experience, color psychology, costume, and scenery — all of which significantly influence audience response [7].

Theatre fulfills a wide range of functions: artistic expression, cultural reflection and heritage preservation, entertainment, education, emotional and psychological exploration, and economic impact [8].

This leads to a fundamental question: are information technologies capable of realizing all these aesthetic and functional dimensions of theatrical art?

Conclusions. Information technologies exert both positive and negative influences on the organization of theatrical work, particularly in performance production. On one hand, they contribute to spectacular forms of presentation; on the other, they risk marginalizing human presence in art and limiting imaginative engagement. Technologies significantly affect perception and consciousness, reshaping criteria of artistic value and contributing to the emergence of mass culture.

Therefore, the issue of harmoniously integrating traditional and digital forms in theatrical practice remains crucial. Digital technologies should accompany, not replace, theatrical action, preserving the psychological and aesthetic integrity of live art.

REFERENCES

- Kolot, D. (2021) Integration of multimedia technologies into the theater space. *Current issues of the humanities*, 2, 38, 10–15. [in Ukrainian].
- Rudakevych, Yu., Nazarevich, L. (2022) The influence of information and communication technologies on the formation of human consciousness. III International Scientific and Practical Conference of Young Scientists and Students «Philosophical Dimensions of Technology» (PDT-2022), 81–83 [in Ukrainian].
- Sovhyra, T. (2020) The contradiction between the definitions «technophobia» and «technophilia» in the mirror of cultural thought. *Ukrainian culture: past, present, development paths*, 35, 69–75 [in Ukrainian].
- Khvostova, T. (2023) Formation and trends of the development of digital theater in modern Internet culture. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 69–74 [in Ukrainian].
- Iudin, M. (2013) Theater as one of the most influential means of aesthetic education. *Pedagogy of higher and secondary schools*, 39, 275–280 [in Ukrainian].
- Iasenev, O. (2023) The influence of modern digital technologies on fine arts. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 106–110 [in Ukrainian].
- Theater and Psychology. https://www.numberanalytics.com/blog/theater-and-psychology-ultimate-guide__ (date of application: 11/18/2025). [in English].
- What are the functions of theater? <https://www.quora.com/What-are-the-functions-of-theatre> (date of application: 11/18/2025). [in English].

Білавич Данута Ярославівна

завідувачка наукового відділу Музично-меморіального музею

Соломії Крушельницької

e-mail: dana_muz@ukr.net; ORCID iD: 0009-0004-6299-5215

МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ ОПЕРНОГО ВИКОНАВСТВА У ФОНДАХ МУЗИЧНО-МЕМОРІАЛЬНОГО МУЗЕЮ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ У ЛЬВОВІ

Ключові слова: музей, фонди, особистий архів, опера, співаки, оцифрування.

Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові має особливий статус — це один з небагатьох музичних музеїв України, що зберігає унікальну колекцію артефактів, яка комплексно відображає музичний і культурний контекст України кінця XIX–XX століть та її зв'язки зі світовим музичним простором. Особливе місце в музейній збірці займають матеріали, які розповідають про історію оперного виконавства.

Музей був заснований у 1989 році. Фундаторкою музею є Одарка Бандрівська — камерна співачка, піаністка, педагог Львівської консерваторії, племінниця Соломії Крушельницької, яка доклала багато зусиль для збереження пам'яті про артистку. Одарка Бандрівська зберегла архіви Крушельницьких та Бандрівських, зібрала спогади про видатних представників своєї родини, у якій було багато музичних діячів. Таким чином, від самого початку фондова збірка Музею Соломії Крушельницької будувалася на музичних архівах.

Найбільшу цінність становлять матеріали про Соломію Крушельницьку, які складають особистий архів видатної співачки. Це — оригінальні фотографії, документи, епістолярні матеріали, афіші оперних вистав та програми її концертних виступів у багатьох країнах світу, рецензії у періодичних виданнях, нотні видання, особисті речі та ін. З огляду на великі професійні досягнення Крушельницької, широку географію виступів та її активні творчі контакти з видатними музичними

діячами, матеріали з архіву співачки висвітлюють важливі події і тенденції світового оперного мистецтва кінця XIX — початку XX століть. Архів Соломії Крушельницької постійно поповнюється. Матеріали надійшли від дослідника творчості С. Крушельницької Михайла Головащенко та його сина Тараса Головащенко, від родини і сучасників артистки. Усі ці предмети складають основу фондової збірки нашого музею.

Цінним надбанням музею в 1994 році став унікальний архів львівського скрипаля та колекціонера Ярослава Грицяя. Це один з найбільших музичних архівів серед тих, які зберігаються в музеї. Збірка Я. Грицяя нараховує майже 5,5 тис. одиниць збереження. Значну частину збірки становлять платівки — понад 2,2 тис. одиниць збереження. Найціннішими в цій колекції є оригінальні грамофонні платівки першої половини XX століття із записами видатних виконавців. Кількість наявних у колекції фірм звукозапису надзвичайно об'ємна — близько 40 назв. Найвідоміші з них — “Brunswick”, “Columbia”, “Decca”, “Electrola”, “Fonotipia”, “Fortuna records”, “Gramophone” (з кількома різновидами та серією “His master’s voice”), “Odeon”, “Parlophon”, “Plyta Pathé”, “Polydor”, “Syrena”, “Telefunken”, “Ultraphon”, “Victor”, “Victrola”, “Vox”, “Muza”, “Supraphon”, “Ultraphon”.

Значна кількість грамплатівок представляє вокальні жанри. Виконавцями є видатні оперні співаки — Маттіа Баттістіні, Енріко Карузо, Федір Шаляпін, Сельма Курц, Адам Дідур, Йозеф Манн, Ерна Зак, Фріда Гемпель, Амелія Галлі-Курчі, Барбара Кемп, Лілі Леман, Альфред Піккавер, Розетта Пампаніні та багато інших зірок оперних сцен. Таким чином, ці звукозаписи в цілості утворюють антологію світового оперного виконавства початку XX століття.

Протягом 36-річної діяльності фонди музею поповнювалися новими цінними архівами, які надходили як з України, так і з-за кордону. Зараз збірка музею Соломії Крушельницької нараховує понад 26 тис. музейних предметів і містить рідкісні особисті архіви, пов'язані з видатними українськими музичними діячами, зокрема оперними співаками. Крім Соломії Кру-

шельницької, Патронеси музею, це — архіви співаків Модеста Менцинського, Мирослава Скала-Старицького, Олександра Носалевича, Михайла Голинського, які виступали на оперних сценах багатьох країн Європи, Північної й Південної Америки, Африки.

Інша велика група архівів розкриває творчу діяльність оперних співаків — солістів Львівського театру опери й балету в різні періоди його діяльності — Ніни Шевченко, Михайла Попіля, Олександра Курдидика-Карпатського, Володимира Ігнатенка, Ніни Тичинської, Олександра Врабеля та ін. Переважно ці матеріали передавали родичі митців після їхньої смерті. Кожен з архівів має неабияку цінність, адже розкриває певний епізод або й цілий період з історії розвитку оперного мистецтва в Західній Україні.

Серед найцінніших архівів музейної збірки є особистий архів видатного українського співака Модеста Менцинського, який у 1995 році привіз до Львова його онук Ганс Менцинський зі Швеції. Модест Менцинський мав голос великої краси, металевого тембру та широкого діапазону, а також унікальні артистичні дані. Німецька школа співу найбільше відповідала його вокальним даним драматичного тенора, тож український співак увійшов в історію оперного мистецтва як один з найвидатніших вагнеристів. Він виконував тенорові партії в усіх операх Ріхарда Вагнера, що не вдавалося іншим, навіть видатним співакам. Його репертуар був дуже широким і складався більше ніж з 50 партій.

Мистецтвом Модеста Менцинського захоплювалися в Австрії, Бельгії, Англії, але найбільшої слави та найвищої оцінки свого мистецького таланту досяг Модест Менцинський у Німеччині та Швеції. Другою батьківщиною для співака стала Швеція. Модест Менцинський був улюбленим оперним співаком шведської королівської родини. Король Оскар II нагородив його Великою золотою медаллю за мистецтво і літературу; його спадкоємець — король Густав V — лицарським хрестом і ордемом Вази. У 1905 р. Модест одружився із шведкою Клері Дегн. Нащадки Модеста Менцинського дотепер живуть у Швеції.

В архіві представлені оригінальні фотографії співака та його партнерів по сцені, афіші, програми концертів, музична критика, листування. Окрасою експозиції став особистий роляль М. Менцинського, який відтоді є “учасником” усіх концертів, які відбуваються в Музеї. До цього архіву надійшли й інші експонати від родини М. Менцинського в Україні, які розповідають про життя і творчість митця.

Архів відомої львівської оперної співачки Ніни Шевченко надійшов до музею на початку 2000-х років завдяки контактам працівників музею з її донькою, Людмилою Шевченко. Народилася Ніна Шевченко 1 січня 1917 року в селі Оріхові Запорізької області. У 1939 році переїхала до Львова. Кар’єра співачки розпочалася в складний суспільно-політичний період, який охоплював початок Другої світової війни і прихід в Галичину радянської влади, німецьку окупацію, повоєнні роки адміністративного тиску і репресій. Опинившись у вихорі суспільно-політичних колізій, вона повною мірою зазнала на собі їхнього руйнівного впливу.

У 1940–1950-х роках Львівський театр опери та балету працював у жорстких рамках, що було спричинено радянською ідеологією. Репертуар суворо регламентували і піддавали цензурі. До постановок на сцені допускалися лише такі оперні вистави, під які можна було підвести політичне підґрунтя, іноді зовсім абсурдне. Проте навіть за таких складних обставин Ніна Шевченко зуміла зберегти власний стиль, неповторне обличчя. Неповторність голосу, вроджений артистизм, глибина створених нею образів, зовнішня привабливість робили співачку неперевершеною на Львівській сцені у 1940–1960-х роках.

Архів включає матеріали, які розповідають про сценічну діяльність Ніни Шевченко, — фотографії співачки в різних ролях, документи, програми концертів, афіші оперних вистав Львівського театру опери й балету, які ставилися в 1940–1950-х роках, витинки з газет, рукописи. У комплексі ці матеріали висвітлюють складний і неоднозначний культурно-історичний контекст, за умов якого довелося працювати Ніні Шевченко.

Цікавою була робота наукових працівників Музею Соломії Крушельницької з архівом видатного українського оперного співака Михайла Голинського. Пам'ятки, пов'язані з творчою діяльністю співака, надійшли до музею в період 2000–2020 років завдяки контактам працівників музею з його родиною, а також львівським журналістом Іваном Деркачем. Це — оригінальні світлини співака в різних ролях і в приватному житті, особисті документи, програми концертів за участю Михайла Голинського, рецензії на його виступи, а також рукопис його «Спогадів».

Михайло Голинський змалку мав чудовий голос. Приватно займався у відомого педагога Чеслава Заремби. Вдосконалював вокальну майстерність під керівництвом відомого педагога Едвардо Гарбіна у Мілані (1920–1925). 1925 року з великим успіхом дебютував у Львові в опері «Паяци» Р. Леонкавалло. Згодом був солістом оперного об'єднання міст Торунь, Бидгощ, Грудзьонз, успішно виступав на Варшавській і Берлінській сценах.

1926 року Голинський отримав запрошення на виступи в Одесі, Києві та Харкові. У радянській Україні він працював з перервами чотири сезони (1926–1930). Був прем'єром столичної Харківської опери. З ініціативи Голинського в Харкові вперше була поставлена опера галицького композитора Анатолія Вахнянина «Купало». У 1929 році Михайло Голинський виступав у Москві на сцені Великого театру СРСР, де вперше за всю історію цього театру співав українською мовою (Радамес — «Аїда»). Українською мовою виступив і зі сцени оперного театру у Тбілісі (1930). У 1938 році співак виїхав у концертне турне до США і Канади, де й залишився до кінця свого життя.

Михайло Голинський мав унікальний дар оповідача та чудову пам'ять, що яскраво виявилось в його «Спогадах», які він написав в останні роки свого життя. Безпосередність і щирість висловлювання, відображення мистецької атмосфери Львова, Мілана, Варшави, Одеси, Києва, Харкова 20–30-х років ХХ століття, живі та неповторні образи людей, з якими спілкувався ар-

тист, проглядають з кожної сторінки цих мемуарів. Багато місця присвячено також становленню професійної майстерності співака, методиці і техніці вокального мистецтва. Спогади М. Голинського були науково опрацьовані співробітниками музею і 2006 року вийшли друком.

Таким чином, фондова колекція Музею презентує історію розвитку оперного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Процес надходження музичних архівів у фонди Музею продовжується. В останні роки ми спостерігаємо нову тенденцію: до Музею звертаються відомі співаки, які з тієї чи іншої причини хочуть передати у фонди свої особисті архіви. Звичайно, це свідчить про велику довіру до нашого Музею, проте ставить перед установою дуже серйозні проблеми. Адже кожне нове надходження до музею потребує багато часу на опрацювання, а також обладнаного приміщення для збереження.

Зараз музей Соломії Крушельницької втілює масштабний проект з оцифрування фондової збірки. За сприяння Українського культурного фонду було створено цифрову платформу на основі програмного забезпечення з відкритим кодом Collective Access зі зручним та функціональним інтерфейсом користувача, пристосовану для різних пристроїв та з гнучкою можливістю адаптації під потреби музею і користувачів. Ця платформа забезпечить багатшарову каталогізацію артефактів, що дозволить користувачам легко орієнтуватися серед музейних матеріалів, досліджувати взаємозв'язки між об'єктами, отримувати доступ до високоякісних зображень, аудіофайлів і 3D-моделей. Гнучка система метаданих гарантує збереження історичного контексту й інтеграцію в міжнародний науковий простір. Мультимедійна підтримка платформи дасть змогу презентувати унікальні артефакти в сучасному форматі.

На платформі розміщено 500 найцінніших музейних предметів, у тому числі й ті, які висвітлюють історію оперного мистецтва. Оцифрування цих унікальних матеріалів дозволить не лише краще зберегти їх, а й уперше зробити доступними для широкої громадськості у відкритому онлайн-форматі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Фондова збірка Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові.
2. Голинський М. Т. Спогади / упоряд.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів, 2006. 616 с.
3. Цифрова платформа музею Соломії Крушельницької у Львові. <http://collection.lvivmusic.museum/pawtucket2/index.php/Browse/objects>

Danuta Bilavych

Head of the Scientific Department

of the Solomiya Krushelnytska Music and Memorial Museum

e-mail: dana_muz@ukr.net; ORCID iD: 0009-0004-6299-5215

MATERIALS ON THE HISTORY OF OPERA PERFORMANCE IN THE HOLDINGS OF THE SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA MUSICAL MEMORIAL MUSEUM IN LVIV

Keywords: *museum, collections (holdings), personal archives, opera, singers, digitization.*

The Solomiya Krushelnytska Musical Memorial Museum in Lviv occupies a special position among music museums in Ukraine, as it preserves an exceptional and largely unique collection of artifacts. The Museum's holdings comprehensively reflect the musical and cultural landscape of Ukraine in the late nineteenth and twentieth centuries, as well as its active interactions with the global musical environment. A particularly important segment of the collection comprises materials that document the history of opera performance.

The Museum was founded in 1989. Its founder was Odarka Bandrivska — a chamber singer, pianist, and pedagogue at the Lviv Conservatory. As the niece of Solomiya Krushelnytska, she devoted considerable effort to preserving the legacy and memory of the re-

nowned artist. Odarka Bandrivska safeguarded the archives of the Krushelnytskyi and Bandrivskyi families and gathered memoirs concerning prominent members of her family, many of whom were deeply involved in musical life. From the outset, therefore, the Solomiya Krushelnytska Museum's collections were formed primarily on the basis of musical archival materials.

Of the greatest value within the Museum's holdings are materials related to Solomiya Krushelnytska herself, which constitute the personal archive of the outstanding opera singer. These include original photographs, official documents, epistolary sources, opera posters and concert programs from performances in numerous countries worldwide, critical reviews in periodicals, printed musical editions, personal belongings, and other artifacts. Owing to Krushelnytska's exceptional artistic achievements, the broad geographical scope of her career, and her active professional interactions with leading musicians of her time, these archival materials illuminate significant events and stylistic tendencies in international opera at the turn of the twentieth century. The personal archive of Solomiya Krushelnytska continues to grow and be supplemented. Important materials were transferred to the Museum by Mykhailo Holovashchenko, a prominent researcher of Krushelnytska's legacy, and by his son Taras Holovashchenko, as well as by members of the artist's family and her contemporaries. Together, these items form the core of the Museum's collection.

A major acquisition for the Museum in 1994 was the unique archive of Lviv violinist and collector Yaroslav Hrytsai. This archive represents the largest single musical collection preserved by the Museum. The Hrytsai collection comprises nearly 5,500 catalogued items. A substantial part of this collection consists of sound recordings, numbering more than 2,200 storage units. Of particular value are original gramophone records from the first half of the twentieth century featuring performances by outstanding musicians. The collection encompasses recordings issued under approximately forty different record labels.

Over thirty-six years of activity, the Museum's holdings have continued to expand through the acquisition of valuable archival materials arriving from Ukraine and abroad. At present, the Solomiya Krushelnytska Museum houses more than 26,000 museum items, including rare personal archives associated with prominent figures in Ukrainian musical culture, especially opera singers. In addition to materials related to Solomiya Krushelnytska, the Museum's patron figure, the collection contains archives of such renowned singers as Modest Mentsynsky, Myroslav Skala-Starytskyi, Oleksandr Nosalevych, and Mykhailo Holynskyi, whose careers unfolded on opera stages across Europe, North and South America, and Africa.

Another substantial group of archival materials documents the creative activity of opera singers who served as soloists of the Lviv Opera and Ballet Theatre during different periods of its history. These include the personal archives of Nina Shevchenko, Mykhailo Popil, Oleksandr Kurdydyk-Karpatskyi, Volodymyr Ihnatenko, Nina Tychynska, Oleksandr Vrabel, and others. In most cases, these archives were transferred to the Museum by relatives of the artists after their deaths. Each of these collections is of exceptional scholarly value, as it sheds light on a distinct episode—or, in some cases, an entire period — in the development of opera performance in Western Ukraine.

REFERENCES

- The collection of the Solomiya Krushelnytska Music and Memorial Museum in Lviv. [in Ukrainian].
- Golynsky, M. T. (2006) *Memoirs* (compilers G. Tikhobaeva, I. Kryvoruchka, D. Bilavych). Lviv. [in Ukrainian].
- Digital platform of the Solomia Krushelnytska Museum in Lviv. <http://collection.lvivmusic.museum/pawtucket2/index.php/Browse/objects> [in Ukrainian].

Бевз Марина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
ХНУМ імені І. П. Котляревського
e-mail: 10bevzmarina@i.ua; ORCID iD: 0000-0001-8176-849X

КОРИФЕЇ КАФЕДРИ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО: ВАЛЕНТИНА СТОГНІЙ. СЛОВО ПРО КОЛЕГУ

Ключові слова: ХНУМ імені І. П. Котляревського, кафедра загального та спеціалізованого фортепіано, Валентина Стогній.

У доповіді в жанрі «творчого портрету» презентовано виконавську, педагогічну та науково-методичну діяльність видатного викладача кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського Валентини Тимофіївни Стогній.

Меморіальна спрямованість V міжнародних Черкашинських читань, присвячених пам'яті фундатора харківської школи художнього читання Романа Черкашина та академіка Академії мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора Марини Черкашиної-Губаренко зумовила вибір теми доповіді. У жанрі «творчого портрету» здійснено спробу висвітлення педагогічної, виконавської та науково-методичної діяльності Валентини Тимофіївни Стогній. Усе професійне, творче життя Валентини Стогній було пов'язане з ХНУМ імені І. П. Котляревського, кафедрою загального та спеціалізованого фортепіано. Саме на цій кафедрі яскраво проявився виконавський талант піаністки, викристалізувалися прийоми та методи педагогічної роботи, сформувався індивідуальний «педагогічний почерк» мисткині.

У довідкових та ювілейних виданнях ХНУМ імені І. П. Котляревського видатні творчі досягнення Валентини Стогній висвітлюються дуже побіжно, у контексті багатогранної діяльності кафедри. Мета доповіді — «оживити» стислу довідкову інформацію про унікальну творчу особистість, видатного викладача, творча та педагогічна діяльність якого забезпечила за-

гальний високий рівень харківської школи академічного музичного мистецтва останньої третини ХХ — початку ХХІ століття.

Випускниця класу корифея харківської фортепіанної школи М. С. Хазановського, Валентина Тимофіївна Стогній з 1970 року до останніх днів життя (51 рік) — працювала на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано. Більш ніж 400 випускників ХНУМ імені І. П. Котляревського зберігають вдячну пам'ять про навчання в її класі. Атмосфера співтворчості, любові до фортепіанного мистецтва, ансамблевого та сольного виконавства, що панувала в класі В. Т. Стогній, її особистий приклад «життя у музиці» формували в студентів прагнення до самовдосконалення, гідного служіння обраній справі. У доповіді наведено приклади програм концертів класу Валентини Стогній, здійснено їх аналіз у контексті реалізації програмних завдань курсів загального та спеціалізованого фортепіано. Поєднання фундаментальних знань щодо усталених академічних традицій виконання з великою цікавістю до нових тенденцій у музичному мистецтві, прагненням їх осягнення разом зі студентом — характерна ознака педагогічного «почерку» майстрині.

Науково-методична діяльність Валентини Стогній безпосередньо пов'язана з її педагогічною діяльністю. Пошук найефективніших форм та методів роботи зі студентами, для яких фортепіано — додатковий інструмент, щире прагнення викладача сприяти формуванню музичного інтелекту своїх учнів, їх загальної фахової компетентності зумовили тематику публікацій В. Т. Стогній. У доповіді наведено стислий аналіз методичних розробок мисткині — «Методичні рекомендації по читанню з листа та транспонуванню», «Питання інтерпретації 4-ручних перекладів для фортепіано творів симфонічної музики», «Варіації. Схожість та відмінність», «Сонатна форма як композиційна модель», «Розвиток виконавської майстерності студентів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано» та наукових статей, присвячених проблемам осягнення образного змісту творів, взаємодії музичного стилю та художньо-виражальних засобів виконання, особливостям прочитання агогічних і динамічних

вказівок та ін. Особливе місце в науковому спадку В. Т. Стогній займає фортепіанна творчість яскравого харківського композитора Олени Гнатівської. Вона є автором монографічного дослідження «Олена Борисівна Гнатівська» в серії видань ХНУМ імені І. П. Котляревського «Біографія та бібліографія видатних музикантів» та низки наукових статей, присвячених висвітленню творчого стилю композиторки, осягненню образного змісту її творів, деяким аспектам виконавської інтерпретації тощо. У доповіді висвітлено багаторічну співпрацю і співтворчість Валентини Стогній та Олени Гнатівської, що знайшла яскраве втілення у виконавській діяльності як особисто Валентини Стогній, так і всього колективу кафедри загального та спеціалізованого фортепіано. Яскравою складовою творчого життя ХНУМ імені І. П. Котляревського була концертна діяльність фортепіанного дуету Валентини Стогній та Віктора Лінецького, створеного на кафедрі. За 16 років активної концертної діяльності ними були виконані фактично всі твори у жанрі фортепіанної дуєтної музики. Рецензенти відзначали переконливість інтерпретації, чітке відчуття стилю виконуваних творів, філігранність техніки виконання. У доповіді наведено приклади концертних програм дуету, «географію» концертної діяльності і фрагменти рецензій на виступи дуету. В. Стогній та В. Лінецький були першими виконавцями низки творів харківських композиторів у жанрі фортепіанного дуету, зокрема сюїти «Відлуння» і «Прелюдії та фуги на тему ВАСН» В. Бібіка, «Слов'янського капріціо» та «Фуги-колаж» Ю. Іщенка; Першої та Другої сюїти для двох фортепіано, Концерту для двох фортепіано, Капріціо для двох фортепіано О. Гнатівської. Концертні програми Валентини Стогній із солісткою харківської обласної філармонії Валентиною Орловою, солістом ХНАТОБу Володимиром Гращенком також ставали яскравими подіями мистецького життя Харкова, рецензенти відмічали високий рівень концертмейстерської майстерності піаністки. У доповіді наведено великий репертуарний список Валентини Стогній із фортепіанних та ансамблевих творів, що засвідчує масштаб виконавської діяльності мисткині.

Висновки. Педагогічна, науково-методична та виконавська діяльність Валентини Тимофіївни Стогній — справжній приклад служіння музиці, обраній справі, Університету. Її самовіддана праця більш ніж 50 років поспіль була змістовною складовою процесу формування творчої особистості музиканта-професіонала, гідного представника харківської школи академічного музичного мистецтва. На нашу думку, вона заслуговує на визначення, вивчення, повагу та наслідування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Смоляга Н. В. «Обов'язковий клас»: кафедра загального та спеціалізованого фортепіано. *Pro Domo Mea. Нариси. До 90-річчя ХДУМ імені І. П. Котляревського* / ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Богунова ; упоряд. І. Ю. Сухленко. Харків, 2007. С. 92–95.
2. Смоляга Н. В. (1992). Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано. *Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–1992*. Харків, 1992. С. 145–152.
3. Кононова О. В. Еволюція музичної освіти у Харкові. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія: в 2т. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова*. Харків, 2017. Т. 1. С. 13–162.

Maryna Bevz

*Candidate of Art Studies (Ph. D.), professor,
professor of the General and Specialized Piano Department at
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: 10bevzmarina@i.ua; ORCID iD: 0000-0001-8176-849X*

LUMINARIES OF THE KHARKIV

I. P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS GENERAL AND SPECIALIZED PIANO DEPARTMENT: VALENTINA STOJNIY. A WORD ABOUT A COLLEAGUE

Keywords: *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; general and specialized piano department; Valentina Stogniy.*

This paper, written in the genre of a **creative portrait**, presents the performing, pedagogical, and scholarly-methodological activity of Valentina Stogniy, an outstanding teacher of the General and Specialized Piano Department of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

The memorial orientation of the Fifth International Cherkashyn Readings –dedicated to the memory of Roman Cherkashyn, founder of the Kharkiv School of Artistic Declamation, and Professor Marina Cherkashyna-Hubarenko, academician of the Ukrainian Academy of Arts and Doctor of Art Studies — determined the choice of this topic. The genre of the **creative portrait** is intended to illuminate the pedagogical, performing, and scholarly-methodological dimensions of the work of Valentina Tymofiiivna Stogniy. Her entire professional and creative life was inseparably connected with the General and Specialized Piano Department of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. It was within this academic environment that her performing talent fully revealed itself, her pedagogical principles and approaches took shape, and her distinctive **pedagogical style** was formed.

In reference publications and anniversary editions of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Valentina Stogniy's significant creative achievements are usually mentioned only briefly, within the broader context of the department's multifaceted activities. The aim of this paper is to “revive” and expand these concise reference notes by reconstructing the figure of a unique creative personality — an eminent teacher whose pedagogical and artistic work contributed decisively to maintaining the high standards of the Kharkiv school of academic musical art in the late twentieth and early twenty-first centuries.

A graduate of the class of M. S. Khazanovsky, one of the leading representatives of the Kharkiv piano school, Valentina Stogniy worked at the General and Specialized Piano Department from 1970 until the final days of her life — a total of fifty-one years. More than

four hundred graduates of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts recall their studies in her class with gratitude and respect. The atmosphere of co-creation, devotion to piano art, and the balance between solo and ensemble performance that characterized V. T. Stogniy's teaching, together with her personal example of "living in music," fostered in her students a constant aspiration for self-improvement and professional commitment. The paper presents examples of concert programmes prepared by Valentina Stogniy's class and analyses them in relation to the curricular objectives of the General and Specialized Piano courses. A defining feature of her pedagogical style was the synthesis of a thorough grounding in established academic performance traditions with a sustained interest in contemporary musical processes and a desire to comprehend them collaboratively with students.

Valentina Stogniy's scholarly and methodological work was organically connected with her teaching practice. Her search for the most effective pedagogical methods for students for whom the piano functioned as a secondary instrument, as well as her sincere aspiration to contribute to the formation of students' musical intelligence and overall professional competence, determined the thematic focus of her publications. The paper briefly examines her methodological studies — *Methodological Recommendations for Sight-Reading and Transposition; Issues of Interpretation of Four-Hand Piano Transcriptions of Symphonic Works; Variations: Similarities and Differences; Sonata Form as a Compositional Model; Development of Students' Performing Skills at the General and Specialized Piano Department* — as well as her scholarly articles devoted to the comprehension of figurative content, the interaction between musical style and expressive means, and the interpretation of agogic and dynamic indications.

A special place in Valentina Stogniy's scholarly legacy is occupied by her studies of the piano music of the distinguished Kharkiv composer Olena Gnativska. She is the author of the monographic study *Olena Gnativska* in the series *Biographies and Bibliographies of Outstanding Musicians* published by the Kharkiv I. P. Kot-

lyarevsky National University of Arts, as well as numerous articles analysing the composer's creative style, the figurative content of her works, and various aspects of performance interpretation. The paper emphasizes the long-standing collaboration and creative partnership between Valentina Stogniy and Olena Gnativska, which found vivid expression both in Stogniy's own concert practice and in the artistic life of the General and Specialized Piano Department as a whole.

An important component of the cultural life of the University was the concert activity of the piano duo formed by Valentina Stogniy and Viktor Linetsky at the department. Over sixteen years of collaboration, the duo performed virtually the entire corpus of piano-duet repertoire. Reviewers consistently noted the persuasiveness of their interpretations, their refined stylistic sensitivity, and the exceptional technical precision of their performances. The paper provides examples of the duo's concert programmes, outlines the geographical scope of their performance activities, and cites excerpts from critical reviews. Stogniy and Linetsky were the first performers of numerous works by Kharkiv composers in the piano-duet genre, including the suites *Echoes* and *Preludes and Fugues on the Theme of BACH* by V. Bibik; *Slavic Capriccio* and *Fugue-Collage* by Yu. Ishchenko; and the First and Second Suites for Two Pianos, *Concerto for Two Pianos*, and *Capriccio for Two Pianos* by O. Hnatovska.

Valentina Stogniy's concert programmes with Valentina Orlova, soloist of the Kharkiv Regional Philharmonic, and Volodymyr Hrashchenko, soloist of the Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre, also became notable events in the city's artistic life. Critics highlighted her exceptionally high level of accompanimental mastery. The paper offers an extensive overview of Valentina Stogniy's piano and ensemble repertoire, clearly demonstrating the scope and intensity of her performing activity.

Conclusions. The pedagogical, scholarly-methodological, and performing work of Valentina Tymofiivna Stogniy represents a genuine example of selfless dedication to music, her chosen profession, and her University. For more than half a century, her work formed an integral part of the process of shaping the creative identity of

professional musicians and stands as a worthy embodiment of the traditions of the Kharkiv school of academic musical art. In our view, her legacy deserves recognition, systematic study, and lasting respect.

REFERENCES

- Smolyaga, N.V. (2007). «Compulsory Class»: the general and specialised piano department. *Pro Domo Mea. Essays. To the 90th Anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*, (eds. G. Y. Botunova, I. Y. Sukhlenko, pp. 92–95). Kharkiv. [in Ukrainian].
- Smolyaga, N. V. (1992). General and specialized piano department. *Kharkiv institute of arts named after I. P. Kotlyarevsky. 1917–1992*. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Kononova, O. V. (2017). «The Evolution of Music Education in Kharkiv». *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of its foundation: a small encyclopaedia* (ed. Rusakova L. V., pp. 13–162). Kharkiv. [in Ukrainian].

Довжинець Інна Георгіївна

доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: inna.dov@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-9663-2576

ВЛАДЕЛІНА ЯЛКУТ: IN MEMORIAM

Ключові слова: співачка Владеліна Ялcut, виконавсько-педагогічна діяльність, репертуар.

2024 року було відзначено сторіччя від дня народження талановитої камерної співачки, солістки Київської державної філармонії (нині — Національна філармонія України), педагога Київ-

ського музичного училища імені Р. М. Глієра (нині — Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра) й Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (нині — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського) Владеліни Ялcut. Творча й викладацька діяльність співачки і досі перебуває поза належною увагою дослідників. Стисла інформація про мисткиню з'явилася в електронній енциклопедії сучасної України лише в березні цього року, проте на ютуб-платформі «Українські оперні артисти ХХ століття» збережено записи її виконання [6].

Владеліна Наумівна Ялcut (колоратурне сопрано) народилася 14 грудня 1924 року в місті Суми в багатодітній родині морського офіцера. Вона з відзнакою закінчила Сумську музпрофшколу за двома спеціальностями: фортепіано (клас А. Вершинської) та вокалу (клас В. Вейраух). Співачка завжди із глибокою вдячністю згадувала своїх перших музичних наставників, особливо з вокалу: «Людина витончена, інтелігентна, скромна й небагатослівна. Вона вміла підтримати і зрозуміти своїх учнів, дати слухну пораду <...> вміла розвивати талант учнів, “шліфувати” обдарування, проте головним для неї завжди була природа, ество. Уроки Віри Іванівни навчили добру, навчили віддавати тепло своєї душі» [8], й саме це, за свідченнями сучасників, вирізняло спів Владеліни Ялcut.

Навчаючись у музпрофшколі, Владеліна часто виступала на концертах, зазвичай з оркестрами Будинку піонерів (керівник К. Заєць) і Сумського артилерійського училища (керівник З. Островський). Участь у складі останнього в огляді самодіяльності Київського військового округу визначила її професійне майбутнє: виконання романсу О. Аляб'єва «Соловей» з усіма складними каденціями підкорило строге журі, і В. Ялcut було запрошено на навчання до Київської консерваторії. Згодом цей твір, а також «Соловейко» М. Кропивницького «стали “бісами” її виконавського репертуару» [2, с. 189].

1947 року співачка вступила до провідного музичного вишу країни та потрапила до класу професора Д. Євтушенка. Як зазначає В. Антонюк, Дометій Гурійович був «помітною постат-

тю у формуванні засад української вокальної школи» [1]. Він понад пів століття присвятив педагогічній роботі в Київській консерваторії, де протягом майже 25 років очолював кафедру сольного співу. Викладач опікувався професійним становленням молодих вокалістів, приділяючи увагу не лише технічним, а й художньо-стильовим та емоційно-психологічним аспектам виконання. «Одним із непорушних принципів Д. Євтушенка був індивідуальний підхід до голосу кожного учня, збереження його позитивних природних властивостей <...> виявлення всіх позитивних якостей співацького голосу. Це зумовило одну з провідних якостей школи цього педагога — вокальну довговічність його вихованців» [4, с. 706], що притаманно й Владеліні Наумівні, яка до 67 років активно виступала на концертній сцені.

Під час навчання Владеліна Ялcut брала участь у виконавських конкурсах; зокрема, другокурсницею вона гідно представила свій заклад освіти на Всесоюзному огляді вокалістів студентів консерваторій (м. Москва) і, як одна з найкращих, виборола право виступати на заключному концерті.

В оперній студії консерваторії Владеліні Наумівні пощастило співпрацювати з видатним диригентом В. Тольбою (який саме і посприяв відкриттю цього навчального підрозділу). Про прекрасну нагоду від самого початку свого творчого шляху навчатись у відомого майстра вона вдячно згадувала потому.

Після закінчення консерваторії Владеліна Ялcut стала солісткою Київської філармонії. 1956 року вона взяла участь у Всесоюзному конкурсі вокалістів (м. Москва), де здобула II премію. «Надскладний “Концерт для голосу з оркестром” Р. Глієра, з яким перемогла артистка, став її візитівкою. Співачку вважали однією з кращих його виконавиць; на ювілейному вечорі композитора, присвяченому 55-річчю творчої діяльності, саме В. Ялcut з успіхом виконала Концерт» [2, с. 189]. Згадуючи про це, З. Компанієць наголошував: «Велике враження на аудиторію справив виступ солістки Української державної філармонії Владеліні Ялcut. Без перебільшення можна сказати, що це виконання стало музичною подією. Кришталево чистий голос

співачки, прекрасне володіння віртуозним елементом Концерту, яскравий верхній регістр, а головне — вражаюче тепло і повне розуміння “душі” виконуваного твору захопили аудиторію. Відомо багато виконань цього прекрасного твору <...> але можна з впевненістю сказати, що такого глибокого, зворушливого, поетичного виконання нам ще не доводилося чути» [3]. Американський дослідник українського походження А. Рудницький, осмислюючи історію вітчизняного музичного мистецтва, слушно зараховував Владеліну Ялcut до передових камерних (концертних) співаків тогочасної України [5, с. 278].

Протягом 1967–1983 років співачка викладала в Київському музичному училищі, а в 1972–1975 роках вела камерний клас у Київській консерваторії. За спогадами її учнів, Владеліна Наумівна була прекрасною співачкою й педагогом, доброю й мудрою людиною. «Слухаючи її спів у запису, згадую кожен штрих, кожне зауваження, — зазначає Людмила Хоменко, — чудовий педагог, спокійна, врівноважена, коли виспівувала верхні ноти <...> завжди розпливалася у посмішці. Дуже гарно співала» [7].

Владеліна Ялcut мала широкий репертуар, успішно гастролювала Україною й великими містами Союзу з оперними аріями, творами західноєвропейської камерно-вокальної лірики й українськими народними піснями, які посідали значне місце в її концертних переліках. Співачка плідно співпрацювала з українськими композиторами, була першою виконавицею камерних творів К. Данькевича, Є. Жарковського, Ю. Мейтуса та ін. Зокрема, романс «Про що задумалась дівчина» Ю. Мейтус писав саме для її голосу і навіть радився зі співачкою щодо певних моментів. З-поміж диригентів мисткиня обожнювала співпрацювати з Н. Рахліним, про що неодноразово згадувала.

Владеліна Ялcut багато записувалася на радіо й грамплатівки. Зокрема, 1958 року вона записала на грамофонні носії низку українських народних пісень у супроводі Ансамблю бандуристів Українського радіо. Також збереглось її виконання творів М. Лисенка, М. Дремлюги, П. Майбороди та інших вітчизняних композиторів з Оркестром Українського радіо.

Владеліна Наумівна відійшла в засвіти 5 грудня 2016 року на 93-му році життя, залишивши прийдешнім поколінням по-сутні музичні скарби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Кафедра камерного співу — спадкоємиця традицій вокальної школи Київської консерваторії. *Музика*. 2022. URL : <https://mus.art.co.ua/kafedra-kamernoho-spivu-spadkoiemytsia-tradytsiy-vokalnoi-shkoly-kyivskoi-konservatorii/>
2. Довжинець І. Музичне середовище Сум у призмі сучасного музикознавства : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 451 с.
3. Компанієць З. Л. Авторський концерт Р. М. Глієра. *Культура і життя*. 1956. 12 березня. С. 4.
4. Немкович О. Вокальна школа Дометія Євтушенка: основні принципи та генезис. *Topical issues of the development of modern science* : abstracts of V International scientific and practical conference. January 15–17. Sofia, Bulgaria, 2020. С. 702–712.
5. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд: монографія. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
6. Українські оперні артисти ХХ століття: ютуб-платформа. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PL6vbUg9NjrArqGkRtT_7fTJryQIjZ4fn
7. Хоменко Л. Спогад. *Владілена Ялcut, «Запливай же, роженько», український романс*. Київ, 1963 рік. URL : https://www.youtube.com/watch?v=owDuKYitOYY&list=PL6vbUg9NjrArqGkRtT_7fTJryQIjZ4fn&index=12
8. Ялcut В. Н. Інтерв'ю / записане В. Губичевою 28 листопада 1981 року. *Архів родини Губичевих*.

Inna Dovzhynets

Dr. in Art Studies, Professor at the Department of General and Specialized Piano, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: inna.dov@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-9663-2576

VLADILENA YALKUT: IN MEMORIAM

Keywords: *singer Vladilena Yalkut, performing and pedagogical activity, repertoire.*

Last year marked the 100th anniversary of the birth of Vladilena Yalkut, a distinguished chamber singer, soloist of the Kyiv State Philharmonic, and pedagogue at the R. M. Glière Kyiv Music College and the P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. To date, the singer's artistic and pedagogical legacy has not been the subject of comprehensive scholarly study.

Vladilena Naumivna Yalkut (coloratura soprano) was born on December 14, 1924, in the city of Sumy, into a large family of a naval officer. She graduated with honors from the Sumy Professional Music School in two specializations: piano (class of A. Vershynska) and solo singing (class of V. Weihrauch). During her studies, Vladilena frequently performed in concerts, including appearances with the orchestras of the Palace of Pioneers (conducted by K. Zaiets) and the Sumy Artillery School (conducted by Z. Ostrovskiy). Participation with the latter ensemble in a review concert of the Kyiv Military District proved decisive for her professional future: her performance of Oleksandr Aliabiev's romance *The Nightingale*, with its virtuoso extended cadenzas, impressed the rigorous jury, after which V. Yalkut was invited to continue her studies at the Kyiv Conservatory.

In 1947, the singer entered the country's leading institution of higher musical education and joined the class of Professor Dmytro Yevtushenko, an experienced and authoritative pedagogue. He devoted more than half a century to teaching at the Kyiv Conservatory and served as head of the Department of Solo Singing for nearly twenty-five years. His pedagogical method was distinguished by a holistic approach to the professional formation of vocalists, with

equal attention paid to vocal technique, stylistic awareness, artistic expression, and psychological depth of performance.

After graduating from the Conservatory, V. Yalkut worked as a soloist at the Kyiv State Philharmonic. In 1956, she participated in the All-Union Vocal Competition in Moscow, where she was awarded the Second Prize. One of the most technically demanding works in her repertoire — Reinhold Glière's *Concerto for Voice and Orchestra*, which she performed at the competition — became her hallmark piece. The singer was regarded as one of the concerto's finest interpreters. In particular, at the composer's jubilee concert celebrating the fifty-fifth anniversary of his creative activity, it was V. Yalkut who performed the concerto with exceptional success, captivating the audience with her virtuosity.

From 1967 to 1983, V. Yalkut taught at the Kyiv Music College, and from 1972 to 1975 she led the chamber singing class at the Kyiv Conservatory. Her students remember Vladilena Naumivna as an outstanding singer and an inspiring teacher, as well as a kind, wise, and deeply humane person.

V. Yalkut possessed a rich and diverse repertoire. She frequently toured throughout Ukraine and other cities of the Soviet Union, performing opera arias, Western European chamber vocal works, and Ukrainian folk songs, which occupied a prominent place in her concert programs. The singer maintained close creative collaboration with Ukrainian composers and became the first interpreter of chamber vocal works by Kostiantyn Dankevych, Yevhen Zharovskyi, Yulii Meitus, and others.

V. Yalkut's performances were preserved in radio and gramophone recordings. In particular, in 1958 she recorded a series of Ukrainian folk songs for gramophone release with the Bandurists' Ensemble of Ukrainian Radio. Archival recordings also preserve her interpretations of works by Mykola Lysenko, Mykhailo Dremliuha, Platon Maiboroda, and other Ukrainian composers, made with the Ukrainian Radio Symphony Orchestra. Vladilena Yalkut passed away on December 5, 2016, at the age of ninety-three, leaving behind a valuable musical legacy for future generations.

REFERENCES

- Antonyuk, V. (2022) The Chamber Singing Department is the heir to the traditions of the vocal school of the Kyiv Conservatory. *Musica: Ukrainian online magazine*. <https://mus.art.co.ua/kafedra-kamernoho-spivu-spadkoiemytsia-tradytsiy-vokalnoi-shkoly-kyivskoi-konservatorii/> [in Ukrainian].
- Dovzhynets, I. (2021) *The musical environment of Sumy in the light of modern musicology* (dissertation ... doctor of art history). Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. [in Ukrainian].
- Kompaniets, Z. L. (1956) Author's concert by R. M. Glier. *Culture and life*, 12 March, 4. [in Ukrainian].
- Nemkovich, O. (2029) Dometii Yevtushenko's Vocal School: Basic Principles and Genesis. *Topical issues of the development of modern science : abstracts of V International scientific and practical conference*. January 15–17. Sofia, Bulgaria, 702–712. [in Ukrainian].
- Rudnytskyi, A. (1963) *Ukrainian music: a historical and critical review: monograph*. Munich : Dniprova khvyliya. [in Ukrainian].
- Ukrainian opera artists XX century* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/playlist?list=PL6vbUg9NjrjApqGkRTT_7fTJryQIjZ4fn [in Ukrainian].
- Khomenko, L. (1963) Memory. *Vladilena Yalkut, «Zaplyvai zhe, rozhenko», Ukrainian romance*. Київ. https://www.youtube.com/watch?v=owDuKYitOYY&list=PL6vbUg9NjrjApqGkRTT_7fTJryQIjZ4fn&index=12 [in Ukrainian].
- Yalkut, V. N. (1981) Interview / recorded by V. Gubycheva on November 28, 1981. *The Hubichev family archive*. [in Ukrainian].

«ВІКНА МОЖЛИВОСТЕЙ» «WINDOWS OF OPPORTUNITY»

Драч Ірина Степанівна

*доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: iryna.drach@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-2089-9570*

«ЯКОСЬ ВОНО БУДЕ...»: СУТІНКИ ПРОЄКТНОСТІ

Ключові слова: проєкт у музичному і театральному мистецтві, офіційна культура, авторство проєкту, комунікаційний хаос, митець поза проєктним регламентом.

Якщо вибрати знакове слово нашого «актуального теперішнього», то першу сходинку у частотному рейтингу вживаності займе слово “проєкт”. Відоме від початку ХХ століття, воно увійшло в суспільний обіг із царини теорії управління, будучи особливою формою адміністрування будь-якої діяльності. Підпорядкована загальним законам, фактично однаковим для всіх проєктів, ця практика планування, організації та контролю нині успішно застосовується не тільки у сфері артбізнесу, але й все більше підміняє/витісняє операційну діяльність інституцій на теренах музичного і театального мистецтва. Експансія проєктності перетворює мистецький, а часом і освітній простір на мультипроєктне середовище, де розгортається гостра конкуренція за ресурси, за публічну увагу і головне — за Присутність у майбутньому.

Проєктний менеджер як агент майбутнього («корпоративний астролог») визначає, до якого майбутнього варто йти, вибираючи наперед мету, досягнення якої дозволить створеному проєктною командою «унікальному продукту» гарантовано зайняти місце в прийдешньому. Забезпечуючи дотримання виробничого алгоритму (проєктного регламенту, втіленого насамперед у цифрах), керівник проєкту зазвичай

претендує на авторство проєкту, але не в сенсі «імплицитної фігури», того «дискурсивного маркера», що класифікує тексти культури (за М. Фуко), а як «автора ідеї», яка реалізується в проєкті, джерела його значення. Влучно вибране завдання, ефективний рекрутинг митців під заявлену ідею і відповідна активація фінансових ресурсів дає очікуваний, відомий кінцевий результат, який оцінюється за первинно декларованою ідеєю і заданою наперед соціальною значущістю. Точність збігу підсумку з «авторським» задумом, який декларується в заявці («вийшло те, що і планували»), ускладнює зміни і маневри у процесі досягнення проєктної мети.

Зазвичай формули проєктних заявок максимально уніфіковані, скам'янілі, орієнтовані на пріоритети офіційної культури, прямі директивні рекомендації якої замасковані під мейнстрім. Значення мистецької практики як такої оцінюється відповідно до цих загальнооголошених соціокультурних запитів, на які покликані дати відповідь або навіть розв'язати у той чи інший спосіб митці. Так забезпечується ідеологічний контроль за мистецькою ініціативою.

Сьогодні мистецька проєктність постає в максимально розширених сенсах як колективна праця з оголошеною метою із визначеним наперед результатом, цінність якого задана ще до його отримання. Усе, що претендує на статус «події» в мистецтві, іменується «проєктом», що саме по собі виявляє ознаки термінологічної девальвації і «вертикалізує» контроль над будь-якою діяльністю, задає візії майбутнього і допомагає вибраним артефактам, «ідеям», іменам кластерно пройти фільтри історичної пам'яті. Сьогоднішній тріумф «проєктності», на мій погляд, має всі ознаки сутінковості (у сенсі «Осіні Середньовіччя», за Й. Хейзінгою), яка простує не через безмежне поле вживання і термінологічну розмитість, а через відверто рейдерську колонізацію майбутнього. Як форма мислення, проєктність концептуалізує сучасне мистецьке життя, накладає на митців ідеологічні (грантові) обов'язання, диктує мейнстрім, ігноруючи невизначеність.

Тому такою катастрофою сприймається поява «чорного лебедя», що руйнує проектну візію.

Втім поле позірної «проектної» активності, зацикленої на зв'язках із владними інституціями, фондами тощо, оточує океан інших можливостей, що акумулює всю складність світу мистецтва. Розгалужена тут мережа гнучких, на вигляд хаотичних зв'язків у вимірах проектності сприймається як зона ризиків, комунікаційний хаос, «структурні завади», «шум часу». Але у цій множинності та багат шаровості щось виходить на перший план, щось тьмяніє, якісь сенси підсилюються, якісь глушаться, непередбачуваність наслідків на теренах випадковості долає гравітацію первинного імпульсу-ідеї.

Для сучасного митця швидкість і ефективність комунікацій «тут і зараз» стає важливішою за ілюзію увічнення. «Я митця» — абсолютна даність, яку не потрібно захищати і тим більше пред'являти владі. Бо є з ким розділити свої думки, емоції, свою справу, яка цікавить. Бути самим собою, змінюватися, не прилаштовуючись до мейнстріму, цифр переглядів, прослуховувань тощо — таким сьогодні вбачається шлях реалізації творчого потенціалу митця. Занурення в хаос можливостей відкриває для нього горизонти трансформації, дає шанс вгадати в конфігурації випадків динамічну структуру.

Проектність як така потребує «лінійної системи», прив'язаної до певного хронотопу. Натомість комунікаційний хаос із відсутністю гарантій, толерантністю до навколишньої невизначеності запрошує до серфінга на хвилях часопросторових потоків, стимулює пошук нових рішень, дозволяє зміцнювати внутрішню певність\упевненість, тримаючи фокус на головному — «якось воно БУДЕ!»

Iryna Drach

Dr.habil. in Art Studies, Full Professor; Head at the Department of Ukrainian and Foreign Music History at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: iryndrach@num.kh.ua; ORCIDiD: 0000-0003-2089-9570

“SOMEHOW IT WILL BE...”: THE TWILIGHT OF PROJECTIVITY

Keywords: *project in music and theatre arts, official culture, project authorship, communication chaos, the artist outside project regulations.*

If one were to select a key word for what is commonly referred to as “our time”, the term **project** would undoubtedly rank at the top in terms of frequency of use. Although familiar since the early twentieth century, it entered widespread circulation from the field of management theory as a specific form of organizing and administering activity. Subject to general laws that are largely uniform across different domains, this model of planning, organization, and control is today successfully applied not only in the art business, but increasingly replaces — or displaces — the everyday operational practices of institutions in the fields of music and theatre. The expansion of project-based thinking transforms artistic, and at times even educational, spaces into multi-project environments, in which intense competition unfolds for resources, for public attention, and, most importantly, for **presence in the future**.

The project manager, acting as an agent of the future — a kind of “corporate astrologer” — determines which future is deemed worth pursuing, selecting in advance a goal whose achievement should guarantee the “unique product” created by the project team a secured place in what is to come. By ensuring compliance with the production algorithm and project regulations — primarily articulated in quantitative indicators — the project manager usually claims authorship of the project. This authorship, however, is asserted not in the sense of an “implicit figure”, that discursive

marker which, according to Michel Foucault, classifies cultural texts, but rather as the “author of the idea” implemented within the project, the putative source of its meaning. A well-formulated task, effective recruitment of artists in accordance with the declared idea, and the proper activation of financial resources result in an anticipated and pre-calculated outcome. This outcome is evaluated against the originally stated concept and its predetermined social significance. The degree to which the final result coincides with the “authorial” intention — formulated in the application (“it turned out exactly as planned”) — significantly restricts the possibility of change, deviation, or maneuver in the process of achieving the project goal.

As a rule, project application templates are maximally unified, standardized to the point of fossilization, and oriented toward the priorities of official culture, whose direct normative guidelines are often masked as mainstream tendencies. The value of artistic practice as such is assessed in accordance with these generally declared socio-cultural demands, to which artists are expected to respond, or even to “solve”, in one way or another. In this way, ideological control over artistic initiative is secured.

Today, artistic projectivity manifests itself in its most extended form as collective activity with a declared goal and a predetermined result, the value of which is fixed even before it is achieved. Everything that claims the status of an “event” in art is labeled a “project”, which in itself testifies to a certain terminological devaluation. At the same time, this logic “verticalizes” control over any form of activity, formulates visions of the future, and enables selected artifacts, “ideas,” and names to pass through the filters of historical memory in clustered form. The contemporary triumph of project-based thinking, in my view, displays all the features of a twilight phase (in the sense of “Herfsttij der Middeleeuwen”, following Johan Huizinga). This twilight manifests itself not so much through the boundless expansion of the concept or its semantic vagueness, but through an openly predatory colonization of the future. As a mode of thinking, projectivity conceptualizes contemporary artistic

life, imposes ideological (often grant-related) obligations on artists, dictates the mainstream, and systematically ignores uncertainty. In this context, the appearance of a “black swan” that disrupts the project’s vision is perceived as a genuine catastrophe.

The visible field of “project” activity, oriented toward interaction with power structures, foundations, and institutional stakeholders, is surrounded by an ocean of alternative possibilities that accumulate the entire complexity of the artistic world. From the perspective of project design, this network of flexible, seemingly chaotic connections is perceived as a zone of risk, communication chaos, “structural obstacles”, or “noise in time”. Yet within this multiplicity and multilayeredness, some elements come to the foreground while others recede; certain meanings intensify while others are suppressed. Here, the unpredictability of chance begins to outweigh the gravitational pull of the initial impulse — the idea itself.

For the contemporary artist, the speed and effectiveness of communication “here and now” increasingly outweigh the illusion of symbolic immortality. The “self of the artist” appears as an absolute given that does not require defense, nor presentation to authorities. Sharing one’s thoughts, emotions, and spheres of interest with others; remaining authentic; allowing oneself to change without conforming to the mainstream; disregarding metrics of views, listener counts, or numerical indicators — these practices are increasingly perceived as viable strategies for realizing creative potential. Immersion in the chaos of possibilities reveals to the artist the capacity for transformation, as well as the ability to intuitively discern dynamic structures within shifting configurations of events.

Projectivity as such presupposes a linear system anchored in a specific chronotope. By contrast, communication chaos — characterized by a lack of guarantees and a tolerance for surrounding uncertainty — invites one to surf the waves of spatio-temporal flows. It stimulates the search for new solutions and allows the strengthening of inner confidence by maintaining focus on what is essential: *“somehow it will be”*.

Мельник Вікторія Юрївна

доктор філософії, концертмейстер кафедри майстерності актора та режисури драматичного театру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: viktoriia.melnyk@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0001-9730-1149

ФАКТОР НЕТВОРКІНГУ В ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО МУЗИКАНТА

Ключові слова: нетворкінг у музичній індустрії, колаборація, особистий бренд музиканта, соціальний капітал музиканта.

У сучасних умовах розвитку музичної індустрії, які характеризуються цифровізацією, глобалізацією та зростанням ролі соціальних медіа, професійна діяльність музиканта виходить за межі суто виконавської або композиторської практики. За першочергове значення в діяльності митця сьогодні конкурують *hard skills* (професійні знання) та *soft skills* (здатність до ефектвної комунікації, самопрезентації та побудови стійких професійних зв'язків). У цьому контексті нетворкінг постає одним із ключових чинників формування успішної кар'єрної траєкторії сучасного музиканта.

Нетворкінг у музичній сфері можна визначити як цілеспрямований процес створення, підтримання та розвитку професійних і творчих контактів із представниками музичної спільноти й суміжних галузей — виконавцями, композиторами, продюсерами, менеджерами, звукорежисерами, організаторами подій, журналістами, а також аудиторією. Боббі Борг так пише у книзі *The Musician's Handbook* (2003): «Твоя мережа (коло спілкування) — це твоя кар'єра. Кожні двері в музичному світі відкриває людина». Значення нетворкінгу полягає не лише в розширенні кола знайомств. Для музикантів нетворкінг виступає також інструментом соціального капіталу — ресурсу, який дозволяє отримувати підтримку, рекомендації або інформацію, важливу для професійного розвитку.

Сучасний музичний нетворкінг реалізується в офлайн- та онлайн-формах. Традиційні живі події: концерти, фестивалі, майстер-класи, конференції, джем-сейшени, творчі резиденції — залишаються важливим середовищем для налагодження довготривалих і довірливих контактів. Жива взаємодія формує міцніші й більш тривалі зв'язки порівняно з онлайн-комунікацією, оскільки дозволяє учасникам відчувати взаємну енергію, стиль роботи, характер і професійність. Ден Кімел у книзі *Networking Strategies for the New Music Business* (2005) зазначає: «Особистий контакт — усе ще найпотужніший інструмент для створення тривалих професійних зв'язків». Безпосередня взаємодія сприяє глибшому взаєморозумінню між учасниками і створює підґрунтя для подальших творчих колаборацій. Водночас цифрові платформи та соціальні мережі відкривають можливості для глобальної комунікації, дистанційної співпраці та самопрезентації. Наявність онлайн-візитівки сьогодні — базовий мінімум, який значно спрощує пошук однодумців та розвиток творчої кар'єри.

Окрему роль у мережевій взаємодії відіграють колаборації як форма творчого та професійного розвитку. Спільні проєкти дозволяють поєднувати ресурси, розширювати аудиторію, обмінюватися досвідом і генерувати нові художні ідеї. Глобалізація ринків вимагає онлайн-присутності, котра виводить митця на міжнародний рівень.

Разом із перевагами нетворкінг має потенційні ризики, зокрема поверхневність контактів, емоційне вигорання та неетичні практики використання професійних зв'язків. Усвідомлений підхід до мережевої діяльності, дотримання професійної етики та баланс між комунікацією і творчою роботою дозволяють мінімізувати ці загрози.

Отже, нетворкінг у діяльності сучасного музиканта є стратегічним інструментом професійної самореалізації, що сприяє формуванню бренду, розвитку творчих навичок і підвищенню конкурентоспроможності митця в умовах сучасного глобалізованого культурного простору.

Viktoriia Melnyk

Doctor of Philosophy (PhD),

*Concertmaster of the Department of Acting and Drama Theatre Directing at
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

e-mail: viktoriia.melnyk@num.kh.ua; ORCIDiD: 0000-0001-9730-1149

THE NETWORKING FACTOR IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE CONTEMPORARY MUSICIAN

Keywords: *networking in the music industry, collaboration, musician's personal brand, musician's social capital.*

In the contemporary conditions of the music industry, shaped by digitalization, globalization, and the growing influence of social media, a musician's professional activity extends far beyond purely performing or compositional practice. Today, **hard skills** (specialized professional knowledge and technical competence) coexist—and often compete—with **soft skills**, such as effective communication, self-presentation, and the ability to build and sustain professional relationships. Within this context, networking emerges as one of the key factors determining the successful career trajectory of the contemporary musician.

Networking in the musical sphere may be defined as a purposeful process of establishing, maintaining, and developing professional and creative connections with representatives of the musical community and related fields—performers, composers, producers, managers, sound engineers, event organizers, journalists, as well as audiences. As Bobby Borg observes in *The Musician's Handbook* (2003): “Your network is your career. Every door in the music world is opened by a person.” The significance of networking thus extends beyond the simple expansion of one's circle of contacts; for musicians, it functions as a form of social capital—a resource that provides access to professional support, recommendations, and strategically important information.

Contemporary musical networking is implemented through both offline and online formats. Traditional live events—concerts,

festivals, master classes, conferences, jam sessions, and artistic residencies—continue to play a crucial role in the formation of long-term, trust-based professional relationships. Face-to-face interaction tends to generate stronger and more sustainable connections than online communication, as it enables participants to perceive one another's creative energy, working methods, personal qualities, and level of professionalism. As Dan Kimpel notes in *Networking Strategies for the New Music Business* (2005), “Face-to-face interaction is still the most powerful tool for building lasting professional relationships”. Direct communication facilitates deeper mutual understanding and lays the groundwork for future creative collaboration.

At the same time, digital platforms and social networks significantly expand opportunities for global communication, remote cooperation, and professional self-presentation. In the current cultural environment, the presence of a well-structured online professional profile represents a minimum standard that substantially facilitates the search for collaborators and the development of a creative career. Online networking enables musicians to transcend geographical boundaries and to participate actively in the international cultural process.

Collaboration occupies a central position within networking practices as a form of creative and professional growth. Joint projects allow musicians to combine resources, broaden their audiences, exchange experience, and generate new artistic ideas. In the context of globalized cultural markets, an online presence becomes essential, as it allows artists to function on an international level and to integrate into transnational creative networks.

At the same time, networking is not devoid of potential risks, including the proliferation of superficial contacts, emotional burnout, and the unethical exploitation of professional relationships. A reflective and strategic approach to networking, adherence to professional ethics, and a balanced distribution of time between communication and creative work make it possible to minimize these risks and to maintain the integrity of artistic practice.

Thus, networking within the professional activity of the contemporary musician may be regarded as a strategic instrument of professional self-realization. It contributes to the formation of a personal artistic brand, the development of creative and communicative competencies, and the enhancement of a musician's competitiveness within the contemporary, globalized cultural space.

Александрова Оксана Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії музики
e-mail: aleksoks71@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

Липкіна Анна Андріївна

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, магістерка кафедри теорії музики
e-mail: annlipkina.19@gmail.com; ORCID iD: 0009-0006-5266-3609

**ТРИ ІНТЕРЛЮДІЇ З МОНООПЕРИ «ЛИСТИ КОХАННЯ»
ОР. 19 В. ГУБАРЕНКА: ПРИХОВАНИЙ ЗМІСТ І
ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ ЗАДУМУ**

Ключові слова: інтермецо, жанрова модель, інтерлюдія, моноопера, В. Губаренко, мікроцикл.

Жанр інтермецо — це не просто мініатюра проміжного характеру, а жанр зі своїми характерними рисами. До його специфічних ознак належать: **метафоричність** як вияв поетичної образності, що реалізується через багатозначність елементів музичної фактури; **двоїстість**, пов'язана з одночасним співіснуванням протилежних смислових значень; а також **парадоксальність**, яка виявляється у виході за межі усталених жанрових і стилістичних норм. Зазначені риси проявляються на різних рівнях організації твору та визначають його жанрову специфіку. Оскільки жанрова модель розуміється як узагаль-

нення, що відображає взаємозв'язок явища з принципами його внутрішньої організації, окреслені характеристики формують жанрову модель інтермецо. Вирішальну роль у формуванні інтермецо як самодостатньої жанрової одиниці відіграв Р. Шуман, у фортепіанному циклі якого жанр викристалізувався як окремих твір.

У жанровій панорамі мініатюри поряд з інтермецо існує і її споріднений різновид — **інтерлюдія**. Compared to the relatively self-contained intermezzo, interludes are known to have been originally used as short scenes between episodes in theatrical performances. Let us turn to 20th-century opera to explore the evolution of this genre.

Моноопера «Листи кохання» ор. 19 (1971) В. Губаренка є зразком камерної опери. Вона написана на сюжет символістської новели «Ніжність» французького письменника Анрі Барбюса. Драматургія твору побудована на основі чотирьох монологів-листів, написаних жінкою своєму коханому — Луї, які він отримає наступного дня, рік по тому, через дванадцять і двадцять років після розставання. «Листи кохання» — це інтимна сповідь головної героїні, яка розкриває глибокі душевні переживання.

Драматургія в опері побудована таким чином, що **перший лист** постає як драматичний імпульс, де героїня описує свій біль і безвихідь («Тепер усе це мукою зринає»). **Другий і Третій листи** контрастні за характером: вони демонструють спад емоційної напруги та містять ознаки внутрішнього просвітлення («З кожним новим ранком сонце сяє мені так ясно, безхмарно і так радісно»). Почуття відчаю поступово трансформуються в меланхолійну рефлексію щодо минулого, про що свідчать слова героїні «згадати спробуй мій перший погляд, збагнеш тоді ти, що все на світі минає, минає...». **Четвертий лист** є несподіваною кульмінацією опери, він є аркою до Другого: від початкового звучання в дусі романсу репліка «Мій дорогий Луї, коханий мій...» трансформується до надривного **solo** вокалістики, що переходить після низхідного **glissando** у плач. Опера «Листи

кохання» завершується тихою «ходою смерті» (*Sostenuto molto lugubre*).

Крім основної сюжетної лінії, є *прихована* — лінія справжніх почуттів героїні, представлена *трьома інтерлюдіями*, що можна виокремити в мікроцикл. Три інтерлюдії, незважаючи на меланхолійні Другий і Третій листи (листи виконують функцію дій), виразно контрастують із ними та поступово розкривають внутрішню трагедію жінки. Так, перша інтерлюдія репрезентує безвихідь: «<...> моторошне “часу провалля”, життя в якому позбавлене майбутнього» (Драч, 2021: 212). Друга інтерлюдія позначена гострою експресією, пов'язаною з болем втрати коханого, третя — своєрідна постлюдія за згубленою великою любов'ю.

Усі інтерлюдії в опері концептуально пов'язані зі вступом, де репрезентовано щемливий за характером *лейтмотив ніжності*, що зазнає трансформацій протягом твору. Тема має двоїсту природу, адже поєднує одночасно в собі риси вальсовості й ламентозності, остання виражена завдяки хроматичному півтоновому руху в партії струнних. Співвідношення мелодії і басового голосу характеризується парадоксальністю: світла та прозора мелодична лінія звучить на тлі витриманих акордів у віброфона, побудованих на основі чистих і збільшених кварт. Тембр віброфона втілює семантику потойбічності й ірреалістичності. Так, світлий лейтмотив ніжності водночас містить приховані риси трагедійності, що вказує на його двоїсту природу.

Розглянемо три інтерлюдії опери «Листи кохання» як окремий мікроцикл. При цьому Інтерлюдія № 1 нами вибрана без зв'язки, адже вона безпосередньо пов'язана з Другим листом і слугує вступом до нього. Загалом інтерлюдії, як і вся опера, побудовані за принципом монодраматургії, зосереджені на зовнішніх та внутрішніх переживаннях головної героїні.

Інтерлюдія № 1 має варіантно-остинатну форму та постає алюзією на жанр пасакалії, на що вказує низхідний остинатний рух у партії нижнього голосу. У цьому зразку варіантно-остинатна форма поєднує «<...> остинатність як структуруючий принцип і варіантність як першопричину розвитку форми та

драматургії» (Александрова, 2022: 141). Так, остинатна тема в нижньому голосі виявляє прихований зв'язок зі вступом, зокрема у підкресленні збільшеної кварти, на якій завершується басова лінія. Принцип остинатності поширюється і на верхній голос. Мелодія створює своєрідне протиставлення, рухаючись паралельними септимами по енгармонічно тотожних звуках порівняно зі вступом, однак переінтонованих за допомогою бемолів замість дізів. Таке гармонічне рішення посилює відчуття трагедійності. Розвиток інтерлюдії здійснюється за рахунок варіантного переінтонування в середньому голосі, основаному на хроматичному русі. Динаміка не виходить за межі *p*, підкреслюючи тим самим поступове приховане нагнітання. Обрана жанровість і засоби виразності в інтерлюдії підкреслюють семантику всієї опери — неминучість і фатум.

Продовжуючи генеральну тему опери, **Інтерлюдія № 2** виконує функцію кульмінації виокремленого нами мікроциклу. Номер відкривається одноголосною темою, яку І. Драч визначає як тему забуття, у партії флейти. Завдяки прийому повтору виокремленого мотиву тема зазнає стрімкого розвитку. Загалом інтерлюдія, крім вступу, має риси токатності, характер якої підсилений композиторською ремаркою *Allegro con fuoco, appassionato*. Тематизм токатного розділу демонструє внутрішні вагання головної героїні, це прослідковується в неоднократному чергуванні синкопованого низхідного руху (наприклад, *g-f-ges-f-g-f*) з гамоподібним висхідним. На тлі токатного розвитку звучить трансформована лейттема ніжності. У цій інтерлюдії В. Губаренко вже не приховує трагедійності, закладеної в темі: вона проходить у збільшенні, в акордовій фактурі на основі чистої та збільшеної кварти, а також насичена переважно бемолями. Завершується Інтерлюдія № 2 п'ятнадцятикратним проведенням варіантно переінтонованої токатної теми у високому регістрі. Секундові інтонації замінюються низхідними стрибками на малу нону, а збільшена кварта поступається зменшеній квінті. Тричі повторена завершальна інтонація *as-g* на *ff* звучить як символ неминучості трагедії.

Завершує мікроцикл **Інтерлюдія № 3** у варіантно-остинатній формі, яка побудована на похідному тематизмі від попередньої. Тема, що неодноразово звучала у фіналі Інтерлюдії № 2, стає інтонаційною основною для двох верхніх голосів у партіях арфи та челести, при цьому сопрано залишається на тій самій звуковисотності. В інтервал кварта вторить йому альтовий голос, побудований на чергуванні дисонансів (збільшена кварта, зменшена квінта, збільшена секунда). Остинатна тема зберігає свій первісний вигляд протягом усієї інтерлюдії. Контрастує до неї мелодія в нижній парі голосів — альтової флейти та віолончелі, що є варіантним переінтонуванням лейттеми ніжності зі вступу. Крупні тривалості, бемольна сфера та зміщення теми на півтон (від початкового тону *e* до *es*) підкреслюють двоїстість, закладену в темі від самого початку. Варіантний розвиток у нижніх голосах здійснюється за рахунок мінімальних композиційних змін і ґрунтується на вже наявному тематичному матеріалі, зокрема, бас поданий в інверсії від тону *des*. Парадоксального характеру набуває висхідна тема у струнних наприкінці інтерлюдії, напруга якої приводить до різкого низхідного стрибка на септиму, демонструючи тим самим неминучий кінець.

Отже, три інтерлюдії з моноопери «Листи кохання» В. Губаренка демонструють внутрішні переживання героїні, які вона намагалася приховати за зовні просвітленим характером своїх листів (крім останнього). У зв'язку із цим інтерлюдії парадоксально контрастують із сюжетом листів, створюючи тим самим внутрішню подієвість в опері. Поряд з парадоксальністю, притаманною жанру інтермецо (інтерлюдії — як його різновиду), у цих зразках виразно проявляються й інші його риси: зокрема, метафоричне переінтонування лейттеми ніжності; двоїсте трактування на рівні сюжету в цілому і окремих елементів. Таким чином, три інтерлюдії розвивають внутрішній сюжет опери, у якому приховано психологічний конфлікт і трагічну семантику всієї опери. Це дозволяє розглядати їх як цілісний мікроцикл, потенційно здатний до самостійного концертного

виконання поза оперним контекстом, що свідчить про новаторський підхід композитора до трактування жанру інтерлюдії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова, О. (2022). Варіантність і варіантна форма у музиці ХХ століття : монографія. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт.
2. Горюхіна, Н. (1985). Поетичність музики. *Нариси з питань музичного стилю та форми*, 26–37. Київ: Музична Україна.
3. Драч, І. (2021). Композитор Віталій Губаренко. Аспекти вияву творчої індивідуальності : монографія. Харків : Акта.
4. Лу До (2021). Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

Oksana Aleksandrova

*Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr. Habil., Full Professor, Head of the Music Theory Department;
e-mail: aleksoks71@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5106-8644*

Anna Lypkina

*Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
master's student, the Music Theory Department;
e-mail: annlipkina.19@gmail.com; ORCID iD: 0009-0006-5266-3609*

THREE INTERLUDES FROM THE MONO-OPERA *LOVE LETTERS* Op. 19 BY V. HUBARENKO: HIDDEN MEANING AND CONCEPTUAL PARADOXICALITY

Keywords: *intermezzo, genre model, interlude, mono-opera, V. Hubarenko, microcycle.*

The intermezzo is not merely a miniature of transitional character, but a genre endowed with its own distinctive features. Among these are, first, metaphorical imagery, realized through the semantic ambiguity of elements within the musical texture; second, duality,

associated with the simultaneous coexistence of opposing meanings; and third, paradoxicality, manifested in the transgression of established genre and stylistic norms. These features operate at various structural levels of a work and determine the genre's specificity. Since a genre model may be understood as a generalization that reflects the interrelation between a phenomenon and the principles of its internal organization, the characteristics outlined above collectively form the genre model of the intermezzo.

Within the broader panorama of miniature genres, the intermezzo coexists with several related forms, among which the interlude occupies a particular position. Robert Schumann played a decisive role in the formation of the intermezzo as an autonomous genre, in which it crystallized as an independent musical work within his piano cycles. By contrast, interludes historically functioned as short scenes inserted between episodes in theatrical performances. They are typically characterized by mobility, heightened dynamism, and abrupt, unpredictable shifts of dramatic focus. In this regard, it is instructive to turn to twentieth-century opera in order to trace the evolution of this genre.

The mono-opera *Love Letters* Op. 19 (1971) by Valentyn Hubarenko represents a chamber operatic form based on the symbolist novella *Tenderness* by the French writer Henri Barbusse. The dramaturgy of the work is founded on four monologue-letters written by a woman to her beloved Louis, which he receives successively the following day, one year later, twelve years later, and twenty years after their separation. *Love Letters* unfolds as an intimate confession, in which the heroine exposes her deeply personal emotional experiences.

The dramaturgical structure of the opera is organized so that the First Letter functions as the primary dramatic impulse: the heroine articulates pain and hopelessness (“Now all this returns to me as torment”). The Second and Third Letters introduce contrast, reflecting a decrease in emotional intensity and the emergence of inner enlightenment (“With each new morning the sun shines so brightly, serenely and joyfully for me”). Despair gradually transforms into

melancholic retrospection, as articulated in the words: “Try to remember my first glance, and you will understand that everything in the world passes, passes...”. The Fourth Letter constitutes the unexpected climax of the opera, forming a semantic bridge back to the first letter: its initially romantic address (“My dear Louis, my beloved...”) evolves into a harrowing solo that, following a descending glissando, dissolves into sobbing. The opera concludes with a subdued “death march” (*Sostenuto molto lugubre*).

Alongside the explicit narrative, a latent dramaturgical layer unfolds — namely, the storyline of the heroine's authentic emotional state. This concealed plot is articulated through three interludes, which together may be interpreted as a microcycle. Despite the melancholic colouring of the Second and Third Letters (which constitute the primary actions), the interludes stand in sharp contrast to them and progressively reveal the woman's inner tragedy. The First Interlude embodies hopelessness — “the eerie ‘abyss of time’, a life deprived of a future” (Drach, 2021: 212). The Second Interlude is marked by acute expressivity associated with the pain of irrevocable loss, while the Third functions as a postlude to a once-great but now irretrievable love.

All three interludes are conceptually linked to the Introduction, which presents a poignant leitmotif of tenderness that undergoes transformation throughout the opera. This theme possesses a dual nature, uniting waltz-like characteristics with lamentational features, the latter expressed through chromatic semitone motion in the string texture. The relationship between melody and bass is paradoxical: a light, transparent melodic line unfolds against sustained vibraphone chords constructed from perfect and augmented fourths. The vibraphone timbre carries semantic connotations of otherworldliness and unreality. Thus, the delicate leitmotif of tenderness simultaneously conceals tragic implications, revealing its intrinsic duality.

Let us now consider the three interludes of *Love Letters* as a unified microcycle. Interlude No. 1 is not examined in isolation, as it is directly linked to the Second Letter and functions as its introduction. More broadly, the interludes — like the opera as a whole — are

constructed according to the principles of monodrama, concentrating on both the external events and the inner psychological states of the protagonist.

Interlude No. 1 is organized in a variant-ostinato form that alludes to the passacaglia genre, as evidenced by the descending ostinato motion in the lower voice. Here, variant-ostinato form combines “ostinato as a structuring principle and variation as the principal agent of formal and dramaturgical development” (Aleksandrova, 2022: 141). The bass ostinato reveals a latent connection with the Introduction, particularly through its emphasis on the augmented fourth at the conclusion of the line. Ostinato principles extend as well to the upper voice: the melody proceeds in parallel sevenths on enharmonically identical pitches, re-notated with flats instead of sharps, thereby intensifying the tragic colouring. Development occurs through variant re-intonation of the middle voice based on chromatic motion. The dynamics remain within the *p* range, reinforcing the sense of concealed, inexorable tension. The chosen genre model and expressive means underscore the opera’s core semantics of inevitability and fate.

Interlude No. 2, continuing the overarching dramaturgical trajectory, serves as the climax of the identified microcycle. It opens with a monophonic theme in the flute, described by I. Drach as the “theme of oblivion”. Through motivic repetition, the theme undergoes rapid intensification. With the exception of its opening, the interlude bears clear toccata-like features, reinforced by the composer’s instruction *Allegro sotto fuoco, appassionato*. The toccata material reflects the heroine’s inner vacillation, conveyed through the alternation of syncopated descending gestures (e.g., *g-f-ges-f-g-f*) and scale-like ascending figures. Against this backdrop, a transformed version of the tenderness leitmotif emerges. In this interlude, Hubarenko no longer conceals the tragic essence of the theme: it appears in augmentation, within chordal textures constructed from perfect and augmented fourths, saturated with flats. Interlude No. 2 culminates in a fifteenfold repetition of the variably re-intonated toccata theme in the high register. Major seconds are replaced by

descending leaps of a minor ninth, while the augmented fourth yields to a diminished fifth. The final gesture — *as-g*, reiterated three times at *ff* — resonates as a stark symbol of tragic inevitability.

Interlude No. 3 completes the microcycle in a variant-ostinato form derived from thematic material of the preceding interlude. The theme reiterated at the conclusion of Interlude No. 2 becomes the intonational foundation for the two upper voices (harp and celesta), while the soprano sustains a single pitch. The alto voice mirrors this material at the interval of a fourth, constructed from alternating dissonances (augmented fourth, diminished fifth, augmented second). The ostinato remains invariant throughout the interlude, contrasting with the melody in the lower pair of voices (alto flute and cello), which presents a variant re-intonation of the tender leitmotif from the Introduction. Extended durations, a flat key signature, and a semitone shift of the theme (from *e* to *es*) underscore the theme’s intrinsic duality from its inception. Variant development in the lower voices unfolds through minimal compositional modification, including bass inversion from *des*. The ascending string gesture at the close of the interlude acquires a paradoxical character: its accumulated tension resolves into a sudden descending leap of a seventh, signifying an inescapable end.

Thus, the three interludes selected from Hubarenko’s mono-opera *Love Letters* articulate the heroine’s concealed inner experiences — those she attempts to mask behind the outwardly serene tone of her letters (with the exception of the final one). In this sense, the interludes paradoxically oppose the epistolary narrative, generating an internal dramatic layer within the opera. Alongside paradoxicality — an inherent trait of the *intermezzo* genre (with the interlude as one of its variants) — other defining features become evident: metaphorical reinterpretation of the tenderness leitmotif and dual semantic readings at both macro- and microstructural levels. The three interludes thus develop the opera’s concealed inner plot, embodying its psychological conflict and tragic semantics. This allows them to be perceived as a cohesive microcycle, potentially viable for independent concert performance beyond the operatic context — a

testament to the composer's innovative approach to the interlude genre.

REFERENCES

- Aleksandrova, O. (2022). Variability and Variant Forms in Twentieth-Century Music: Monograph. Kharkiv National University named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv: Fakt. [in Ukrainian].
- Drach, I. (2021). Composer Vitaliy Gubarenko. Aspects of creative individuality: monograph. Kharkiv: Akta. [in Ukrainian].
- Horiukhina, N. (1985). Poeticism of music. *In Essays on the issues of musical style and form*, 26–37 Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Lu Do (2021). The genre phenomenon of intermezzo in the piano works by R. Schumann and J. Brahms. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music. Odesa. [in Ukrainian].

«ЗАГАДКОВИЙ ВІЗЕРУНОК МАЙБУТНЬОГО» «THE MYSTERIOUS PATTERN OF THE FUTURE»

Аулова Анна Святославівна

*аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: anna.aulova@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0002-3646-9666*

ВИКОНАВСЬКІ ПРИЙОМИ ЯК ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ ПРОГРАМНОСТІ В НОВІТНЬОМУ ЦИМБАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Ключові слова: цимбальний репертуар, музика XXI століття, цимбальне виконавство, цимбалознавство, новітні тенденції.

Починаючи з XXI століття, у цимбальному репертуарі спостерігається активне впровадження нових способів і засобів звуковидобування та виконавських прийомів. Нерідко саме вони стають ключовими в розкритті програмного задуму та відтворенні основного музичного образу. Найцікавіші зразки репертуару народжуються завдяки тісній співпраці композиторів із виконавцями.

Особливий інтерес із цього погляду сьогодні становить діяльність дуету «Lamnth» у складі Л. Гартунян (скрипка) та Н. Толле (цимбали) [3]. Для них було написано цілий ряд творів, у тому числі такими композиторами, як М. Епштейн, Е. Грем, Д. Коупленд, М. Солкінд-Перл, Н. Ширі, Г. Шаріатзадєн, К. Мінігана, Б. Рояї.

У «Суцвітті» / «*Inflorescence*» для скрипки та цимбалів (2023) Марті Епштейн створює образ колекції квітів, які поступово в'януть і осипаються [2]. Прийоми та засоби (предмети)

для гри на цимбалах передають стани, у яких перебувають квіти (знебарвлення квітів, осипання і тьмяніння пелюсток, висихання стебел). Це — два маленьких гребінці «*Benjamin*» *comb*¹⁵ (I частина), цимбальні пальчатка — у правій руці та палички від малого барабана — у лівій (II), палички від барабана (III), смички *EBow*¹⁶ (IV), цимбальні пальчатка з м'якою обмоткою (V), традиційне *pizzicato* нігтями (VI), паличка від малого барабана¹⁷ (*super ball mallet*) (VII) [2, р. 1–9]. Кожна зміна предмета і прийому втілює різні стадії в'янення та помирання рослин.

У творі «Поріг нашого тендітного тіла» / «*Threshold of our fragile body*» (2023) Дарсі Коупленд осмислює руйнування, розпад, розрив та проривання [1]. У свою чергу, «тендітність» (*fragility*), за Д. Коупленд, виявляється у крихкості нашого тіла, нестійкості зв'язків та умовності взаємин, що відображується у вразливості самої ідентичності й формується в процесі нашої взаємодії з іншими [1]. Протягом твору використовуються традиційні цимбальні палички із найм'якшою обмоткою (*soft mallets*) (вступ, розділи *A, B, C*), смички *e-bow*, пальчатка із жорсткою обмоткою (розділ *H*), канцелярська скріпка (розділ *I*). Пальчатками видобуваються удари, флажолети, флажолети по підставці та *tremolo*, нерідко вони перегукуються із педалями смичків *e-bow*. Кожен прийом і зміна інструмента асоціюється з етапами розпаду власного «я», як поступове прийняття неминучості трансформації особистості.

У творі «Біль» / «*SAAR*»¹⁸ (2024) Нілуфар Шірі втілює в програмному задумі різні виміри болю «не фізичного, а такого, що проникає в тіло, мов чорнило, що розтікається у воді, і відчувається у снах» [4]. Саме цей біль виступає каталізатором

¹⁵ «*Benjamin*» *comb* – це стильний компактний гребінець ручної роботи з колекції «*Le Couturier 1803*», створюється вручну в Швейцарії.

¹⁶ Кожного разу при згадуванні електронних смичків в тексті зустрічається різний правопис, який було збережено з оригінальної авторської партитури.

¹⁷ Палички (*super ball mallet*) підходять для гри на малому барабану, литаврах, гонгах та майже на будь-якому перкусійному інструменті.

¹⁸ *SAAR* на фарсі означає «біль».

зростання, зцілення та глибшого усвідомлення власної стійкості і здатності до трансформації, а також вразливості і крихкості (*fragility*), які супроводжують цей досвід [4]. Кожній із чотирьох частин твору передує назва, що пов'язана з відповідним етапом проживання травматичного досвіду («Туманний — Непевений», «Стабільний — Болісний», «Зима — падіння», «безживний — тихий») [6, pp. 1–5]. Непевність і туманність втілюються ковзанням нижньою частиною палички від ударних по струнах з обмоткою (*use the bottom of a mallet / stick to slide along the string*), дряпанням струн нігтями (*use nails on lower reg. to scratch the strings*)¹⁹, вдарянням руками у нижньому регістрі по струнах з обмоткою (*hit lower reg. strings with your hand*), стуканням рукою по струні із одночасним натисканням педалі (*rattle your hand on the string with pedal down*) [6, pp. 1–2]. Стабільність і болісність знаходять відбиття у перкусійних ефектах (*percussion effects*)²⁰ [6, р. 2]. Окремими, розділеними паузами акордами створюється картина падіння і кружляння снігу взимку, а також виникає асоціація із зітханнями. Тиша, що відчувається як період і асоціюється з «безживністю», проявляється через монотонну ритмічну пульсацію.

Твір «Риба» / «*Fish*» (2024) Голназ Шаріатзадєн, за словами композиторки, втілює образ риби, «що після смерті висихає і перетворюється на щось, схоже на білу бавовну, а вже потім з цього матеріалу прядуть нитки і виготовляють дорогі тканини, що мають назву самакін (*samakin*)» [5, р. 1]. Цимбаліст застосовує такі засоби гри (предмети), як риболовна ліска / *fish line*, палички від барабана / *string (mallet)*, кілки / *pegs*, педаль / *pedal*²¹ [5, р. 2]. Серед прийомів виділяються шкрябання риболовною

¹⁹ Гру нігтями цимбаліст замінює на гру медіатором (*plectrum*) у лівій руці та гребінцем («*Benjamin*» *comb*) у правій.

²⁰ Н. Толле грає їх за допомогою двох медіаторів, що тримає паралельно із цимбальними пальчатками.

²¹ Композиторка відводить кожному предмету окрему лінію, оформлену за аналогією до нотного стану. Через нетрадиційний спосіб нотування партії цимбалів, яка подається окремо від скрипкової, кожному предмету надається власна лінія для фіксації прийомів і засобів гри.

ліскою, яке створює ефект *glissando*, «падіння» (*drop*), що виконується паличкою від малого барабана, котіння палички від барабана по струнах з обмоткою (*roll*) [5, pp. 4–11]. Н. Толле додатково використовує гру за допомогою скрипкового смичка по струнах цимбалів. Застосовані прийоми яскраво втілюють життєвий шлях риби від моменту її вилову до повного висихання.

Можна зробити **висновки**, що в наведених творах програмний задум втілюється за допомогою ряду прийомів і новаторських засобів гри (предметів). Їх комплекс нерідко служить не лише звуконаслідуванню фізичних явищ (падіння пелюсток, кружляння снігу, блиску рибної луски під сонцем, підсихання від сонячних промінців, безживності), але і втіленню відповідних психоемоційних станів та переживань (гострого болю, постійного болю, безживності, втрати, непевності, тривоги, сумніву, душевного зламу, крихкості, тендітності), а також їх динаміки, переходу з одного стану в інший (висихання, зів'янення, трансформації). Це зумовлює потребу глибшого вивчення цих прийомів. Крім того, значне місце у втіленні програмного задуму посідає виконавське прочитання, яке часто відрізняється від оригінального тексту і збагачує його новими обертонами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Copeland D. *Threshold of Our Fragile Body*. 2023. URL: https://youtu.be/We9OMjrqAvA?si=ltK0SlQVp_5e6kr0 (дата звернення: 15.11.2025).
2. Epstein M. *Inflorescence. Violin and Cymbalom*: score. Cambridge, 2023. 9 p.
3. Lamnth. URL: <https://www.lamnth.com/> (дата звернення: 10.11.2025)
4. Lamnth. Shiri N. *SAAR* (2024). URL: <https://youtu.be/zWjenLDY5HQ?si=zOFZdHqtOWcggNIA> (дата звернення: 17.11.2025).
5. Shariatzaden G. *FISH*: score. 2024. 11. p.
6. Shiri N. *SAAR. Duet for Violin and Cymbalom*: score. 2024. 7. p.

Anna Aulova

postgraduate student (PhD) of

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

e-mail: anna.aulova@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0002-3646-9666

PERFORMANCE TECHNIQUES AS MEANS OF EMBODYING PROGRAMMATIC CONTENT IN THE LATEST CIMBALOM REPERTOIRE

Keywords: *cymbalom repertoire: 21st century music, cymbalom performance, cymbalom studies, latest trends.*

Since the beginning of the twenty-first century, the cymbalom repertoire has been marked by the active introduction of new modes of sound production and extended performance techniques. These innovations often become decisive in revealing programmatic concepts and shaping the core musical image. The most artistically compelling works frequently emerge from close and sustained collaboration between composers and performers.

From this perspective, particular interest is currently drawn to the work of the duo *Lamnth*, consisting of L. Ghartunyán (violin) and N. Tolle (cymbalom) [3]. A substantial body of repertoire has been composed specifically for this ensemble, including works by Marti Epstein, E. Graham, Darcy Copeland, M. Salkind-Pearl, Nilufar Shiri, Golnaz Shariatzadeh, K. Minigan, and B. Roayee.

In *Inflorescence* for violin and cymbalom (2023), Marti Epstein creates the image of a collection of flowers that gradually wither and fall apart [2]. The techniques and means (objects) used to play the cymbalom convey the states in which the flowers exist (the fading of colors, the falling and dimming of petals, the drying of stems). Among them are two small «Benjamin» combs²² (Part I), a cymbalom mallets (paltsiatky) in the right hand and snare drum

²² «The Benjamin» comb is a stylish, compact, handmade comb from the Le Couturier 1803 collection, crafted by hand in Switzerland.

sticks in the left (Part II), drumsticks (Part III), EBow bows²³ (Part IV), cymbalom mallets with soft wrapping (Part V), traditional pizzicato with fingernails (Part VI), and a snare drum stick²⁴ (*super ball mallet*) (Part VII) [2, pp. 1–9]. Each change of object and technique embodies a different stage of the flowers' withering and dying.

The work *Threshold of Our Fragile Body* (2023) by Darcy Copeland reflects on breaking down, breaking apart, breaking through. [1]. In turn, «fragility» according to Copeland, is manifested in the brittleness of our body, the instability of connections, and the conditionality of relationships, which is reflected in the vulnerability of identity itself, shaped in the process of our interaction with others [1]. Throughout the piece, traditional cymbalom mallets with the softest wrapping (soft mallets) are used (Introduction, sections A, B, C), e-bow bows, cymbalom mallets with hard wrapping (section H), and a paper clip (section I). The mallets produce strikes, harmonics, harmonics on the bridge, and tremolo; these often interact with the e-bow pedal effects. Each technique and change of implement is associated with stages of the dissolution of the «self», understood as the gradual acceptance and inevitability of personal transformation.

In *SAAR*²⁵ (2024), Nilufar Shiri embodies in the programmatic concept various dimensions of pain «not physical, but one that penetrates the body like ink spreading in water, and is felt in dreams». This very pain becomes a catalyst for growth, healing, and a deeper awareness of one's own resilience and capacity for transformation, as well as the vulnerability and fragility that accompany this experience [4]. Each of the four movements is preceded by a title corresponding to a stage of experiencing trauma («Foggy — Uncertain», «Steady — Painful», «Winter — falling», «lifeless — quiet») [6, pp. 1–5]. Uncertainty and foginess are embodied through sliding along the strings with the bottom part of a wrapped percussion mal-

let (use the bottom of a mallet / stick to slide along the string)²⁶, scratching the strings with nails (use nails on lower reg. to scratch the strings)²⁷, striking the lower-register wrapped strings with the hand (hit lower reg. strings with your hand), and rattling the string with the hand while the pedal is down (rattle your hand on the string with pedal down) [6, pp. 1–2]. Stability and pain are expressed by means of percussion effects²⁸ [6, p. 2]. Struck chords in eighth notes once per bar emphasize the idea of falling and swirling snow in winter as well as emotional pain and disappointment. This creates the effect of short breaths of air [6, p. 3]. Silence, perceived as a period and associated with «lifelessness», appears through a monotonous rhythmic pulsation.

The work *Fish* (2024) by Golnaz Shariatzadeh, according to the composer, embodies the image of a fish «which after death dries out and becomes something resembling white cotton; and from this material threads are then spun and used to make expensive fabrics called «*samakin*» [5, p. 1]. The cymbalom player uses such objects as a fish line, drumsticks (string mallet), pegs, and pedal [5, p. 2]. Among the techniques are scratching with the fish line leading to glissando, the «drop» performed with a snare drum stick, and rolling a drumstick along the wrapped strings (roll) [5, pp. 4–11]. N. Tolle additionally uses a violin bow on the cymbalom strings. The applied techniques vividly convey the states of the fish from the moment it is caught in the ocean to its complete drying.

Conclusions. The analyzed works demonstrate that programmatic concepts are realized through a broad spectrum of extended techniques and innovative performance practices, including the use of non-traditional objects. Their combination serves not only to imitate physical phenomena — the falling of petals, swirling snow, the

²³ Each time the electronic bows are mentioned in the text, a different spelling appears, which has been preserved from the original author's score.

²⁴ Super ball mallets are suitable for playing the snare drum, timpani, gongs, and almost any percussion instrument.

²⁵ SAAR means «pain» in Farsi.

²⁶ The cymbalom player replaces playing with the fingernails by using a plectrum in the left hand and a «Benjamin» comb in the right.

²⁷ N. Tolle plays them using two plectrums, which she holds parallel to the cymbalom mallets.

²⁸ Since the cymbalom part is written separately from the violin part, it does not follow a traditional layout. The composer assigns a separate line to each object and technique.

shimmer of fish scales, drying under sunlight, or lifeless stillness — but also to embody corresponding psycho-emotional states (acute and chronic pain, loss, uncertainty, anxiety, doubt, fragility, tenderness) and the transitions between them (withering, drying, transformation). This underscores the necessity for in-depth scholarly investigation of these techniques. Furthermore, performance interpretation—often extending beyond the prescriptions of the score and enriching it with new semantic overtones—plays a crucial role in shaping and actualizing the programmatic meaning of contemporary cimbalom works.

REFERENCES

- Copeland, D. (2023) *Threshold of Our Fragile Body*. https://youtu.be/We9OMjrqAvA?si=ltK0SIQVp_5e6kr0
- Epstein, M. (2023) *Inflorescence. Violin and Cimbalom*: score. Cambridge, 2023. 9. p.
- Lamnth. <https://www.lamnth.com/>
- Lamnth. Shiri N. *SAAR* (2024). <https://youtu.be/zWjenlDY5HQ?si=zOFZdHqtOWcggNIA>
- Shariatzaden, G. (2024) *FISH*: score.
- Shiri, N. (2024) *SAAR. Duet for Violin and Cimbalom*: score.

Тулубенко Ксенія Леонідівна

студентка III курсу кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: kseniatulubenko@gmail.com; ORCID iD: 0009-0005-2793-297X

БУТТЯ ІСТИНИ У ВИМІРІ ОРКЕСТРОВОГО ТВОРУ

Ключові слова: українська музика XX ст., творчість Олександра Щетинського, євангельський сюжет, додекафонна техніка письма.

Істина, коли вона пишеться з великої літери, завжди незбагненна і невимовна. Людству вдалося її відчутти у всій повноті в момент благої вісті — Воскресіння Ісуса Христа, про діяння якого в подальшому проповідували 12 апостолів.

У музиці цю ситуацію змоделивав український композитор Олександр Щетинський, який назвав свій одночастинний оркестровий твір, написаний у 1989 році, «Глосолалії». Його автор був нагороджений Головним та Спеціальним призами на Третньому Міжнародному конкурсі композиторів імені К. Сероцького у Польщі. Прем'єра твору відбулася в 1990 році на фестивалі «Варшавська осінь», виконавцем був Балтійський філармонічний камерний ансамбль під керівництвом Павла Пшитоцького²⁹.

У партитурі твору міститься авторський коментар, де йде мова про тематичний та програмний сенс музики: «Назва “Глосолалії” — з грецької означає дар “говоріння мовами”. Йдеться про християнське свято П'ятидесятниці, коли “раптом з неба почувся звук, ніби від сильного вітру, що поривається... з'явилися... розділені язики, ніби як від вогню», і апостоли раптом змогли говорити багатьма мовами”».

У дисертації Поліни Рудь, присвяченій еволюції стилю Олександра Щетинського, надається стислий технологічний коментар до «Глосолалії». В узагальненому вигляді дослідниця фіксує принцип використання автором додекафонної техніки, який визначається як накопичення 12-титоновості.

Музика «Глосолалії» міцно тримає увагу слухача протягом усіх чотирнадцяти хвилин свого звучання. З перших же тактів ми потрапляємо у безперервний, рухливий звуковий потік. Тембровий світ музики є незвичним. Інструментальний склад був спеціально підібраний композитором та налаштований на ідею цього опусу. Тут не зберігається традиційна звукова пропорція: на 11 духових інструментів (2 флейти, гобой, 2 клар-

²⁹ Незважаючи на те, що це один з ранніх опусів композитора, він досі живе в концертній практиці, і, зокрема, був виконаний Південно-Західним радіо-оркестром Німеччини (SWR) під керівництвом Теодора Курентзиса 8 квітня 2022 року в Лідерхалле, Штутгарт.

нети, теноровий саксофон, фагот, труба, 2 валторни і тромбон) припадає 12 струнно-смичкових (6 скрипок, 3 альти, 2 віолончелі та 1 контрабас)³⁰. Остання група, своєю чергою, не утворює монолітний компонент фактури. Кожна партія персоналізована, і дублювання між інструментами відсутні. Це свідчить про багатоконпонентну поліфонію в аналізованому творі. «Очуднює» звуковий баланс і наявність великої кількості ударних інструментів (4 литаври, 5 том-томів, дзвіночки, дзвони, віброфон) та інструментів так званої п'ятої групи — арфи, фортепіано, ампліфікованої гітари. Звукова палітра твору насичена спеціальними способами звуковидобування. У ній зустрічаються і флажолети у струнно-смичкових та струнно-щипкових інструментів, і кластери у фортепіано, і *glissango* у литавр, і *frulato* у флейти, які, безумовно, надають дивовижного колориту.

У «Глосолаліях» немає ознак інструментального театру, проте в кожного інструмента є своя роль. Наприклад, гітара сприймається як «інобуття» арфового звучання, віброфон — як «продовження» гри на фортепіано³¹. Незважаючи на те, що під час прослуховування може виникнути враження єдиної звукової маси, у творі є чіткий метр — 3/4, а сама партитура прозора: між усіма партіями є «повітря», що свідчить про майстерне та надзвичайно віртуозне володіння оркестровим письмом. До того ж це досягається і суворим дотриманням норм додекафонної техніки.

Зображена матриця ілюструє серію та її 48 варіантів. Початковою інтонацією є хід на кварту вниз, зустрічаються три тритони, квінта, секста.

Виклад серії здійснює не один самостійний голос. Кожен її звук передається або, краще сказати, відлунюється від інструмента до інструмента. Це утворює загадковий, дещо таємничий настрій. Поступове накопичення додекафонного ряду таким чи-

³⁰ Судячи зі списку інструментів та їх кількості, можна зробити висновок, що у творі наявний проміжний склад між малим та великим симфонічним оркестром.

³¹ Рояль протягом всієї «музичної історії» звучить *sempre con pedale*.

ном утворює смислову єдиність, сенс якої формується протягом перших 50-ти символічних тактів — першого розділу твору. Істина тут промовляється неначе єдиною мовою — усім доступно та зрозумілою.

E1	H2	Dis3	A4	D5	Gis6	C7	G8	Cis9	Fis10	B11	F12
A	E	Gis	D	G	Cis	F	C	Fis	H	Es	B2
F	C	E	B	Es	A	Cis	Gis	D	G	H	Fis
H	Fis	Ais	F	A	Es	G	D	Gis	Des	F	Cis
Fis	Cis	F	H	F	B	D	A	Dis	Gis	C	G
F	G	H	F	B	F	Gis	Dis	A	D	Fis	F
A	Es	G	Cis	Fis	C	H	H	F	B	D	Cis
Cis	Gis	C	Fis	H	F	A	F	B	Dis	G	D
G	D	Fis	C	F	H	Es	B	F	A	Des	A
D	A	Cis	G	C	Fis	B	F	H	F	Gis	Dis
B	F	A	Es	Gis	D	Fis	Cis	G	C	F	H
Es	B	D	G	Cis	Cis	C	Fis	H	F	A	F

На перетині першого та другого розділів звучить *tutti*, але не лише оркестрове. До акорду входять усі 12 звуків серії, що беруться одночасно. Від цієї точки серія починає зазнавати пермутацій. Їх усього 10. Деякі з них (перша та друга) звучать ще й у ракохідному варіанті. Істина неначе промовляється різними мовами світу, хоча сенс її продовжує бути незмінним та доступним. «Хваліть Господа, всі народи, прославляйте Його, всі люди» — рядок зі 116-го псалма, який вдало характеризує розвиток у другому розділі.

Первинний потік серії, що був змодельований протягом початкових 50-ти тактів, тут дещо розпоршується: кожен її звук тепер не завжди передається від голосу до голосу, не відлунюється, а розкиданий по партитурі більш хаотично, навіть непередбачувано.

Інколи виклад певної пермутації прослідковується в партії лише одного інструмента. Наприклад у партії кларнета, вібрафона чи труби. «Хваліть Його голосом сурми» — ще один рядок зі 150-го псалма, який буквально відображається в музиці.

У деяких фрагментах другого розділу кілька пермутацій нашаровуються одна на одну: наприклад, у групі дерев'яних ду-

хових, струнних та вібрафона або у труби та скрипок. Учасники не перекикують один одного, а лише намагаються донести істину кожен своєю мовою.

Протягом другого розділу загальний рух поступово прискорюється, наближаючись до генеральної кульмінації — третього розділу. Якщо весь попередній розвиток мав чітко окреслений метр, чітко окреслену серію та її видозміни, то в третьому розділі час стає фрагментованим, а серія остаточно розпорошується. Ми можемо прослідкувати 12 звуків хроматичної гами в партіях деяких інструментів, але це вже не є додекафонний ряд, тобто це вже не є речення із певним сенсом та істиною, але лише натяк на неї. **«Все, що дише, нехай хвалить Господа» (150-й псалом)**. Воздати хвалу Богу можуть навіть ті, хто не володіє даром смислового говоріння, а може зробити це будь-яким чином.

Одразу ж у перших тактах кульмінації вступають литаври. Їхнє тремоло разом із кластерами у фортепіано, флажолетами та *glissando* від найбільш можливого верхнього звука у струнно-смичкових явно вказують на те, що цей розділ побудований за принципами алеаторики та сонорики.

Варто зазначити, що саме в кульмінації ми можемо почути чітке протиставлення груп інструментів. Вони не сперечаються між собою і тим паче не ворогують, просто кожен намагається донести істину по-своєму, і тут справа вже не в мові, а у способі звуковидобування.

Врешті-решт їхні намагання досягають точки неповороту, після якої істина (серія) вже не постане у своєму початковому вигляді, а лише в ракохідному варіанті, незважаючи на повернення метра — порядку.

Після всіх насичених подій відбувається спад та поступове уповільнення руху. Останній четвертий розділ розпочинається розмито, у нього немає чіткого початку. Група струнно-смичкових утворює ефект відлуння за рахунок передачі одного й того ж звуку від інструмента до інструмента. На їхньому фоні звучать натяки на серію в партіях фортепіано та вібрафона.

Наприкінці твору знову зникає метр, неначе звіддала доносяться звуки дзвонів на фоні тембрової подушки струнно-смичкових, що грають поперемінно то *arco* та *pizzicato*, а в партії литавр прослідковується ритм, який нагадує шифр з азбуки Морзе. Це число 50 та слово ДНЕО, що з латини перекладається як Господь. **«Хвалить Його хором під тимпани; хвалить його на струнах і органах» (150-й псалом)**.

Отже, протягом усього твору розгортається священна історія — пошук та відтворення Божественної Істини. Олександр Щетинський зафіксував процес її матеріалізації шляхом накопичення 12-тонового ряду. Для композитора це не додекафонна вправа, а ключ для тлумачення духовної ідеї.

Kseniia Tulubenko

3rd year Bachelor's student

The Department of Ukrainian and Foreign Music History at

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: kseniatulubenko@gmail.com; ORCID iD: 0009-0005-2793-297X

THE EXISTENCE OF TRUTH IN THE DIMENSION OF ORCHESTRAL WORK

Keywords: *Ukrainian music of the twentieth century, the work of Oleksandr Shchetynsky, Gospel, dodecaphonic writing technique.*

Truth, when written with a capital letter, is always incomprehensible and ineffable. Humanity was able to experience it in its fullness at the moment of the Good News — the Resurrection of Jesus Christ, whose deeds were later preached by the twelve apostles.

In music, this situation was modeled by the Ukrainian composer Oleksandr Shchetynsky, who titled his one-movement orchestral piece *Glossolalia*, written in 1989.

The score contains the composer's own commentary explaining the thematic meaning of the music: *«The title «Glossolalia» — from Greek — means the gift of speaking in tongues. It refers*

to the Christian feast of Pentecost, when «suddenly a sound like the blowing of a violent wind came from heaven... and there appeared... divided tongues as of fire, and the apostles suddenly became able to speak many languages.»

The timbral world of the piece is unusual due to the unique instrumental ensemble specially chosen by the composer and aligned with the idea of the opus. It does not follow the traditional sonic proportion: 11 wind instruments (2 flutes, oboe, 2 clarinets, tenor saxophone, bassoon, trumpet, two horns, and trombone) are balanced by 12 string instruments (6 violins, 3 violas, 2 cellos, and 1 double bass).

The sonic balance is further «enchanted» by the presence of a large number of percussion instruments (4 timpani, 5 tom-toms, glockenspiel, bells, vibraphone) and the instruments of the so-called «fifth group»: harp, piano, and amplified guitar.

The depicted matrix illustrates the series and its 48 variants. The series is not presented by a single independent voice. Each of its pitches is passed on — or better said, echoed — from instrument to instrument. The gradual accumulation of the twelve-tone row thus forms a unified Truth, whose meaning is shaped during the first fifty symbolic bars — the first section of the work.

At the intersection of the first and second sections, a tutti occurs — not only orchestral. The chord contains all twelve pitches of the series taken simultaneously. From this point on, the series begins to undergo permutations. There are ten of them.

Throughout the second section, the overall motion gradually accelerates, approaching the grand climax — the third section. If all the previous development had a clearly outlined meter, a clearly outlined series and its transformations, then in the third section time becomes fragmented, and the series is finally dispersed.

It is worth noting that in the climax we can hear a clear opposition of instrumental groups.

Eventually, their efforts reach a point of no return, after which Truth (the series) no longer appears in its original form, but only in retrograde.

After all the intense events, there is a decline and gradual slowing of motion. The final, fourth section begins indistinctly, without a clear starting point. The string group creates an echo effect by passing the same pitch from instrument to instrument. Against this background, hints of the series appear in the piano and vibraphone parts.

Thus, throughout the entire work a sacred story unfolds before our eyes — the search for and reproduction of divine Truth. The composer realized this idea by musical means, and once one understands their internal logic, one grasps the purely musical picture of *Glossolalia*.

Левада Ілля

*студент 4 курсу бакалаврату кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: adavel4002@gmail.com*

ПОХОДЖЕННЯ І ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ В МЕТАЛ-МУЗИЦІ

Ключові слова: рок-музика, metal music, thrash metal, жанр, електрогітара, бас-гітара, ударна установка, гармонія, мелодика, ритміка, термінологія, риф.

В українському музикознавстві, у критиці, в інтернет-ресурсах та блогах майже не здійснюється аналіз музики рок- і метал-гуртів. Натомість переважають описи позамузичних або навколомузичних компонентів їхньої діяльності. Однак для глибокого розуміння рок- і метал-музики потрібен саме професійний музичний аналіз. Без цього неможливе усвідомлення механізмів мислення, притаманного цьому виду мистецтва.

Типовий склад рок- і метал-гуртів сформувався в другій половині 1950-х років, коли самої рок-музики і тим більше ме-

тал-музики фактично ще не існувало. У цей час активно розвивався попередник року й металу — рок-н-ролл. На той час головна увага приділялася солістам, а не всьому колективу, тому ми добре пам'ятаємо імена провідних виконавців цього напрямку Елвіса Преслі, Чака Беррі та інших, але згадати назви певних колективів буде складніше.

Наступний етап розвитку рок-музики пов'язаний з гуртом **Beatles**. Саме завдяки їхній роботі увага почала приділятися всьому колективу, а не окремим солістам. Типовий розподіл виконавських ролей у гурті — це не винахід Beatles, але їхня заслуга полягає в тому, що вони закріпили його.

До найбільш розповсюдженого складу рок- або метал-гурту входять вокал (чистий, екстремальний або мішаний), три електрогітари (лід-гітара, ритм-гітара, бас-гітара) й ударна установка. Рідше до складу додаються клавішні інструменти, скрипка, губна гармоніка, саксофон та ін. Іноді зустрічаються гурти, що використовують не всі типи для рок- або метал-гурту інструменти, наприклад, може бути відсутня бас-гітара (гурт **The Doors**) або навпаки — всі гітари замінюються на бас-гітари (гурт **Freebass**).

Хоча гармонічну роль у метал-гурті виконують усі гітари, найбільш повно цю функцію передає ритм-гітара. Лід-гітара часто доповнює чи дублює гармонічну функцію ритм-гітари, але основна її роль — мелодична. Бас-гітара, граючи передусім басову лінію фактури, частково теж виконує гармонічну роль, але поряд із цим вона бере участь в утворенні ритмічної основи, оскільки басова лінія в її партії набуває характерної ритмізації. Вокал має різні функції, залежно від його виду. Чистий вокал є мелодичною складовою метал-музики, однак якщо використовується екстремальний вокал, він дає менш чітку звуковисотність, тому може долучатись до ритмічної основи. Головну ритмічну функцію в гурті виконують ударні, представлені ударною установкою.

Термінологія в метал-музиці має свої особливості. Так, у ній термін «жанр» уживається по-іншому порівняно з класичною

музичною теорією, до якої звикли в Україні. Ця розбіжність постанала внаслідок того, що поняття мають різне походження. Українська термінологія класичної музики запозичена здебільшого з німецької, італійської та французької теорії музики, натомість українська рок-термінологія міцно пов'язана з англійською теорією й практикою. Термін «жанр» у рок- і метал-музиці позначає різницю стилю, особливості інструментальної й вокальної техніки, темпові, темброві, ритмічні характеристики, а також тематику текстів. А в тій музичній термінології, якою в нас користуються класичні музиканти, жанрові означення вказують на походження музики, особливості її побутування і на виконавський склад. Практично вся рок-термінологія побудована на англійських означеннях, на відміну від класичної термінології, де використовуються італійські означення. Так, глісандо у рокерів — це слайд (*slide*), удар по струні вниз — це даунстрок (*downstroke*), удар по струні вгору — апстрок (*upstroke*), скордатура — дроп (*drope*), гама — скейл (*scale*), мелодія — лід (*lead*), фраза — риф (*riff*), арпеджіо — свіп (*sweep*), тактова доля або пульс — біт (*bit*) і т.д.

Метал як жанр зародився на початку 1970-х років. Багато особливостей майбутнього металу сформувалися в рок-музиці 1960–70-х років, а саме — характер звучання, типова артикуляція музики і тексту. Так само в ці роки склався основний спосіб презентації музики перед публікою. Правилком стала особлива, часто театралізована поведінка музикантів на сцені і спецефекти. У рок-гуртах також були відпрацьовані способи розповсюдження музики через звукозапис, використання PR-ресурсів і маркетингових компаній.

Багато дослідників сходяться на думці, що такі рок-гурти, як **Led Zeppelin** і **Deep Purple** були передтечами жанру метал, а першим зразковим представником власне метал-напрямку вважається гурт **Black Sabbath**. Найбільшу популярність жанр отримав у 1980-ті роки з появою таких піджанрів, як треш (*thrash*), глем (*glam*), дез (*death*) і блек (*black*).

Ключовою частиною тематизму в метал-музиці є риф — невелика за розміром повторювальна фраза, що має ритмічні,

мелодичні або гармонічні особливості. Спільними рисами багатьох рифів ранньої метал-музики є тональність мі мінор, переважання тонічної гармонії, часте використання руху рівними вісімками протягом цілого такту або кількох тактів. На цей рівний рух накладаються синкоповані акценти, що створюють характерні ритмічні фігури, наприклад: 3+3+2 вісімки, 2+3+3 вісімки, 3+2+3 вісімки.

Мелодична лінія може розпадатися на короткі мотиви — як у пісні *Paranoid* гурту *Black Sabbath*, або навпаки — охоплювати єдиною лінією весь 4-тактовий риф, як у пісні *Master of Puppets* гурту *Metallica*.

Функціональна гармонія не притаманна метал-музиці. Часто уживається суцільний тонічний органний пункт від початку до кінця пісні. Акордика побудована на інтервалах квінти і кварта (так звані павер-акорди — *power chords*). Роль терції в побудові гармонічної вертикалі майже зникає.

Показовими піджанрами сучасної метал-музики є, зокрема, треш (*thrash*) і грув (*groove*). Трешу притаманні надшвидкі темпи, технічно і ритмічно складні рифи, специфічне використання ударних і динамічно посилене звучання з переважанням високих частот. Грув — це швидкі або помірні темпи і синкопована нетипова ритміка. Грув спонукає слухачів рухатися в ритмі музики, перетворюючи метал-концерт на спільний ритуал, до якого залучаються і виконавці, і публіка (елементи цього ритуалу — це мош, слем, серкл піт, хедбенінг тощо). Вокал використовує екстремальні техніки (*growl*, *scream*, розщеплення звуку тощо). Характерною особливістю всієї метал-музики є використання деформованого звучання гітар — прийому дисторшн (*distortion*).

На сьогодні метал — один з найрізноманітніших жанрів. Існує більше сотні його піджанрів, кожен з яких має свій колорит і специфіку звучання. Вплив металу розповсюджується й на інші стилі музики — на рок, панк, фанк, поп, електронну й класичну музику. Тисячі метал-колективів по всьому світу демонструють свою творчість мільйонам людей. Аналіз

цього масиву творчості є важливим кроком на шляху до усвідомлення особливостей мислення музикантів при створенні їх пісень. Це дасть розуміння, чому ця музика має мільйони прихильників.

Illia Levada

*4th year bachelor's student of
the Department of Composition and Instrumentation at
Kharkiv I. P. Kotliarevskyi National University of Arts
e-mail: adavel4002@gmail.com*

THE ORIGINS AND MEANS OF EXPRESSION IN METAL MUSIC

Keywords: *rock music, metal music, thrash metal, genre, electric guitar, bass guitar, drum kit, harmony, melody, rhythm, terminology, riff.*

In Ukrainian musicology, music criticism, online resources, and blogs, analytical engagement with rock and metal music remains extremely limited. Instead, discussions tend to focus primarily on extra-musical aspects of bands' activity. However, professional musical analysis is essential for a deeper understanding of rock and metal as artistic phenomena. Without such analysis, it is impossible to grasp the specific mechanisms of musical thinking inherent in these genres.

The standard lineup of rock and metal bands took shape in the second half of the 1950s, a period when neither rock nor metal music had yet crystallized as independent genres. At that time, rock'n'roll — the precursor of both rock and metal — was in active development. The focus was primarily on solo performers rather than on ensembles as unified entities. This explains why the names of leading figures such as **Elvis Presley** and **Chuck Berry** are widely remembered, while the names of specific bands of that period are often less recognizable.

The next important stage in the evolution of rock music is associated with **The Beatles**. Owing to their artistic practice, the ensemble itself — rather than a single soloist — became the primary creative unit. Although the functional distribution of roles within a band had existed before them, the Beatles played a decisive role in establishing and stabilizing this model.

The most typical lineup of a rock or metal band consists of vocals (clean, extreme, or mixed), three guitar-based instruments (lead guitar, rhythm guitar, and bass guitar), and drums. Less frequently, keyboards, violin, harmonica, saxophone, or other instruments may be incorporated. There are also notable exceptions in which certain elements of the standard lineup are absent — for example, bands without bass guitar such as **The Doors**, or ensembles in which all guitars are replaced by bass guitars, as in **Freebass**.

Although all guitars contribute to the harmonic dimension of metal music, this function is most fully realized by the rhythm guitar. The lead guitar often supplements or doubles this harmonic role, yet its primary function is melodic. The bass guitar, while outlining the bass component of the texture, simultaneously contributes to rhythmic organization, as its lines frequently carry distinct rhythmic patterns. Vocal functions vary according to vocal type: clean vocals primarily perform a melodic role, whereas extreme vocal techniques produce less clearly defined pitch and therefore tend to reinforce the rhythmic foundation. The primary bearer of rhythmic structure within the ensemble is the drum kit.

Terminology in metal music exhibits distinctive characteristics. Notably, the term “genre” carries a somewhat different meaning compared to its usage in Ukrainian classical music theory. This divergence stems from differing historical and theoretical traditions. Ukrainian academic terminology in classical music largely derives from German, Italian, and French theoretical systems, whereas rock and metal terminology is deeply rooted in English-language theory and practice. In rock and metal discourse, “genre” typically denotes distinctions in stylistic identity, instrumental and vocal technique, tempo, timbre, rhythmic organization, and, in some cases, recur-

ring lyrical themes. In classical musicology, by contrast, genre classification primarily reflects origins, performance context, and ensemble composition. Nearly all terminology in rock music is based on English concepts, in contrast to classical music, where Italian terminology predominates. For example, *glissando* corresponds to *slide*, *scordatura* to *drop*, *melody* to *lead*, *phrase* to *riff*, and *arpeggio* to *sweep*.

Metal music emerged as a distinct genre in the early 1970s. Many of its defining characteristics were already present in rock music of the 1960s and early 1970s, particularly in terms of timbral aesthetics, articulation, and expressive delivery of both music and text. During this period, modes of presenting music to audiences also took shape. Theatrical stage behavior, visual imagery, and the use of special effects became integral to performance practice, while recording technologies, promotional strategies, and marketing campaigns developed into essential components of the genre’s dissemination.

Many scholars identify bands such as **Led Zeppelin** and **Deep Purple** as direct precursors of metal, while **Black Sabbath** is widely regarded as the first fully realized representative of metal music. The genre reached the height of its popularity in the 1980s, marked by the emergence of numerous subgenres, including thrash, glam, death, and black metal.

A central element of musical thematicism in metal is the riff — a short, repetitive phrase characterized by specific rhythmic, melodic, and harmonic features. Many riffs in early metal share common traits: the prevalence of E minor, the dominance of tonic harmony, and the frequent use of continuous eighth-note motion across one or several measures. Syncopated accents are superimposed onto this steady pulse, producing characteristic rhythmic groupings such as 3+3+2, 2+3+3, and 3+2+3 eighth notes.

Melodic construction may either fragment into short motifs — as in *Paranoid* by Black Sabbath — or unfold across an entire four-bar riff in a continuous melodic line, as in *Master of Puppets* by **Metallica**.

Наукове видання

Музика і театр в умовах комунікаційного хаосу сьогодення

Тези доповідей за матеріалами
V Черкашинських читань
28–29 листопада 2025 року

Відповідальний за випуск:

проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського,
кандидатка мистецтвознавства, професорка Чернявська М. С.

Літературна редакція українського тексту О. Васільєва

Редактор англійської версії О. В. Ващенко

Редактор бібліографії О.М. Захарова

Макет, підготовка до друку О. Ткачов

Технічний редактор В. Мигаль

Підписано до друку 25.12.2025 р.

Формат 84x108 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Times New Roman

Умовн. друк. арк. 22,57. Обл.-вид. арк. 24,32

Тираж 100 прим.

ХНУМ ім. І. П. Котляревського

61003, Харківська обл., Харківський р-н, Харківська
громада, н.п. Харків, вул. Конституції майдан, буд. 11/13

Свідоцтво про внесення суб'єкта господарювання

до Державного реєстру видавців, виготовлювачів

і розповсюджувачів видавничої продукції:

серія ДК №8465 від 08.10.2025 р.