

МУЗИЧНА
І ТЕАТРАЛЬНА ІСТОРІЯ:
ПОДІЇ, ФАКТИ,
КОМЕНТАРІ

III Черкашинські читання
24–25 листопада
2023 року

МУЗИЧНА
І ТЕАТРАЛЬНА ІСТОРІЯ:
ПОДІЇ, ФАКТИ,
КОМЕНТАРІ

III Черкашинські читання
24–25 листопада
2023 року

MUSIC AND THEATER HISTORY:
EVENTS, FACTS, COMMENTS

Proceedings of
III Cherkashinsky Readings
24–25th November 2023

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



III CHERKASHINSKY
READINGS

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



III ЧЕРКАШИНСЬКІ
ЧИТАННЯ

УДК 78.072.3+792.072.3]:005.745(477.54)

М65

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол від 22 грудня 2023 р.)*

Редакційна колегія:

М. Р. Черкашина-Губаренко, академік Академії мистецтв України,
докторка мистецтвознавства, професорка;

І. С. Драч, докторка мистецтвознавства, професорка;

Я. В. Партола, кандидатка мистецтвознавства, доцентка.

Рецензенти:

Марина Северинова, докторка мистецтвознавства, професорка (На-
ціональна музична академія України імені П. Чайковського)

Андрій Жданько, кандидат мистецтвознавства, доцент (Харківський
національний університет мистецтв ім. І. Котляревського)

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

Музична і театральна історія: події, факти, коментарі : тези допо-
М65 відей за матеріалами III Черкашинських читань, 24–25 листопа-
да 2023 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського;
ред. М. О. Дербас. — Суми : Триторія, 2023. — 312 с. іл.
ISBN 978-617-????-??-?

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

© Харківській національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2024

ISBN 978-617-????-??-?

© ТОВ «Триторія», 2024

ЗМІСТ

Говорухіна Наталія Олегівна

Передмова. Три століття історії у двох днях 11

ХОРНАДА ПЕРША

Черкашина–Губаренко Марина Романівна

Як пишеться історія 16

«Ну що б, здавалося, слова...»

Клековкін Олександр Юрійович

Дискурс про театр: генеза 29

Д'ячкова Олена Анатоліївна

«Театр у слові»: стилістичні особливості музично-практичних
публікацій М. Р. Черкашиної-Губаренко 37

Анфілова Світлана Геннадіївна

Музикознавче слово у телевізійному просторі: з історії музичної
редакції Харківської обласної телерадіокомпанії 47

Баздирєва Анастасія Дмитрівна

«L'infantament meravellós de Schahrazada»: у пошуках іншомовних
еквівалентів музичних назв 55

Факт у русі

Щетинський Олександр Степанович

Компонування як «сродна праця» 61

Савченко Ганна Сергіївна

«Lacrimosa» і «Воєнне тріо 2022» Олександра Щетинського:
досвід музикознавчої рефлексії 66

Воскобойніков Яків Володимирович, Давиденко Володимир

З досвіду музичного оформлення вистави «Возлюби ближнього свого»
Е. Ремарка на сцені Харківського академічного драматичного театру 73

Рощенко Олена Георгіївна

Симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру: відродження крізь вогонь,
воду і мідні труби 77

Драч Ірина Степанівна

«Руїни навпаки»: музика як імпульс майбутнього 94

Даниленко Євген Олександрович

«Лісова пісня» В. Єрмілова – резистенція до тоталітаризму
в адаптових традиційних формах чи «совєтізація» села? 99

Голяка Геннадій Петрович

3 Україною в серці. Ювілейні музичні проекти
Володимира Зубицького 106

Тягун Станіслав Олексійович

«Супрун-рапсодія» 3. Алмаші: гра з виконавськими упередженнями 112

Театральний вимір буття

Партола Яна Вікторівна

Театр як інструмент суспільних і соціокультурних змін 117

Чужинова Ірина Юрійвна

Трагедія Голодомору 1932–33 р.р. в рецепції українських театрів часів
незалежності: пошуки форми, варіативність змісту (до 90-х роковин
Голодомору-геноциду) 127

Панасюк Валерій Юрійович

Твори української літератури на сучасній литовській сцені 139

Лисичка Олександр Миколайович

Байройт сьогодні і Gesamtkunstwerk: наслідування, трансформація, синтез 144

Кордовська Поліна Анатоліївна

Сторінками щоденника Ідзумі Шікібу: Опера «Da gelo a gelo»
Сальваторе Шарріно 148

Мачинська Діана Олегівна

Айлі Кобаяші у виконавському діалозі з Прелюдіями Ф. Шопена 152

Мізітова Аділя Абдуллівна

Безмежні горизонти пізнання 162

ХОРНАДА ДРУГА

Майстер-клас

Аннічев Олександр Єгорович

Ораторське мистецтво в педагогічній практиці Романа Черкашина 173

Баша Олена Петрівна, Циганик Мирослава Іванівна

Дисципліна «Сценічна мова» у процесі виховання актора (на матеріалах
освітньої програми зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»,
«Акторське мистецтво драматичного театру і кіно») 181

Петренко Людмила Миколаївна

Проблематика виникнення та розвитку речитативу як особливого виду
інтерпретації прозаїчних та поетичних текстів 192

Німенська Жанна Валентинівна

Камернізація італійського стилю bel canto в німецькій мистецькій
пісні Ф. Шуберта 202

Седлецький Юрій Владиславович

Кафедральний спейсінг харківської музично-історичної школи початку
1970-х (з епістолярію П. Шокальського) 210

Харків в іменах

Ботунова Галина Яківна

Ганна Бабіївна: життя і творчість в умовах тоталітарного режиму 216

Кобзар Ірина Іванівна

Заслужена артистка України Оксана Стеценко: метод структурування
актриси, режисерки, викладачки 228

Ладенко Ігор Львович

Артист Борис Табаровський 236

Щукіна Юлія Петрівна

Династія Русабрових-Золотовицької у музично-театральному житті
Харкова 247

Сердюк Олександр Віталійович

«Камерата» як неформальне об'єднання харківських музикантів
70–80-х років XX ст. 254

Єсипенко Каріне Ішхановна

Традиції харківської мистецької школи в творчості І. Моргунова і О.
Єрофєєвої 236

Дербас Марина Олексіївна

З родоводу музикознавця Йосипа Миклашевського (коментар до
деяких іконографічних джерел) 268

Липкіна Анна Андріївна

Чи був І. Слатін першим? («передісторія» музичної освіти в Харкові як
повноцінна історія) 280

«Мембрана пам'яті»

Довжинець Інна Георгіївна

Архіви як центри збереження національної культурної спадщини 286

Ганзбург Григорій Ізраїлевич

Досвід дослідження архіву диригента Юрія Арановича в Швейцарії 293

Прокопович Тетяна Юрійвна

Постать Германа Жуковського в дзеркалі епохи 297

Дімітрієва Софія Русланівна

«Напівник церковний» Ігнатія Полотнюка 307

CONTENT

Nataliia Govorukhina

Preface. “Three centuries of history in two days” 13

HORNADA I

Maryna Cherkashina-Gubarenko

How history is written 22

“Well, it would seem that words...”

Oleksandr Klekovkin

Discourse about the theater: Genesis 36

Olena Dyachkova

“Theater in the word”: stylistic features of the musico-critical publications
by Maryna Cherkashina-Gubarenko 42

Svitlana Anfilova

Musicological word in television field: from the history of music editing
at Kharkiv Regional Television and Radio Company 51

Anastasiia Bazdyrieva

“L’infantament meravellós de Schahrazada”: in search of foreign
language equivalents of music titles 58

Fact in motion

Oleksandr Shchetynsky

Composition as “kindred work” 63

Hanna Savchenko

“Lacrimosa” and “Military Trio 2022” by Oleksandr Shchetynsky:
the experience of musicological reflection 69

Yakiv Voskoboinikov, Volodymyr Davydenko

A novel by E. Remarque on the stage of the Kharkiv Academic Drama
Theater (the experience of the musical design) 75

Olena Roschenko

Symphony in memory of the Babyn Yar martyrs: revival through fire,
water and copper pipes 86

Iryna Drach

“Ruins in revers”: music as the impulse of the future 96

Yevhen Danylenko

Is “The Forest Song” by V. Yermilov a resistance to totalitarianism
in adapted traditional forms or sovietization of the village? 102

Hennadiy Golyaka

With Ukraine in the heart: Volodymyr Zubytskyi’s anniversary musical
projects 109

Stanislav Tyahun

“Suprun-rapsody” by Z. Almashi: playing with performance biases 114

Theatrical dimension of being

Yana Partola

Theater as a tool of social and socio-cultural changes 122

Iryna Chuzhynova

The Tragedy of the Holodomor of 1932-1933 in the Reception of Ukrainian
Theaters of the Times of Independence: Search for Form, Variation of Content
(is dedicated to the 90th anniversary of the Holodomor-Genocide) 135

Valerii Panasjuk

Works of Ukrainian literature on the contemporary Lithuanian stage 141

Oleksandr Lysychka

Bayreuth today and Gesamtkunstwerk: adherence, transformation, synthesis 146

Polina Kordovska

Through the Pages of Izumi Shikibu’s Diary: “Da gelo a gelo” by
Salvatore Sciarrino 151

Diana Machynska

Aimi Kobayashi in performance dialog with Chopin’s Preludes 157

Adilya Mizitova

Infinite horizons of cognition 167

HORNADA II

Master class

Oleksandr Annichev

Oratory in the pedagogical practice of Roman Cherkashin 177

Olena Basha, Myroslava Tsyhanik

The “Stage speech” discipline in the actor’s education process at Ivan
Franko Lviv National University 187

Liudmyla Petrenko

Problems of the emergence and development of recitative as a special
type of interpretation of prose and poetic texts 197

Zhanna Nimenska

Chamberization of the Italian bel canto style in German art song
by F. Schubert 206

Yurii Sedletskyi

Departmental spacing: the experience of the Kharkiv music-historical school of the early 1970s (from the epistolary of P. Shokalsky)..... 214

Kharkiv in names**Halyna Botunova**

Hanna Babiiivna: life and creativity under a totalitarian regime..... 226

Iryna Kobzar

The Honoured Artist of Ukraine Oksana Stetsenko: structuring the method of an actress, director and teacher 232

Ihor Ladenko

Boris Tabarovsky: the artist..... 245

Yulia Shchukina

The Rusabrov-Zolotovytska family in musical and theatrical life of Kharkiv 250

Oleksandr Serdiuk

“Camerata” as an informal association Kharkiv musicians of the 70–80s of the XX century 259

Karina Esypenko

Traditions of Kharkiv art school in the creativity of I. Morgunov and O. Yerofeeveva 265

Maryna Derbas

From the genealogy of musicologist Yosyp Myklashevsky (commentary on some iconographic sources) 277

Anna Lipkina

Was I. Slatin the first? (“Prehistory” of music education in Kharkiv as a complete history) 282

“The Membrane of Memory”**Inna Dovzhynets**

Archives as centers of national cultural heritage preservation..... 289

Hryhoriy Hanzburg

On the study of the archive of conductor Yury Aranovich in Zurich 296

Tetiana Prokopovych

The figure of Herman Zhukovsky in the mirror of the era 302

Sofia Dimitrieva

Polotniuk’s “Napivnyk Tserkovny” as a collection of samples of Galician napiv (chant)..... 309

ПЕРЕДМОВА**ТРИ СТОЛІТТЯ ІСТОРІЇ У ДВОХ ДНЯХ**

Щорічні Черкашинські читання в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського — це науковий захід, метою якого є консолідація сучасних досліджень музичного й театрального мистецтва. Уже втретє збирає наукову спільноту *пам’ять* про актора театру «Березіль» Романа Черкашина та *пошана* до його дочки — Марини Губаренко-Черкашиної, академіка Академії мистецтв України, професора й доктора мистецтвознавства, які доклали значних зусиль для розбудови театральної та музичної освіти в Харкові. Довгий час Роман Черкашин викладав на театральному факультеті нашого університету сценічну мову, виховував режисерів драматичного театру. Тут же навчалася та почала свою професійну діяльність як викладач і музичний критик Марина Губаренко-Черкашина, обравши музикознавчий фах. Згодом вона очолила кафедру історії музики і створила власну наукову школу, яка працює переважно в проблемному полі історії та практики музичного театру, зокрема сучасної оперології. Із середини 80-х років XX століття вона очолювала кафедру історії музики в Київській консерваторії (нині Національній музичній академії України). Харизматична особистість, блискуча оповідачка, талановита поетеса, авторитетна дослідниця й журналістка-експерт у галузі сценічного мистецтва, Марина Романівна водночас увійшла в історію українського музичного театру як авторка лібрето до низки оперних проєктів, зокрема й композитора Віталія Губаренка.

Творчий феномен родини Черкашиних-Губаренко визначив особливості Черкашинських читань як наукової платформи для обміну інформацією на перетині музикознавчих і театрознавчих розвідок. Спільним дослідним полем для обох наук тут постають різноманітні явища музики, театру, образотворчого мистецтва та мистецької фахової освіти в їх взаємодії. Ін-

спіруючи пошук нових *фактів*, осмислення *подій* сучасності, недавнього та віддаленого минулого, створення необхідних *коментарів* до творів, історичних документів та свідчень, III Черкашинські читання актуалізують проблематику джерелознавства як пріоритетну в сучасному мистецтвознавстві. Доповнення фактологічного ресурсу та застосування новітніх методологічних підходів до його наукового опрацювання перетворюють Черкашинські читання на унікальний апробаційний майданчик для нових ідей, що декларуються тут як визнаними у світі вченими, практиками мистецтва, так і початківцями. Для молодих науковців спілкування із досвідченими авторитетними дослідниками стає стимулом для подальшого розвитку й формує міцний мотиваційний каркас для фахового вдосконалення у світлі тих історичних постатей, чиїм життям неможливо не захоплюватися.

Обов'язковим тематичним розділом Черкашинських читань є матеріали, що стосуються харківського контексту (у цьому виданні — це розділ «Харків в іменах»). За структурою збірка наслідує принцип розподілу сценічної дії на «хорнади», що існував в іспанській драматургії «золотої доби». Як відомо, це слово походить від іспанської назви *jornada*, що визначає «шлях, який здолала людина протягом дня». У такий спосіб укладачі збірки мали намір установити аналогію між сюжетною строкацією барокового театру й тематичним різноманіттям сучасних наукових розвідок, які зазвичай об'єднані часом і тим шляхом, який здолали учасники зустрічі за цей час. Тобто контент цьогорічних Черкашинських читань розподілений на дві «хорнади» — два «робочі дні», протягом яких і тривала захоплива мандрівка в історію музичного й театального мистецтва. На цьому шляху навряд чи варто позначати кінцевий пункт, адже сама зустріч мала принципово відкритий характер і перспективне налаштування.

Публікація матеріалів III Черкашинських читань насамперед спрямована на формування інтердисциплінарного дискурсу. Викладені в цій збірці тези доповідей, що містять оригіналь-

ні думки, спостереження та ідеї, можуть сприяти оновленню освітнього процесу, а також вносити актуальні акценти в суспільне сприйняття мистецтва, тих його явищ, які перш за все репрезентують українську культуру та її європейський вимір.

З найкращими побажаннями,

Говорухіна Наталія Олегівна

заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

PRÉFACE

THREE CENTURIES OF HISTORY IN TWO DAYS

The annual Cherkashinsky Readings at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts is a scientific event aimed at consolidating contemporary research in music and theater. It is the third time that the academic community has gathered in memory of Roman Cherkashin, actor of the Berezil Theater, and in tribute to his daughter, Maryna Cherkashina-Gubarenko, academician of the Academy of Arts of Ukraine, professor and doctor of art history, who made significant efforts to develop theater and music education in Kharkiv. For a long time, Roman Cherkashin taught stage language at the theater department of our university and trained drama theater directors. Maryna Cherkashina-Gubarenko also studied here and began her professional career as a teacher and music critic, choosing to major in musicology. Later, she became the head of the Department of Music History and created her own scientific school, which works mainly in the problematic field of the history and practice of musical theater, in particular contemporary opera studies. Since the mid-1980s, she has headed the Department of Music History at the Kyiv Conservatory (now the National Music Academy of Ukraine). A charismatic personality, a brilliant storyteller, a talented poet, an authoritative researcher and expert jour-

nalist in the field of performing arts, Maryna Romanivna also went down in the history of Ukrainian musical theater as the author of librettos for a number of opera projects, including those by composer Vitaliy Hubarenko.

The creative phenomenon of the Cherkashyny-Gubarenko family determined the peculiarities of the Cherkashinsky Readings as a scientific platform for the exchange of information at the intersection of musicology and theater studies. Various phenomena of music, theater, fine arts, and artistic professional education in their interaction are a common research field for both sciences. By inspiring the search for new facts, comprehension of events of the present, recent and distant past, and the creation of necessary commentaries on works, historical documents and testimonies, the Third Cherkashinsky Readings actualize the problem of source studies as a priority in contemporary art history. The addition of factual resources and the application of the latest methodological approaches to its scientific processing turn the Cherkashinsky Readings into a unique testing ground for new ideas, which are declared here by both internationally recognized scholars, art practitioners, and beginners. For young scientists, communication with experienced, reputable researchers becomes an incentive for further development and forms a strong motivational framework for professional improvement in the light of those historical figures whose lives are impossible not to admire.

An obligatory thematic section of the Cherkashinsky Readings is materials related to the Kharkiv context (in this edition, it is the section «Kharkiv in Names»). The structure of the collection follows the principle of dividing the stage action into «jornadas» that existed in Spanish drama of the «golden age». As you know, this word comes from the Spanish name jornada, which means «the path that a person has traveled during the day». In this way, the compilers of the collection intended to establish an analogy between the plot diversity of the Baroque theater and the thematic diversity of contemporary scholarly research, which is usually united by time and the path that the participants of the meeting have traveled during this time. That is, the content of this year's Cherkashinsky Readings is divided into two

«chornadas» — two «working days», during which an exciting journey into the history of musical and theatrical art continued. It is hardly necessary to designate a final destination along the way, because the meeting itself was fundamentally open and forward-looking.

The publication of the materials of the Third Cherkashinsky Readings is primarily aimed at forming an interdisciplinary discourse. The abstracts presented in this collection, containing original thoughts, observations and ideas, can contribute to the renewal of the educational process, as well as bring relevant accents to the public perception of art, its phenomena, which primarily represent Ukrainian culture and its European dimension.

We wish you inspiration and fruitful work,

Natalia Govorukhina

*Rector of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Professor,
Honored Artist of Ukraine.*

ХОРНАДА ПЕРША HORŃADA I

Черкашина-Губаренко Марина Романівна

академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики

HMAU імені П. І. Чайковського

ORCID 0000-0003-4931-4652

ЯК ПИШЕТЬСЯ ІСТОРІЯ

Ключові слова: *театральне мистецтво, історія театру, історична пам'ять, Розстріляне Відродження, український театральний процес, театр «Березіль».*

Історія не тільки відбувається, але й фіксується, закарбовується в пам'яті, осмислюється і переосмислюється через роки. Зміни, які відбуваються в часі, змінюють погляди на минуле, впливають на його зафіксоване в різних джерелах висвітлення. Існують і сперечаються між собою офіційна та неофіційна точки зору на події. Правда може виявитися зовсім не такою, як її уявляли сучасники. Раптова поява свідків, загублених документів, невідомих фактів може відкрити таємниці минулого. Реальні історичні картини складаються поступово, і на це йде чимало людських зусиль. Між тим, що було, і тим, як нам це уявляється, виникає дистанція, проміжок часу і простору, сповнений власного змісту і своїх цікавих сюжетів. Про один з них далі і піде мова.

Значне історичне явище, відоме сьогодні як українське Розстріляне Відродження, має пантеон своїх героїв. Один з них — режисер-новатор, практик і теоретик театального процесу Леся Курбас, завдяки діяльності якого український театр інтенсивно розвивався і змінював своє обличчя. Історичні катаклізми, у вирі яких він жив, знайшли відбиток у його власній долі, її драматичному перебігу і трагічному фіналі. Насиченим виявився і помертний перебіг подій. Прихована дата фізичного знищення,

спроба сталінських поплічників очорнити його ім'я і викреслити з офіційної театальної історії, перейменування створеного ним театру, а потім, після реабілітації у судовому порядку, дуже непростий процес повернення із забуття його спадщини, осмислення здобутків і залишених ним ідей. Нагадаємо основні етапи цього руху з визначенням достатньо показових дистанцій у часі:

— 1933, 5 жовтня. Засідання Колегії Наркомосу УРСР, звільнення Курбаса з посади художнього керівника і директора заснованого ним у 1922 році і очолюваного весь цей період театру «Березиль».

— 1933, 25 грудня. Арешт Курбаса у Москві (через 2 місяця і 20 днів після звільнення з посади).

— 1937, 9 жовтня. Особлива трійка Управління НКВД Ленінградської області засудила до смерті 1825 осіб, у тому числі Курбаса та інших українських митців.

— 1937, 3 листопада. Курбас розстріляний в урочищі Сандармох, Карелія. (Після зняття з посади й арешту пройшло чотири роки. Леся Курбасу на той час 48 років).

— 1957, 31 січня. Справу про звинувачення Курбаса як члена контрреволюційно-терористичної організації припинено через відсутність злочину.

— 1957, 19 квітня. Президія Харківського обласного суду переглянула справу Курбаса й анулювала Постанову Судової трійки при Колегії ГПУ СРСР від 9 квітня 1934 року. (Через 23 роки після його арешту. Створений ним театр відзначив у цей рік своє 35-річчя).

— 1961, 16 травня. Валентина Чистякова, вдова Курбаса і відома українська актриса, одержує свідоцтво, згідно з яким Курбас нібито помер 15 листопада 1942 року від крововиливу в мозок.

— 1969. Видання збірки «Леся Курбас: спогади сучасників», редактори Василь Василько, Микола Лабінський, 358 с. Початок вивчення і дослідження спадщини Леся Курбаса після років заборони.

— 1987, лютий. До 100-річчя Леся Курбаса в родинному будинку у Старому Скалаті відкрився Меморіальний музей-садиба Леся Курбаса.

— 1989. На фасаді Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, колишнього «Березолю», установлено ме-

моріальну дошку в пам'ять про Леся Курбаса. Однак не сам театр, а лише його Мала сцена дістала ім'я «Березіль». Це відбулося через 56 років після звільнення Курбаса з посади керівника театру.

— 1997, липень. Віднайдено місце масових страт політичних в'язнів в урочищі Сандармох, Карелія.

Отже, після років заборони, забуття, перекручень уперше розповіли про Олександра Степановича Курбаса ті, хто його знав і з ним працював. Одразу, як тільки про опального режисера стало можливим говорити, цих свідків почав збирати учень Курбаса, автор і режисер, на той час уже відомий діяч української театральної культури Василь Степанович Василько (справжнє прізвище Міляєв). На той час він мав звання народного артиста України та СРСР і з 1948 року очолював Одеський академічний український музично-драматичний театр, який сьогодні носить його ім'я. З Олександром Степановичем Курбасом, якого завжди шанував як свого вчителя, він працював у театральних колективах, створених ще до заснування «Березоля»: «Молодому театрі», «Киїдрамте». Був він також один з учасників дітища Курбаса — Режлабу (режисерської лабораторії «Березоля»). Не без впливу свого наставника В. Василько з юності виявився причетним до музейної справи. Ще у січні 1923 року за ініціативи і під керівництвом Л. Курбаса був створений Театральний музей при мистецькому об'єднанні «Березіль». В. Василько був призначений головою музейної комісії, а основою музейної колекції стали матеріали з його власного архіву. Талановита молодь, згуртована навколо Леся Курбаса, виховувалась з відчуттям високої відповідальності і перед своїми сучасниками, і перед майбутніми поколіннями, бо саме їй випало завдання створювати новий український театр. Засновник «Березоля» як мистецького об'єднання з широким колом задач наголошував на важливості фіксувати всі події у наочних документах і матеріалах.

Мої батьки, Роман Олексійович Черкашин і Юлія Гаврилівна Фоміна, які встигли п'ять років на початку свого шляху працювати під керівництвом Олександра Степановича Курбаса і залишилися березільцями на все життя, теж стали засновниками музею при Харківському українському драматичному театрі

імені Т. Шевченка. З Василем Степановичем Васильком їх доля вже вдруге звела в розпал Другої світової війни під час евакуації, коли Василь Степанович і його друга дружина Юлія Миколаївна Розумовська тимчасово опинилися в мандрах по різних містах разом з Харківським драматичним театром імені Т. Шевченка. Тоді Василь Степанович встиг поставити з колективом харківського театру виставу, яка стала візитівкою театру на довгі роки. Це був «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, у якому сам В. Василько зіграв на прем'єрі центральну роль.

В архіві батьків, який зараз зберігається у мене, є листи від Василя Василька, а також пачка листів, написаних вже після його смерті у 1972 році його вдовою Юлією Миколаївною. Саме на її долю випало важливе завдання впорядкування і збереження великого архіву її чоловіка. Як напише вона у листі до мого батька від 23 липня 1980 року, «Василь Степанович залишив велику творчу спадщину, але не встиг упорядкувати свій архів, бо весь час напружено працював, — включно і весь ранок 9 березня — коли він востаннє пішов з дому. Не лише упорядкувати, а до деякої міри і створювати довелося мені. Саме ця велика і відповідальна робота зайняла не лише всі ці роки, а тяжко вплинула на мій і без цього хворий зір. Маю право сказати, що тяжко розплачуюсь за цю самопожертву, тим більше, що мої умови життя в абсолютній самотності лишаються дуже важкими. Про це пишу не для того, щоб пожалітися, а тому, що саме це і примусило мене віддати архів в музеї Києва, Тернополя, Бахрушинський в Москву. Приїздили представники цих музеїв, і я віддавала їм те, що було доцільно». Варто сказати, що частину цінних матеріалів вона віддала і до музею при Харківському театрі імені Т. Шевченка.

З історією підготовки збірки спогадів про Леся Курбаса пов'язані три адресовані до Романа Черкашина листи самого Василя Степановича, які вважаємо за доцільне навести повністю.

Лист надрукований на машинці на персональному бланку народного артиста СРСР В. С. Василька. Адреса: Одеса, вул. Короленка, буд. № 10, кв. 5. телефон 2-49-85. Така сама зворотна адреса на конверті.

«6 червня 1965 року.

Дорогий Романе Олексійовичу!

Листа Вашого одержав. Дуже радий, що Ви з такою відповідальністю ставитесь до написання статті про Олександра Степановича. Я з охотою допоможу Вам у цій справі. Хоч, правду кажучи, це ще питання, хто з нас кому має допомагати. Ви знаєте далеко більше, ніж я. Це зовсім не комплімент Вашій ерудиції, а признання реальних фактів. Я все літо буду в Одесі. В якомусь місяці (точно не знаю) маю бути в одному з санаторіїв, але це справи не міняє. Юлія Миколаївна завжди зможе мені передати Ваш рукопис. Отже, чекаю! Щодо тематики, то я й сам ще не знаю, про що який з авторів напише. Я нічого не зв'язував, не обмежував. Боюсь, що дехто з авторів лише пообіцяв написати, але не напише. Є дані сумніватися.

Я особисто просив би Вас, коли маєте охоту, хоч частково розкрити тему «Система Курбаса, його творчий метод». Про це, крім Вас, навряд чи зможе хто написати. А це дуже цікаве питання. Я намагався схематично говорити про дещо, але скажу про таку вершину, як ПРОСТОРОВИЙ ПЛАН, боюсь щось наплутати. За час мого навчання у Олександра Степановича про це ще не було мови. Потім я чув про це від товаришів. А це дуже цікаво! Адже Курбас зовсім не «Український Мейерхольд», як це дехто твердить. Цікаво б розкрити.

Тепер про те, про що я довідався буквально тиждень тому назад. Нарешті до моїх рук потрапила стенограма історичного засідання Колегії НКО УРСР від 5 жовтня 1933 року, на якому було вирішено усунути Олександра Степановича від керівництва театром «Березіль». Честь Вам і слава, дорогий Романе Олексійовичу, за Вашу громадську мужність, чесність, з якою Ви виступили на цьому судилищі!!! Доземний уклін Вам за це. Я читав, плакав і казав собі: «СЕ ЛЮДИНА!» Ви самі чули, як я публічно високо розцінював виступ Івана Олександровича на цьому засіданні. Я тоді не знав, що і Ви також з великою гідністю виступили разом з ним. Заслуги Вас обох неперевершені!

(В.С. тоді ще не знав, що крім І. Мар'яненка та Р. Черкашина на захист Курбаса виступили ще двоє: Й. Гірняк та Б. Балабан — М. Ч.-Г.). В тих умовах виступити Так могли лише ГРОМАДЯНЕ, справжні патріоти, а не кон'юнктуристики і шахраї, що «передьоргували» на кожному слові. Що можу сказати ще? Ваша правда восторжествує!

Міцно Вас цілую. Ваш В. Василько (підпис від руки)».

На такому ж бланку наступний лист.

«17 червня 1965 року.

Вельмишановний Романе Олексійовичу!

Чим більше я знайомлюся з матеріалами до збірника про Олександра Степановича, тим більше приходжу до висновку, що ніхто докладно не розробляє теми «Курбасова система виховання актора чи система гри актора». Без такої статті збірник буде неповноцінним. Сигналізую Вам про це і звертаюся з уклінним проханням розробити цю тему. Я певен, що вона Вам органічно близька і Ви один з дуже, дуже небагатьох, що може про це написати.

Деякі товариші посіли позиції «невтручання» в цю справу. Серед них особи, які, здавалося, мали бути «ударниками» такого зачинання! Прізвищ поки не називаю. Невже такі товариші і тепер ще бояться «як би чого не сталося»?

Більшість авторів, особливо жінки, пишуть в плані етико-моральному, а не науково-дослідному. А хотілося б і одного, і другого. Хотілося б закласти хоч перші цеглинки до вивчення спадщини Олександра Степановича. Дуже хороші, але великі спогади написав Юрій Смолич. Власне розділ 3 тому його спогадів; дуже приємно довідатись, що є й поза нами справжні друзі Олександра Степановича, які чесно хочуть відродити світле його ім'я. Не знаю лише, чи пощастить нам вмістити цю працю. Нам відведено всього 15 друкованих аркушів.

Ну, бувайте здорові і благополучні!

Щире привітання дружині.

В. Василько (підпис від руки)».

Короткий лист на бланку без дати.

«Вельмишановний Романе Олексійовичу!

Справа зі збірником пам'яті Олександра Степановича просувається вперед. Уже маємо декілька цікавих спогадів. А всього уже написано п'ятнадцять. На жаль, не всі можна буде використати. Якимось сталося так, що ті, хто володіє пером і може зробити це найлегше, зволікають з виконанням свого почесного обов'язку. Гадаю, що Ви незабаром надішлете нам свою статтю про Курбаса. Дали обіцянку взяти участь у збірнику т.т. Бажан, Тичина, Смолич.

Прошу Вас відповісти, коли ми можемо одержати від Вас статтю?

Бажаю Вам доброї роботи.

Привіт дружині».

На завершення зазначимо, що стаття Р. О. Черкашина про Леся Курбаса, перша серед ряду подальших його публікацій на цю тему, з'явилася у збірці «Леся Курбас: спогади»: Роман Черкашин «У вирі творчих шукань», с. 269–283.

Maryna Cherkashina-Gubarenko

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

HOW HISTORY GETS WRITTEN

Keywords: *dramatic art, history of theatre, historical memory, executed renaissance, Ukrainian theatrical process, «Berezil» theatre.*

History not only happens, but also gets fixed, engraved in memory, interpreted and reinterpreted throughout the years. Changes that occur over time affect the way we see the past along with its coverage recorded in various sources. Official and unofficial points of view on events exist and are in conflict with each other. The truth may turn out to be completely different from what contemporaries imagined it to be. The sudden appearance of witnesses,

lost documents, unknown facts can reveal the secrets of the past. Real historical pictures are gradually being formed, and it takes a lot of human effort. Between what happened and how we imagine it there is a distance, a gap and a space full of its own content and its own interesting plots. Here we will talk about one of them.

A significant historical phenomenon, known today as the Ukrainian executed renaissance, has its own pantheon of heroes. One of them is Les Kurbas, an innovative director, practitioner and theoretician of the theatrical process. Thanks to his activities, Ukrainian theatre underwent intensive development and transformed its face. The historical cataclysms in the midst of which he lived found reflection in his own destiny, its dramatic course and tragic outcome. The posthumous course of events also proved to be rich. The concealed date of physical annihilation, the attempt by Stalin's adherents to tarnish his name and erase it from official theatrical history, the renaming of the theatre he founded, and then, after rehabilitation through legal proceedings, the challenging process of reclaiming his legacy from oblivion, reflecting on his achievements and the ideas he left behind. Let me outline the main stages of this movement, indicating sufficiently illustrative distances in time.

– 1933, October 5: Meeting of the Collegium of the People's Commissariat of the Ukrainian SSR, dismissal of Kurbas from the position of artistic director and director of the theatre «Berezil», which he had founded in 1922 and led throughout this period.

– 1933, December 25: Kurbas' arrest in Moscow (2 months and 20 days after being dismissed from his position).

– 1937, October 9: A special troika of the NKVD Administration of the Leningrad Region sentenced 1825 people, including Kurbas and other Ukrainian artists, to death.

– 1937, November 3: Kurbas was executed in the Sandarmokh area, Karelia. (4 years passed since his dismissal and arrest. Les Kurbas was 48 years old at that time).

– 1957, January 31: The case accusing Kurbas of being a member of a counter-revolutionary terrorist organisation was terminated due to the absence of a crime.

– 1957, April 19: The Presidium of the Kharkiv Regional Court reviewed Kurbas' case and annulled the resolution of the Court Troika at the Collegium of the GPU of the USSR dated April 9, 1934. (23 years after his arrest. The theatre he founded celebrated its 35th anniversary this year).

– 1961, May 16: Valentyna Chystiakova, Kurbas' widow and a renowned Ukrainian actress, receives a certificate stating that Kurbas supposedly died on November 15, 1942, from a cerebral haemorrhage.

– 1969: Publication of the collection «Les Kurbas: Memoirs of Contemporaries», editors Vasyl Vasylo, Mykola Labinsky, 358 pages. The beginning of the study and research of Les Kurbas' legacy after years of prohibition.

– 1987, February: On the 100th anniversary of Les Kurbas, the Memorial Museum-Estate of Les Kurbas opened in the family home in Saryi Skalat.

– 1989: On the facade of the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre, formerly «Berezil», a memorial plaque was installed in memory of Les Kurbas. However, it was not the theatre itself, but only its Small Stage, that received the name «Berezil». This happened 56 years after Kurbas was dismissed from the position of theatre director.

– 1997, July: The location of mass executions of political prisoners was discovered in the Sandarmokh area, Karelia.

So, after years of prohibition, oblivion, and distortions, those who knew and worked with Oleksandr Stepanovych Kurbas spoke about him for the first time. As soon as it became possible to talk about the disgraced director, these witnesses began to be gathered by Kurbas' student, the author and director, at that time already a well-known figure in Ukrainian theatrical culture, Vasyl Stepanovych Vasylo (real surname Miliayev). At that time, he already held the title of People's Artist of Ukraine and the USSR and had been leading the Odesa Academic Ukrainian Music and Drama Theatre since 1948, which today bears his name. With Oleksandr Stepanovych Kurbas, whom he always revered as his teacher, he worked in theatrical groups created even before the establishment of «Berezil»: «Young Theatre», «Ky-

idramte». He was also one of the participants in Kurbas' brainchild, Rezhlab (the directing laboratory of «Berezil»). Not without the influence of his mentor, V. Vasylo, from his youth, became involved in museum affairs. In January 1923, at the initiative and under the leadership of L. Kurbas, the Theatre Museum was created within the artistic association «Berezil». V. Vasylo was appointed the head of the museum commission, and the basis of the museum collection consisted of materials from his own archive. The talented youth, united around Les Kurbas, was brought up with a sense of high responsibility both to their contemporaries and to future generations because their task was to create a new Ukrainian theatre. The founder of 'Berezil', artistic association with a wide range of tasks, emphasized the importance of documenting all events in visual documents and materials.

My parents, Roman Oleksiyovych Cherkashyn and Yulia Havrylivna Fomina, who had the opportunity to work under the guidance of Oleksandr Stepanovych Kurbas for the first five years of their careers and remained devoted members of Berezil throughout their lives, also became founders of the museum at the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre. Fate once again brought them together with Vasyl Stepanovych Vasylo at the height of World War II, when they were evacuated. Vasylo and his close friend, Yulia Mykolaivna Rozumovska, temporarily found themselves in various cities along with the Taras Shevchenko Kharkiv Drama Theatre. During that time, Vasylo managed to stage a play with the ensemble of the Kharkiv theatre, which became a hallmark of the theatre for many years. It was 'Shelmenko, the Orderly' by H. Kvitka-Osnovianenko, in which V. Vasylo played the central role at the premiere.

In my parents' archive, currently in my possession, there are letters from Vasyl Vasylo, as well as a stack of letters written after his death in 1972 by his widow, Yulia Mykolaivna. It fell upon her fate to undertake the important task of organizing and preserving her husband's extensive archive. As she writes in a letter to my father dated July 23, 1980, Vasyl Stepanovych left behind a great creative legacy, but he did not have time to organize his archive because he was working intensively all the time, even on the morning of March 9 when he

left home for the last time. My work was not only to organize but to a certain extent to create. This large and responsible task not only took all these years but also heavily impacted my already fragile eyesight. I have the right to say that I am paying a heavy price for this self-sacrifice, especially since my living conditions in absolute solitude remain very difficult. I write about this not to complain but because this is precisely what forced me to give the archive to museums in Kyiv, Ternopil, and the Bakhrushin Museum in Moscow. Representatives of these museums came, and I gave them what was deemed appropriate. It's worth noting that she also donated a portion of these valuable materials to the museum at the Taras Shevchenko Kharkiv Drama Theatre.

Three letters addressed to Roman Cherkashyn from Vasyl Stepanovych himself are connected with the history of preparing the collection of memories about Les Kurbas, and it is pertinent to present them in their entirety.

The letter is typed on a typewriter on the personal letterhead of the People's Artist of the USSR V. S. Vasylo. Address: 10 Korolenka Street, Apartment 5, Odesa, telephone 2-49-85. The same return address is on the envelope.

«June 6, 1965.

Dear Roman Oleksiyovych!

I received your letter. I am very pleased that you approach the writing of the article about Oleksandr Stepanovych with such responsibility. I will gladly assist you in this matter. Though, truth be told, it's a question of who should help whom. You know far more than I do. This is not a compliment to your erudition, but an acknowledgment of real facts. I will be in Odesa all summer. At some point (exactly when, I don't know), I am supposed to be in one of the sanatoriums, but that does not change matters. Yulia Mykolaivna will always be able to pass on your manuscript to me. So, I'm waiting! As for the topic, I myself do not yet know what each author will write about. I did not tie anything, did not limit anything. I fear that some authors have only promised to write but will not. There are grounds for doubt.

I personally would ask you, if you are willing, to partially reveal

the theme «Kurbas» System, His Creative Method. Besides you, hardly anyone else can write about it. And this is a very interesting question. I tried to talk schematically about some things, but I will speak about such a peak as 'Spatial Plan', fearing to mess something up. During my time studying under Oleksandr Stepanovych, there was no talk of this. Later I heard about it from friends. And it's very interesting! After all, Kurbas is not at all the «Ukrainian Meyerhold», as some claim. It would be interesting to reveal this.

Now, about something I learned just a week ago. Finally, the stenogram of the historical meeting of the NKO of Ukrainian SSR on October 5, 1933, has come into my hands, where it was decided to remove Oleksandr Stepanovych from the leadership of the «Berezil» theatre. Honor and glory to you, dear Roman Oleksiyovych, for your civic courage, honesty with which you spoke at this trial!!! Earthly bow to you for this. I read, cried, and told myself, «This is a MAN!» You heard yourself how I publicly highly appreciated Ivan Alexandrovych's speech at this meeting. At that time, I did not know that you also spoke with great dignity alongside him. The merits of both of you are unsurpassed! (*At that time, V.S. did not yet know that besides I. Marianenko and R. Cherkashyn, two more defended Kurbas: Y. Hirnyak and B. Balaban — M. Ch.-G.*). In those conditions, only CITIZENS, true patriots, and not opportunists and scammers who 'traded' on every word could speak out like that. What else can I say? Your truth prevails!

Sending you a strong kiss. Yours, V. Vasylo (*handwritten signature*).

The next letter is also on the letterhead.

«June 17, 1965.

Dear Roman Oleksiyovych!

The more I familiarize myself with the materials for the collection about Oleksandr Stepanovych, the more I come to the conclusion that no one is thoroughly developing the topic of Kurbas' system of actor education or the actor's playing system. Without such an article, the collection will be incomplete. I am signalling this to you and appeal with a respectful request to develop this topic.

I am sure that it is organically close to you, and you are one of the very, very few who can write about it.

Some comrades have taken positions of «non-interference» in this matter. Among them are individuals who seemed to be the «instigators» of such a closure! I do not yet name nicknames. Do such comrades still fear «what might happen»?

Most authors, especially women, write in terms of ethical and moral aspects rather than scientific-research. But we would like both. We would like to lay at least the first bricks for the study of Oleksandr Stepanovych's legacy. Yuriy Smolych wrote very good but extensive memoirs. Specifically, Chapter 3 of his memoirs; it is very pleasant to find out that there are true friends of Oleksandr Stepanovych beyond us who honestly want to revive his bright name. I just don't know if we will be lucky to fit this work. We are allotted only 15 printed sheets.

Well, be healthy and prosperous!

Warm regards to your wife».

V. Vasylo (handwritten signature).

Undated short letter on the letterhead:

«Dear Roman Oleksiyovych!

The case with the collection in memory of Oleksandr Stepanovych is moving forward. We already have several interesting memoirs. And a total of fifteen have already been written. Unfortunately, not all can be used. Somehow it happened that those who wield the pen and can do it most easily are delaying the fulfilment of their honorary duty. I think that you will soon send us your article about Kurbas. Promised to take part in the collection: Bazhan, Tychyna, Smolych.

Please respond when we can expect your article?

Wishing you good work.

Greetings to your wife».

In conclusion, it should be noted that R. O. Cherkashyn's article about Les Kurbas — «In the Whirlpool of Creative Quests», the first among a series of his publications on this topic, appeared in the collection «Les Kurbas: Memories» (pp. 269-283).

(Переклад Ангеліни Мамони)

«НУ ЩО Б, ЗДАВАЛОСЯ, СЛОВА...» «WELL, IT WOULD SEEM THAT WORDS...»

Клековкін Олександр Юрійович

член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України, завідувач відділу естетики

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

ORCID: 0000-0002-3481-2790

ДИСКУРС ПРО ТЕАТР: ГЕНЕЗА

Ключові слова: дискурс про театр, театрознавство, театральна журналістика, театральна критика, театральний скандал, війна преси і театру.

Перша третина XX століття — період формування в Україні кількох нових, незалежних один від одного, а подеколи і ворожих один одному дискурсів про театр. Один з них формувалася здебільшого під впливом «отців» російської театральної журналістики — Ф. Булгаріна, В. Белінського й А. Кугеля, а в радянський час найяскравіше продовження отримав у творчості І. Туркельтауба; другий — продовжував традиції академічної науки, передусім філології, і представлений працями І. Франка, В. Перетца, П. Руліна та ін. Від 1930-х років унаслідок цілеспрямованої політики партії було здійснено «синтез» обох дискурсів, що не принесло користі жодному з них. Інколи цей «синтез» сприймається як органічний через те, що деякі представники академічної науки реалізували свої завдання й у публіцистиці, як Франко або Перетц, які писали театральні рецензії, або навпаки — прагнули, як Туркельтауб, прибитися до академічної спільноти. Однак насправді представники академічної науки усвідомлювали ці види діяльності радше як сумісництво, і «синтезувалися» вони лише за радянської влади. Зовні здається, що це споріднені види діяльності, адже мають один об'єкт уваги (об'єкт дослідження), однак відмінність між ними ви-

значається предметом і методом дослідження. Диференціація цих комунікативних практик має значення не лише з історичної точки зору, але й з огляду на завдання, що стоять перед українською театральною культурою сьогодні.

Загострення політичної боротьби, компромісні цензурні рішення з боку влади і демонополізація театральної справи в Російській імперії (1881) створили передумови для формування театального ринку, зокрема й ринку театальної періодики: якщо за вісімдесят попередніх років у Петербурзі було створено лише 35 різножанрових періодичних видань театальної тематики, то, починаючи від 1883 року, лише за тридцять дореволюційних років у тому самому Петербурзі було створено 95 театральних періодичних видань (більше трьох видань на рік). Таку саму тенденцію спостерігаємо й у *Києві*, де за десять років (1906–1917) з'явилося 21 театральне видання, у *Харкові*, де у 1901–1913 роках було створено 10 видань театальної тематики, а також в інших містах України. Так само значну увагу приділялося театрові на сторінках загальнополітичних видань. Поштовх для виокремлення театрознавства з філології і формування його як самостійної дисципліни дало усвідомлення театру як самостійного виду мистецтва (згадаймо Курбасове: «Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр. Недарма його мистецтвом тільки недавно патентували. (Сресь!)»¹); унаслідок цього відбулося і виокремлення режисури як самостійної творчої професії. Обидві обставини, як в Україні, так і в країнах Європи, сформували — і для історії, і для практики — потребу в реконструкції історичних форм театру. Саме на це у першій третині XX століття й було спрямовано зусилля академічного театрознавства, яке формувало у цей період свої принципи, методи, завдання і реалізувало їх здебільшого в працях, видрукованих на сторінках періодичних видань — «Киевской старины», «Записок НТШ», «Літературно-наукового вістника», наукового та літературного щомісячного журналу «Україна», згодом «Записок Історично-філологічного відділу ВУАН» та ін.

¹ Лесь Курбас. Жовтень і театр // Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 240.

Так само у межах кожного з двох видів діяльності було сформовано більш-менш чітке уявлення про кінцевого споживача академічної або публіцистичної продукції, а також принципи стосунків із цим споживачем і театральною практикою. У театрознавстві ці принципи найпослідовніше було оприявлено у практиці Петра Руліна, який співробітничав із Курбасом і «Березолем» у процесі підготовки словника театральних термінів, розробки стандарту режисерського постановочного плану та ін. Зі свого боку демонстрували інтерес до театальної науки і курбасівці, у колі інтересів яких були праці істориків і теоретиків театру Г. Фрейтага, В. Перетца, В. Волькенштейна, І. Клейнера та інших; від 1923 року у текстах Курбаса та його учнів усе частіше фіксуємо словосполучення «наука театру», «наука театральна», «режисерська наука», «наука режисури» та інші у протиставленні «богемщині», «емпіризму», «емпіричному театрові», «інтуїтивізму» тощо. Подібний тип стосунків спостерігаємо й у практиці інших тогочасних режисерів — наприклад, В. Мейерхольда, який співробітничав із дослідниками театру Б. Алперсом, О. Гвоздевим, В. Жирмунським, К. Міклашевським, С. Радловим, В. Соловйовим та ін. Поряд із цим продовжував існування й академічний, замкнений на самому собі тип дослідження, представлений, зокрема, працями В. Резанова. Загалом, обидва типи (орієнтований на практику і «герметичний» академічний) були зосереджені переважно на історії театру і доволі мирно уживалися між собою, а якщо між ними виникали суперечки і дискусії, то здебільшого стосувалися або поміченої наукової недбалості (С. Єфремов vs І. Стешенко, В. Перетц vs В. Резанов), або природи наукового факту і принципів систематики (Я. Мамонтов vs П. Рулін) і в основному не виходили за межі академічних норм, доки частина перелічених учених не стала жертвами політичних кампаній, не була звинувачена у «буржуазно-академічному об'єктивізмі» і в наслідуванні принципів школи Макса Геррмана.

Набагато жвавішу картину спостерігаємо у театральній журналістиці Російської імперії, у якій найуспішнішим бізнесовим проєктом був петербурзький журнал А. Кугеля «*Teatr*

и искусство». Значна частина театральних журналістів Києва, Харкова, Одеси та інших міст України поділяли принципи видання, активно співробітничали з ним («Письма из Киева», «Письма из Харькова» та ін.) і, забезпечуючи зворотний зв'язок, упроваджувала «столичні» стандарти у провінційну практику. Найзагальніше уявлення про тип видання дають його рубрики (Хроника, Заметки, Слухи и вести, Письма в редакцию, По провинции, Провинциальная летопись, Фельетон, Из прошлого, Воспоминания, За границей). Мало відрізнялася від петербурзького видання структура московської «Театральной газеты» (Памяти...; Москва; Петроград; Театральные споры; Письмо из...; Письмо в редакцию; Суд; То да се; Из прошлого; Провинция; Юбилей). Звернімо увагу на рубрики, які розкривають специфіку адресата (Слухи и вести, Фельетон, Суд, То да се). За словами самого Кугеля, журнал «Театр и искусство» було адресовано не глядачам, але артистам казенних театрів, письменникам, а також відвідувачам кав'ярень і ресторанів.

На відміну від академічного театрознавства, один із сегментів якого безперечно орієнтувався на співробітництво із практиками театру, Кугель вважав, що «прагнення з театального критика зробити товариша і помічника режисера абсолютно не відповідає поняттю про театральну критику як про самостійне мистецтво, що має лише настільки значення, наскільки воно талановите»² (головну ідею — про незалежність критики від об'єкта, про який буцімто пише критика, та її самостійність — сформульовано прозоро). Ще прозоріше на сторінках того самого видання сформульовано цей принцип автором перекладеної в Україні праці «Мімодрама» В. Сладкопєвцевим, який вважав, що критика — це «самостійне мистецтво, мистецтво будувати повітряні замки, мистецтво вчити інших тому, що хотів би створити сам і що, можливо, ніколи не в змозі будеш зробити»³. Поряд із цим репліка іншого автора, теж кугельянця, і теж на сторінках

² Резолюция съезда // Театр и Искусство. 22.03.1909. № 12. С. 215.

³ Сладкопєвцев В. Театр как игра. IV. О зрителе // Театр и Искусство. 21.10.1912. № 43. С. 822.

«Театра и искусства»: «Обов'язок критика — надати театру художнє значення»⁴. Посилаючись на досвід європейської журналістики, видання писало: «Вони [найкращі західноєвропейські рецензенти] не займаються схоластичними коментарями, вони не пишуть до дріб'язкового сценічного єралашу багаторядкових глос; але вони відчують театр, і у своїх статтях прекрасною мовою передають найважливіше: враження»⁵; таку саму концепцію пропагував і Кугель: «У мистецтві немає фактів, а є настрої... Цю невловимість, чистоту, щирість настрою необхідно скріплювати своєю відповідальністю»⁶.

Результат реалізації кугелівської концепції театральної журналістики — численні театральні скандали, які стали предметом обговорення всеросійської преси, передусім самого кугелівського видання, яке нерідко виконувало підбурювальну роль. Найгучніші з цих скандалів в Україні було спровоковано саме театральними журналістами (І. Александровський vs Старицький, 1901; П. Ярцев vs театр «Соловцов»; 1908; С. Петлюра vs М. Садовський, 1908; Н. Ніколаєв і Вс. Чаговець vs Л. Андрєєв, 1912); мусимо звернути увагу також на театральні скандали у російській провінції, спровоковані тоді ще молодим кугельянцем І. Туркельтаубом, який згодом посів місце ледь не головного художнього експерта у столиці України — Харкові. У 1920-х роках унаслідок одержавлення засобів масової інформації традицію театральних скандалів було органічно трансформовано на художньо-політичні кампанії (один із перших прикладів гучної трансформації — «аксаринщина», 1923).

Хоча журналістика Російської імперії була звична до театральних скандалів ще від 1830-х років, відколи драматурги і театри стали виводити журналістів на сцену персонажами або характеризувати їх уїдливіми репліками («Знайомі незнайомці» П. Каратигіна, «Журналісти» Г. Фрейтага, «Талан» М. Стариць-

⁴ Немвродов П. «Переоценка» театра // Театр и Искусство. 22.03.1902. № 21. С. 406.

⁵ Бор. Мирский [Миркин-Гецевич Б.] Актер и его рецензия // Театр и Искусство. 4.06.1918. № 18–19. С. 197.

⁶ ***// Театр и Искусство. 1.06.1908. № 22. С. 381.

кого, «Нашествіє варварів» М. Кропивницького, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Співочі товариства» і «Пригвождені» В. Винниченка та ін.), однак на прямий супротив з боку митців журналістика не очікувала і тому, коли розгорнувся «київський інцидент» (таку назву дістав ярцевський скандал), Кугель, занепокоєний тим, що «київський інцидент з місцевого загрожує перетворитися на загальноросійський»⁷ і тим, що «випадки невдоволення рецензентами траплялися у Києві і раніше»⁸, оголосив загальну мобілізацію: «Цей випадок показує, як живо відчувається потреба у Спільці театральних критиків»⁹ (про цей проєкт ще довго говорили, навіть якісь звернення писали та імітували активну діяльність, однак через свою непотрібність він так і залишився нереалізованим). З плином часу у якійсь схиленій свідомості було навіть сформовано образ *рецензента-жертви*: у своїх спогадах П. Марков згадує, як П. Ярцев, *видатний театральний рецензент* та ініціатор «київського інциденту», відгукувався про зміст своєї роботи: «Колись ви дізнаєтесь, яка мука бути рецензентом, йти до театру, коли не хочеш, дивитися те, до чого тебе не тягне»¹⁰. Це зізнання викликає глибоке співчуття, занепокоєння і стурбованість: на біса ці муки і жертви, не ходи, не дивись, сиди краще вдома, не псуй настрої ні собі, ні оточенню!

Надзвичайно важливою концептуальною особливістю перелічених скандалів був не мистецький, але позиційний характер боротьби, ініційованої театальною журналістикою. Аналіз сценаріїв перелічених скандалів свідчить про те, що, відстоюючи концепцію самостійності свого мистецтва і не маючи наміру «товаришувати» з режисерами, театральна журналістика вела боротьбу здебільшого за власний статус. Галасу наробила багато, але, за її власними свідченнями, підтримки з боку глядача не отримала.

Звісно, це дещо спрощена картина, вона не охоплює всіх проявів тогочасної театальної журналістики і демонструє лише од-

⁷ Киевский «инцидент» // Театр и Искусство. 5.10.1908. № 40. С. 684–685.

⁸ Там само. С. 685.

⁹ Там само.

¹⁰ Марков П. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 143.

ну з найгучніших її дискурсивних практик — скандальну, однак виявляє один із важливих для тодішньої театальної культури конфліктів — *ініційований пресою конфлікт з митцем*, що додає важливу ознаку для характеристики цього періоду в історії театру як *добы скандалів*. В Україні цей конфлікт поглиблювався ще й стосунками між «столицею» і бунтівною «провінцією» (деякі з ініціаторів київських скандалів — П. Ярцев, Н. Ніколаєв, І. Александровський — належали до кугелівських фаворитів); наочним цей конфлікт став у переддень і під час революції, коли стало зрозуміло, що імперія втрачає Україну і підбадьорені Кугелем журналісти з Києва й Харкова стали писати на адресу його редакції жалісні листи. Одного з сучасників Кугеля — Олександра Суворіна, також видавця й авторитетного в імперії театального діяча, автора присвяченої українському театрові книжки «Хохлы и хохлушки», Сергій Єфремов називав то «Лисом-Микитою», то «флюгером», то «типичним хамелеоном» зі своїм «Чего изволите»¹¹, то «змієм-спокусником»¹² і навіть пропонував «канонізувати б заодно вже і Каїна з Юдою, щоб д. Суворинові не було нудно самотою»¹³. Насправді цю характеристику тією самою мірою може бути застосовано і до А. Кугеля, чия політика стосовно українських справ спокусила багатьох театральних журналістів і сприяла формуванню у театральній журналістиці України провінційного дискурсу — дискурсу скандалу.

Навіщо було ворухити попіл давніх проблем, до того ж не надто привабливих? Передусім — для акцентування уваги на критичному ставленні до таких історичних джерел, як рецензія, огляд тощо, адже дуже часто — особливо у контексті скандалу, боротьби за статус і нереалізованих амбіцій — джерела цієї доби розповідають не про виставу або роль, але про ставлення журналіста до себе, до митця, до національних проявів мистецтва і т. ін.

¹¹ Єфремов С. На ювілей Лиса-Микити // Рада. 14 березня 1909. № 49. С. 1.

¹² Єфремов С. Змій-спокусник // Рада. 1 вересня 1912. № 189. С. 2.

¹³ Єфремов С. Про одну «живу картину» // Рада. 16 березня 1909. № 50. С. 2.

Крім того, аналіз генези потрібен для подальшої диференціації двох дискурсів — театрознавства і театральної журналістики — принаймні на етапі генези. А також для оголошення залежності «київських інцидентів» від кугельянства.

Oleksandr Klekovkin

*Corresponding Member at the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Artist of Ukraine, Dr. in Art Studies, Head at the Department of Aesthetics, Modern Art Research Institute NAA of Ukraine
ORCID ID 0000-0002-3481-2790*

DISCOURSE ABOUT THE THEATER: GENESIS

Keywords: *theater discourse, theater studies, theater journalism, theater criticism, theater scandal, press and theater war.*

The peculiarities of new discourses about the theater in the first third of the 20th century are differentiated: the discourse of theater journalism and academic theater studies. Externally, according to the object of attention (the object of research), the discourses are similar, but the difference between them is determined by the subject of research, the method and the relationship with production.

Within the academic discourse, this period is characterized by a focus on historical reconstruction, as well as interaction with theater production in the process of developing theater methodology, systematics, etc.

One of the defining features of theater journalism of the period in question was its declared struggle for independence and a special «extraterritorial» status, which was manifested in numerous theater scandals.

This makes the problems of: a) a critical attitude to such historical sources as a review, survey, etc.; b) further differentiation of academic theater studies and theater journalism; c) dependence of theater journalism of the considered period on Kugelianism both in the methodological and political sense.

Д'ячкова Олена Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського

«ТЕАТР У СЛОВІ»: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-КРИТИЧНИХ ПУБЛІКАЦІЙ М. Р. ЧЕРКАШИНОЇ-ГУБАРЕНКО

Ключові слова: *М. Р. Черкашина-Губаренко, критичні публікації, музична публіцистика, театр*

Один з основних чинників вибору теми — це захоплення майстерністю, професіоналізмом і цілісним світобаченням мужньої, творчої людини, життя якої від народження пов'язане з театром. Інший чинник полягає в очевидному для багатьох парадоксі: людина-легенда живе поруч з нами, тут, у повсякденні. Живе з лагідністю, розумінням вчинків інших, людяністю, миролюбством — тобто усіма якостями, за якими ми відрізняємо своїх від чужих.

У нашому житті, як і у житті багатьох її учнів, критична діяльність Марини Романівни формувала важливий інформаційний контекст. Цей контекст, як правило, сприймався мимоволі, зі швидким заковтуванням текстів та відчуттям, що це природний та нескінченний елемент світу, приречений бути завжди. Проте сьогодні ми вважаємо надзвичайно важливим вдивитися в цей елемент, як би сказали філософи, «підсвітити його». Таким чином, у ролі основного методологічного інструментарію обираємо коментар.

Критична діяльність Марини Романівни Черкашиної була визнана майже разом із науковою та науково-педагогічною сферами. Усього лише декілька років відрізняють важливі етапи її життя. У 1984 році отримано науковий ступінь доктора мистецтвознавства. У 1985 — звання професора. У 1987 році Марина Романівна стає лауреатом премії Національної спілки театральних діячів України у галузі театрознавства і театральної критики. Як про це ми дізнаємося із сайту спілки, «заснована у 1971 році ця премія до недавніх часів щорічно присуджувалася за кращі роботи в галузі театрознавства і театральної кри-

тики, які здобули широкий художній, науково-мистецький та громадський резонанс»¹⁴. У ширшому контексті ця премія мала важливе значення як акт соціального визнання та запиту на критика-мистецтвознавця. Якщо поглянути на ринок мас-медіа в Україні, саме театрознавці та випускники театральних інституцій працювали на посадах редакторів відділів культури в регіональній та всеукраїнській пресі, спеціалізованих та суспільних виданнях. Наприклад, театрознавець Віталій Жежера довгий час очолював відділ культури в газеті «Голос України», визнаний театрознавець Сергій Васильєв працював у газетах «День», «Столичні новини», кінознавець Світлана Агрест-Короткова очолювала відділ культури газети «Дзеркало тижня».

Таким чином, ще до початку розвитку медіапростору незалежної України Марина Романівна вже увійшла у важливий мистецький осередок, була прийнята та визнана журналістами-професіоналами. Це визнання надалі стимулювало і надавало можливості для ефективної самореалізації.

Загальну статистику музично-критичного портфеля Марини Романівни на сьогодні точно навести важко. По-перше, її інтенсивний творчий процес не припиняється, а перелік нових публікацій постійно зростає. По-друге, у творчій лабораторії Марини Романівни відбувається цікавий синтез наукової та публіцистичної стилістики, що загалом сприяє динамічному оновленню інструментарію і музикознавства та музичної критики водночас.

Тож наведемо цифри. У 2002 році у збірці критичних публікацій¹⁵ надано перелік журнальних статей — 58 та газетних — 107. Це цехові журнали, у тому числі український журнал «Музика», журнал «Кіно-театр», прогресивні та екстремальні для свого часу мистецькі видання Art-line та «Зелена лампа», газети «Вечірній Харків», «Культура і життя», «Дзеркало тижня» та ін.

¹⁴ Премія в галузі театрознавства і театральної критики/ Національна спілка театральних діячів України; National Union of Theatre Artists of Ukraine. URL: <https://nstdu.com.ua/project/premiya-v-galuzi-teatroznavstva-i-teatralnoyi-kritiki/> (04.12.2023)

¹⁵ Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті часів: збірка статей. Суми: Наука, 2002. С. 197–204.

Для демонстрації подальшої динаміки критичної роботи Марини Романівни наведемо статистику сайту газети «Дзеркало тижня». З 2005 року тут розміщено 76 публікацій автора¹⁶. Але це не все. Була інтенсивна співпраця з газетою «День» та іншими виданнями.

Зауважимо, що обидві газети — «Дзеркало тижня» і «День» — відіграли ключову роль у становленні українського медіаринку. Обидва видання орієнтувались на прогресивні видання Європи та Америки. Є доволі красномовним слоган газети «День» перших років — «Світ читає *The Times*, Україна читає *День*». Жаданість публіцистичних матеріалів Марини Романівни у цих виданнях свідчить про їх конкурентоспроможність у світовому контексті, відповідність вибагливим стандартам міжнародного ринку мас-медіа.

Основною темою, головним ліричним героєм у музичній публіцистиці Марини Романівни завжди був і є Театр. Театр у її текстах стає великою лінзою для дослідження музики, життя, людських стосунків, історії та долі. Театральні сюжети представлені в різних жанрах — це есеї, мемуари, рецензії, портрети, репортажі, огляди. Поміж інформаційних нагод — театральні прем'єри, гастролі, поновлення спектаклів, ювілейні дати, музичні і насамперед оперні фестивалі, як-то оперний фестиваль у Байройті.

І, безумовно, у публіцистиці Марини Романівни є домінуючі макротемати — театр Леся Курбаса, музика Ріхарда Вагнера та сучасна українська музика. Ці магістральні теми дуже тісно переплетені із самим життям Марини Романівни. Життєвий досвід і переплетення різних сфер діяльності надає критичним текстам Марини Романівни особливої, проникливої інтонації правдивих свідчень, вражень очевидця.

Поміж інших сильних аспектів її публіцистичних текстів — неповторний стиль, особливості письма, разюча прозорість думки у викладенні матеріалу.

Формально тексти Марини Романівни — мрія будь-якого редактора. Це тексти, у яких думка формується через дієсло-

¹⁶ Дзеркало тижня//Дзеркало тижня. Архів. «Черкашина». URL: <https://zn.ua/author/marina-cherkashina> (04.12.2023)/

ва. Дія є характеристикою персонажів — номінантів. Усі щось роблять, кудись прямують, щось відчувають, зустрічаються, заперечують, приймають, виконують, аплодують. Ця особливість надає тексту певної динаміки й театралізації.

Активне вживання дієслів у публіцистиці Марини Романівни — це ознака певного підходу до ситуації, події, історії. Авторка начебто наново переживає певний сюжет і завдяки цьому переживанню відкриває в цьому сюжеті певні сенси та концепції. У цьому сенсі є показовою поява в текстах Марини Романівни алегорій. Уява розгортання подій стає не тільки інструментом опису реальності, але й засобом художньої виразності і філософсько-поетичних узагальнень.

Як приклад наведемо фрагмент зі статті «За лаштунками богині Кліо», який містить алегорії діяльності музикознавця-публіциста: «Муза історії Кліо любить влаштовувати на розвагу натовпу весело-криваві карнавальні видовища. Коли не вистачає хліба, такі театральні дійства стають особливо гучними. Сперечаються Фортуна і Доброчинність. Пихата Кривда знущається з убогої жебрачки Правди. Показові судові процеси очолює сліпа Феміда.

Митці за давнім звичаєм поставляють сюжети. Цензори їх виправляють. Високі чини виступають в ореолі меценатів масових видовищ. Критики поводяться залежно від власного сумління — строчать наклепи, прикривають істину езоповою мовою, поділяють долю своїх героїв як в'язні тюремних камер. Коли ж публіка покидає театр, закликає до нових розваг, у спорожнілих приміщеннях з'являються самотні фанати-дослідники. Вони вірять у незнищенність правди і тому шукають її сліди у вицвілих декораціях і старих костюмах, у залишках зіпсованого реквізиту та розкиданих сторінках кимось переписаних ролей. Блукають мертвими полями колишніх битв ці шукачі перлин, чия праця бійців невидимого фронту залишається поза старанно відредагованими текстами готових видань»¹⁷.

¹⁷ Черкашина М. За лаштунками Богині Кліо// Ми — березільці: Роман Черкашин, Юлія Фоміна. Театральні спогади-роздуми. Харків: Акта, 2008. С. 322.

Уміння Марини Романівни вибудувати в текстах в альтернативну історію пов'язане з особливою увагою до психології, прояву емоцій, поведінки людей (або персонажів опер), мотивації їх вчинків. Марина Романівна вибудовує вербальні портрети своїх героїв за законами театральної режисури. Інколи написане нею може сприйматися як опис певної оперної мізансцени. Як приклад наведемо фрагмент зі статті «За лаштунками богині Кліо». Йдеться про професійні стосунки театрознавця Наталії Борисівни Кузякіної із березільцями. У тексті мотив «образи необачними словами», емоція каяття і подальший фрагмент листа створюють алюзію до фінальної сцени «Травіати»: «Закінчувався 1987 рік, рік століття з дня народження Курбаса. Наталя Борисівна [Кузякіна — О.Д.] відчувала, що з появою збірника ніби спокутувала свій застарілий гріх — погані слова, колись необачно сказані нею на адресу Леся Курбаса у книжці «Нариси української радянської драматургії» (1958). Зовсім по-іншому виглядали тепер у її очах «розбіжності поколінь», на яких колись вона наголошувала. Незвично для цієї стриманої жінки звучать фінальні фрази її передноворічного листа, у якому сповіщається радісна звістка про вихід довгоочікуваної збірки: «На порозі Нового року хочу сказати Вам і Юлії Гаврилівні: ви належите до числа (невеликого) найкращих людей, яких послала мені доля»¹⁸.

Загалом можна зазначити, що певна театралізація стилістики музично-критичних публікацій Марини Романівни — явище цілком закономірне. В одному з інтерв'ю Марина Романівна сказала, що, подорожуючи світом, вона намагається долучитися до естетики сучасного музичного театру, розкрити її... і що «наживо осягати оперне сучасне мистецтво — це відчуття неповторне!». Проте тут йдеться про щось значно більше, ніж професійна самореалізація. Можливо, далі на цьому прикладі нам варто думати про певну правдивість і в серці, і в слові, умінні висловлюватись усім своїм життям.

¹⁸ Черкашина М. За лаштунками Богині Кліо// Ми — березільці: Роман Черкашин, Юлія Фоміна. Театральні спогади-роздуми. Харків: Акта, 2008. С. 325.

Olena Dyachkova

*PhD in Art Studies, Associate Professor
at the Department of World Music History*

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

**«THEATER IN THE WORD»: STYLISTIC FEATURES
OF THE MUSICO-CRITICAL PUBLICATIONS
BY MARYNA CHERKASHINA- GUBARENKO**

Keywords: *critical work of Maryna Cherkashina-Gubarenko; music-critical publications; stylistic prowess, theatrical focus; theatricalization.*

The admiration for the skill, professionalism, and comprehensive worldview of Maryna Cherkashina-Hubarenko, a creative individual deeply connected to the theater from birth, drives this topic's choice. Another factor is in the paradoxes: a person-legend lives next to us in a close time distance. She is gentle, understanding of the actions of others, humane, and peace-loving. However, human qualities sometimes prevent contemporaries from properly assessing this person's contribution to history.

In the lives of many, including myself as one of her students, Maryna Cherkashyna's critical activities have played a crucial role in forming a significant informational background. As a rule, this context was perceived involuntarily, with the rapid ingestion of texts and the feeling that it is a natural and infinite element of the world, doomed to be always. However, today, I consider it extremely important to investigate this element, as figuratively would say, 'illuminate it', using commentary as the primary methodological instrument.

Recognition in music criticism, musicology, and professor-lector activities happened concurrently for Maryna Cherkashina-Hubarenko. 1984, she earned the title of Doctor of Art Studies, followed by a professorship in 1985. The laureate of the National Union of Theater Actors of Ukraine award in 1987, her achievements extended into theater studies and theater criticism. As we learn about it from the website of the National Union of Theater Actors of Ukraine, «found-

ed in 1971, until recently, this prize was awarded annually for the best works in the field of theater studies and theater criticism, which gained a wide artistic, scientific, artistic and public resonance»¹⁹.

Moreover, this award carried broader significance, serving as an act of social recognition and desirability for an art critic. Notably, theater experts and graduates of theater institutions played vital roles as editors in the regional and national press, contributing to the unique landscape of Ukrainian media. For example, theater critic Vitaly Zhezhera headed the culture department of the newspaper *The Voice of Ukraine* for a long time, recognized theater critic Serhiy Vasiliev worked in the newspapers *The Day* and *The Capital News*, film critic Svitlana Agrest-Korotkova headed the culture department of the newspaper *The Mirror of the Week*.

Even before the development of independent Ukraine's media space, Maryna Cherkashina had become an integral part of a crucial artistic centre as a professional journalist. This recognition continued to stimulate her and provided avenues for practical self-realization.

Analysis of M. Cherkashina's music-critical portfolio presents challenges due to her ongoing creative output, with new publications constantly enriching the body of work. Her creative laboratory demonstrates a unique synthesis of scientific and journalistic stylistics, contributing to the dynamic renewal of tools in musicology and music criticism.

Detailed Statistics:

In 2002, her collection of critical publications encompassed 58 magazine articles and 107 newspaper articles, featuring Ukrainian publications such as *Music*, *Cinema — Theater*, *Art-line*, *The Green Lamp*, *Evening Kharkiv*, *Culture and Life*, *The Mirror of the Week*, and more.²⁰

¹⁹ The Award in the field of theatre studies and theatre criticism// National Union of Theatre Actors of Ukraine/ National Union of Theatre Artists of Ukraine. [web page] accessed: <https://nstdu.com.ua/project/premiya-v-galuzi-teatroznavstva-i-teatralnoyi-kritiki/> (accessed 04.12.2023)

²⁰ Cherkashyna-Hubarenko M.R. Music and theatre at the crossroads of times: Collection of articles. Sumy: Nauka, 2002. P. 197-204.

To demonstrate the further dynamics of Maryna Romanivna's critical work, we will provide the statistics of the newspaper's *The Mirror of the Week* website. Since 2005, the author has posted 76 publications here²¹. But that is not all. There was intensive cooperation with *The Day* newspaper and other publishers.

Note that both newspapers — *The Mirror of the Week* and *The Day*, were leaders in forming Ukrainian mass media during the years of independence. Both newspapers focused on the progressive press of Europe and America. In the early years, *The Day* had a symbolic slogan — «The world reads *The Times*, Ukraine reads *The Day*.» These publishers cooperated with Maryna Cherkashina, meaning that he wrote the texts by the level of world press standards.

Theatrical Focus:

The Theater is central to Maryna Cherkashina's music journalism, serving as an excellent lens for studying music, life, human relations, history, and destiny. Her critical work spans various genres, including essays, memoirs, reviews, portraits, reports, and critiques, covering theatrical premieres, tours, revivals, jubilee dates, and music festivals like the Bayreuth Festival (*Bayreuther Festspiele*).

The Theater of Les Kurbas, the music of Richard Wagner, and modern Ukrainian music are magisterial journalism topics closely intertwined with the events of Maryna's life. Life experience gives the author's critical texts a unique, insightful intonation of true testimonies and eyewitness impressions. Among other vital aspects of her journalistic texts are her unique style, writing peculiarities, and striking transparency of thought in presenting the material.

Stylistic Prowess:

Formally, Maryna's texts are the ideal of any editor. The **verbs are essential elements of syntax** and form of thoughts. The action is a characteristic of the nominees' characters. Everyone is doing something, going somewhere, feeling something, meeting, denying, accepting, performing, applauding. This feature gives the text a particular dynamic and theatricality.

²¹ The Mirror of the Week//The Mirror of the Week. Archive. "Cherkashyna" [Web page] Accessed: <https://zn.ua/author/marina-cherkashina> (04.12.2023)

The active use of verbs in Maryna Cherkashina's journalism signifies a particular approach to the situation, event, and history. The author seems to **experience a specific plot anew**, and thanks to this experience, she discovers specific meanings and concepts in this plot. In this sense, the appearance of allegories in the critic's texts is indicative. The imagination of unfolding events becomes a tool for describing reality and a means of artistic expressiveness and philosophical and poetic generalizations.

For instance, in the article *Behind the Scenes of the Goddess Clio*, allegories paint a vivid picture of a musicological publicist's work, intertwining ancient muses with contemporary challenges in the realm of criticism: «Clio, the muse of history, likes to entertain the crowd with fun and bloody carnival spectacles. When there is not enough bread, such theatrical actions become especially loud. Fortune and Charity argue. The arrogant Falsehood mocks the poor beggar Truth. Show trials are presided over by the blind Themis. Artists, according to ancient custom, supply plots. Censors correct them. High ranks appear in the halo of patrons of mass spectacles. Critics behave according to their conscience — they scribble slander, cover the truth with Aesopian language, and share the fate of their heroes like prisoners in prison cells. When the audience leaves the Theater, called to new entertainment, lonely research fans appear in the empty rooms. They believe in the indestructibility of truth and therefore look for traces of it in faded scenery and old costumes, in the remains of damaged props, and scattered pages of roles rewritten by someone. Wandering the dead fields of former battles are these pearl seekers, whose work of fighters of the invisible front remains outside the carefully edited texts of finished publications»²².

Marina Cherkashina is building an **'alternative' history** in her texts, which is why she, as an author, pays special attention to psychology, the manifestation of emotions, the behavior of people (or opera characters), and the motivation for their actions. Author constructs verbal portraits of her characters according to the laws of

²² Cherkashyna M. Behind the scenes of the Goddess Clio. "We are Berezhil residents": Roman Cherkashin, Yulia Fomina. *Theatrical memories-reflections*. Kharkiv, 2008. P. 325.

theatrical direction. Sometimes, *the description of the situation in her texts resembles the description of a particular opera mise-en-scene*. For example, we will give a fragment from the article *Behind the Scenes of the Goddess Clio*. It is about the professional relations of theater expert Nataliya Borysivna Kuzyakina with the actors of Berezil. In the text, the motive «insults with imprudent words», the emotion of remorse, and the subsequent fragment of the letter — create an allusion to the final scene of *La Traviata*:

«The year 1987 was ending, the year of the century since the birth of Kurbas. Natalya Borysivna [Kuzyakina — O.D.] felt that with the publication of the collection, she had atoned for her long-standing sin — the bad words she once carelessly said to Les Kurbas in the book *Essays of Ukrainian Soviet Drama* (1958). In her eyes, the «generational gap» she once emphasized now looked quite different. The final phrases of her New Year's letter announcing the release of the long-awaited collection are unusual for this reserved woman: «On the threshold of the New Year, I want to say to you and Yulia Gavrylivna: you are among the (small) number of the best people that fate has sent me»²³.

Generally, a certain theatricalization of the stylistics of Maryna Cherkashina's music-critical publications is a natural phenomenon. In one of the interviews, she said that while traveling the world, she tries to get involved in the aesthetics of modern musical Theater, to reveal it, and that «to grasp the modern art of opera live is a unique feeling!»²⁴.

In **conclusion**, the theatricalization of Maryna Cherkashina's music-critical publications is a unique stylistic phenomenon. Her texts offer an 'alternative' history, emphasizing psychology, emotions, and motivations, all painted with a particular stylistic brush. By delving into the aesthetics of modern musical theater worldwide, she captures the essence of the art process, turning each experience into a dramaturgic form for expressing feelings in her critical texts.

²³ Cherkashyna M. Behind the scenes of the Goddess Clio. «We are Berezil residents»: Roman Cherkashin, Yulia Fomina. *Theatrical memories-reflections*. Kharkiv, 2008. P. 325.

²⁴ Lunina A. Musicology: fate, vocation, talent — or all together? *Music*. 2013. No. 4. Pp. 40–43.

Анфілова Світлана Геннадіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID 0000-0001-6910-8034

МУЗИКОЗНАВЧЕ СЛОВО У ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ ПРОСТОРІ: З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ РЕДАКЦІЇ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ТЕЛЕРАДІОКОМПАНІЇ

Ключові слова: музикознавець, музика на телебаченні, музичний редактор, Харківське обласне державне телебачення.

16 листопада працівники радіо, телебачення та зв'язку відзначають своє професійне свято — День працівників електронних мас-медіа України²⁵. На перший погляд, телебачення та музикознавство — речі між собою мало пов'язані та по своїй природі, мабуть, у чомусь і зовсім протилежні. Але насправді історію Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського неможливо представити без тісної дружби із творчими редакціями обласного телебачення. Це — окрема цікава сторінка музичної історії Харкова, яка заслуговує свого вивчення.

З офіційної історії Харківської студії державного телебачення відомо, що ідея створення телецентру в нашому місті народилася майже одразу після Другої світової війни — у 1947 році, у колі радіолюбителів, які й прийняли за розробку цього проекту. І вже з лютого 1951 року в Харкові почалося мовлення аматорського телецентру. Це було справжньою сенсацією, оскільки в ситуації знаходження телевізійних центрів лише в Москві та Ленінграді харків'яни без будь-якої фінансової державної підтримки, автономно, силами саме радіолюбителів зро-

²⁵ Дату було затверджено у 1994 році завдяки пропозиції харківського краєзнавця Віталія Артеменко — з нагоди 70-річчя першого ефіру українського радіо у Харкові (тодішній столиці радянської України) — 16 листопада 1924 року (докладніше про це в інтерв'ю Івана Машенко виданню «День»[1]).

били прецедент телефікації великого міста, ставши прикладом для інших регіонів Радянського Союзу. У Києві телецентр запрацює лише через пів року, а в Харкові вже почалися на той час перші трансляції для масового глядача.

У 1954 році в Харкові було обладнано професійний телецентр, який розмістився у найбільш високій на той час будівлі — Держпромі. І за цією адресою — Держпром, 5-й під'їзд — Харківське телебачення працювало майже до середини 2010-х років, тобто більше шести десятиліть. Інформація стосовно того, коли відбувся перший ефір обласного телебачення в статусі державної професійної структури, дещо різниться. Різні джерела надають декілька варіантів «точної» дати цієї славетної події у 1955 році: 19 березня, 31 березня, 1 травня...

Залишивши кінознавцям право встановлення фактологічної правди, звернемо увагу на той факт, що першою програмою, яка транслювалася в ефір, був **концерт** харківських артистів (аналогічно — у вигляді радіоконцерту — відбувся і перший харківській радіоефір 1924 року). Тобто музична складова із самого початку була заявлена як невід'ємна сторона телевізійних проєктів, а першим телевізійним продуктом, який було запропоновано глядачам, стали театральні вистави та концерти. Для їх проведення знадобилося залучення та прискорене навчання (а точніше, пристосування) на практиці не тільки технічного персоналу різноманітної кваліфікації, але й театральних режисерів та музикознавців, для котрих поринання в телевізійну специфіку було також відкриттям нових обріїв у творчій професії. Саме в ті часи і за тих умов — паралельно з розвитком телебачення та радіо — остаточно формується професія «музичного редактора», в обов'язки якого входило музичне оформлення театральних та літературних передач, формування програми телеконцертів, а з часом і створення самостійного телевізійного контенту у вигляді передач художньої, мистецької-освітньої спрямованості. Ґрунтуючись на засадах музикознавчої спеціальності, редакторська справа із самого початку відрізнялася власною специфікою, яка передбачала швидше музично-про-

світницьку та музично-критичну, навіть публіцистичну спрямованість. Які конкретно риси притаманні цій спеціальності?

Спроби знайти в українському інтернет-просторі характеристики професії «музичного редактора» приводять до цікавих спостережень: наявна інформація більше віддаляє користувача від об'єктивного розуміння цих вимог, ніж пояснює їх. Лише один результат із понад десяти наведених варіантів чітко відповідав пошуку за опціями «музичний» та «професія», лаконічно вміщуючі інформацію не тільки про обов'язки складання редактором переліку музичних творів для ефіру, але й вказуючи на журналістську складову цієї діяльності відповідно до музичної політики радіостанції, телеканалу або окремої передачі [2]. У державному Класифікаторі професій [3] обов'язки редактора телебачення та радіомовлення (*опція «музичний редактор» як окрема відсутня — прим. С. А.*) представлені у більш розгорнутому вигляді. Вони більше окреслюються організаторською функцією, відповідальністю за процес продуктивної комунікації між телерадіокомпанією та зовнішніми представниками — органами державного управління, громадськими організаціями, творчими спілками, авторами. Замовляти п'єси та сценарії штатним і позаштатним авторам, консультувати й допомагати їм в оволодінні телевізійною специфікою в процесі підготовки телесценарію; редагувати авторські матеріали з метою забезпечення достовірності наведених фактів; брати участь у роботі знімальної групи на всіх етапах підготовки телепрограми; здійснювати пошук учасників-героїв телевізійного проєкту, забезпечувати зворотній зв'язок з теле(радіо)аудиторією — ось лише неповний перелік усіх редакторських справ.

На перший погляд, ґрунтовна музикознавча освіта класичного типу передбачає розвиток у здобувача інших компетентностей, ніж того потребує професія музичного редактора. Менеджмент у сферах творчої діяльності хоча і розглядається важливою дисципліною в навчальних програмах сучасних мистецьких вишів, але все ж таки не грає визначальної ролі, поступаючись місцем перед дисциплінами ґрунтовної підготовки за фахом. Однак саме вони придатні до формування тих найважливіших професійних

здібностей музичного редактора, які не входять до переліку із «Класифікатора...», але складають серцевину такої відповідально-творчої професії, як музичний редактор телерадіомовлення. Від самого початку творчої співпраці музикознавців і телебачення наявність освіти високого теоретичного рівня була визначальним фактором, оскільки передбачала наявність доброї пам'яті (у тому числі музичної); високого музичного смаку; відмінного музичного слуху. Ерудиція у поєднанні з креативністю реалізовувалися в здатності критичного опанування та адаптації будь-якого музично-історичного контенту до умов сучасності і публіцистично-жанрових вимог. При цьому чітка вимова, літературна грамотність, комунікативні навички з високим рівнем переключення, розподілу та обсягу уваги, артистизм подачі матеріалу доповнювали перелік зазначених професійних компетенцій. Ураховуючи це, стає зрозумілою та «перебірливістю» телевізійників щодо музикознавців, які «тримали конкурс» на «музичного редактора». Відбір здійснювало саме життя, залишаючи у професії пам'ять про найкращих. В історії Харківського обласного (державного) телебачення ця пам'ять пов'язана з іменами Лариси Станкової (нар. 1931, беззмінний музичний редактор ХОДТРК протягом 60-ти років) та видатних музикознавців — викладачів Харківського інституту (університету) мистецтв, Харківського музичного училища — Павла Шокальського (1917–1983), Ірми Фруміної / Золотовицької (нар. 1932), Валерії Кравець (1940–2007), Юрія Щербініна (1941–2019), Олени Кононової (1952–2023).

Слід визнати, що не кожен сучасний музикознавець, навіть той, що опанував відеоблогерство, здатний одразу із легкістю «пересісти в крісло» редактора музичних програм теле(радіо)мовлення. Безумовно, на сьогодні можливості та обов'язки музичного редактора зазнали значних змін унаслідок глобальних трансформацій телемедіапростору і сфери засобів масової інформації з 1990-х років. З одного боку, стрімкий розвиток соціальних мереж, доступність створення власного контенту задає новий формат і редакторській діяльності. З другого, незважаючи на глибинну корекцію пріоритетів та змістової наповненості,

тотального технічного оновлення та народження нових можливостей комунікації і передачі інформації, базові основи професії залишаються незмінними — такими, як вони сформувалися 70 років тому в умовах розвитку музичної редакції як структурного підрозділу у системі державного теле(радіо)мовлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кононенко І. Усе почалося з Харкова. *День*, №200 (17 листопада, 2006). URL: <https://day.kyiv.ua/article/media/use-pochalosya-z-kharkova>
2. Музичний редактор (професія). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Музичний_редактор_\(професія\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Музичний_редактор_(професія))
3. Редактор (телебачення, радіомовлення). *Випуск 83. Діяльність у галузі радіомовлення та телебачення*. URL: <https://profpressa.com/dkhp/vipusk-83-diialnist-u-galuzi-radiomovlennia-ta-telebachennia/>

Svitlana Anfilova

*PhD in Art Studies, Acting Assistant Professor of the Department of the History of Ukrainian and Foreign Music at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0000-0001-6910-8034*

MUSICOLOGICAL WORD IN TELEVISION FIELD: FROM THE HISTORY OF MUSIC EDITING AT KHARKIV REGIONAL TELEVISION AND RADIO COMPANY

Keywords: *music researcher, music at television, music editor, Kharkiv Regional Television and Radio Company.*

On November 16, radio, television and communications workers celebrate their professional holiday, the day of electronic mass media workers in Ukraine²⁶. At first glance, television and musicology have little in common, and apparently they are completely op-

²⁶ The date was approved in 1994 thanks to the proposal of Kharkiv local historian Vitaliy Artemenko, on the occasion of the 70th anniversary of the first broadcast of Ukrainian Radio in Kharkiv (the capital of Soviet Ukraine at that time) — November 16, 1924. Read more about this in Ivan Mashchenko's interview (“*Den*” / “*The Day*”[1]).

posite in some ways in their essence. But in fact, the history of the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts cannot be imagined without close friendship with the creative editorial offices of Regional television. This is a special interesting page in the musical history of Kharkiv, which should be studied.

From the official history of the Kharkiv state television studio, it is known that the idea of creating a TV Center in our city was born almost immediately after the Second World War, in 1947, in the circle of radio amateurs who took up the development of this project. And already in February 1951, an amateur TV Center began broadcasting in Kharkiv. It was a real sensation. At the time when television centers existed only in Moscow and Leningrad, Kharkiv residents without any financial state support, autonomously, by the forces of radio amateurs, made a precedent for the TV-expansion of a large city, becoming an example for other regions of the Soviet Union. The TV Center in Kiev started working only six months later, and in Kharkiv the first broadcasts for the mass audience had already begun by that time.

In 1954, a professional TV center was equipped in Kharkiv, which was located at the tallest building at that time, Derjprom. And it was at this address — Derjprom, 5th sector — that Kharkiv television operated almost until the mid-2010s, that is, more than six decades. When was the first broadcast of regional television in the status of a state professional structure? Information about this varies somewhat. Information sources provide several «exact» dates for this glorious event in 1955: March 19, March 31, and May 1.

We will leave the discovery of factual truth to film critics. It should be noted that the first broadcast was a **concert** of Kharkiv artists. Similarly, the first Kharkiv radio broadcast of 1924 took place in the form of a radio concert. Thus, the musical component was initially declared as an integral part of TV-projects, and the first television product that was offered to the audience was theatrical performances and concerts. For their implementation, it was necessary to attract and accelerate training (or rather adaptation) in practice not only technical personnel of various qualifications, but also theater directors and musicologists, for whom immersion in television specifics was also the

opening of new horizons in the creative profession. It was at that time, along with TV and radio development, that the profession of «music editor» was finally formed. His duties included the musical design of theatrical and literary programs, the formation of TV-concert programs, and subsequently the creation of independent television content in the form of artistic and educational programs. Based on the principles of the musicological specialty, editorial work from the very beginning was distinguished by its own specifics, which provided for rather a musical-educational and musical-critical, one might even say journalistic orientation. What are the characteristics of this specialty?

The attempts to find a description of the *music editor* profession at the Ukrainian Internet lead to interesting observations. The available information is more likely to distance the user from an objective understanding of these requirements than to explain them. Only one result clearly matched the search for the «music» and «profession» options. Only this version concisely contained information not only about the duties of the editor to compile a list of musical works for the broadcast, but also indicated the journalistic component of this activity in accordance with the music policy of a radio station, TV channel, or separate program [2]. In the state Classifier of professions [3], the editor of television and radio broadcasting duties (there is no separate option «music editor» — note by S.A.) are presented in a more detailed form. They are defined by a more organizational function, responsibility for the process of productive communication between the TV and Radio Company and external representatives, public administration bodies, public organizations, creative unions, authors. Order plays and scripts to full-time and freelance authors, advise and assist them in mastering television specifics in the process of preparing a TV script; edit author's materials in order to ensure the reliability of the above facts; participate in the work of the film crew at all stages of preparing a TV program; search for participants-heroes of a television project, provide feedback to the TV(radio)-audience — this is just an incomplete list of all editorial cases.

At first glance, a thorough classical musicology education involves the development of other competencies in the applicant than

the profession of a «music editor» requires. Management in the spheres of creative activity is considered an important discipline in the curricula of modern art universities. But still, this does not play a decisive role, giving way to the disciplines of fundamental training in the specialty. However, they are suitable for the formation of those most important professional abilities of a music editor that are not included in the list from the «classifier», but form the core of such a responsible creative business as a music editor on TV and radio broadcasting. From the very beginning of the creative collaboration between musicologists and television, the presence of a high theoretical level of education was a determining factor, since it provided for the presence of a good memory (including musical); high musical taste; excellent musical hearing. Erudition and creativity were realized in the ability to critically master and adapt any musical and historical content to modern conditions and genre requirements. At the same time, clear pronunciation, literary literacy, communication skills with a high level of switching, distribution of attention, artistry in presenting the material supplemented the list of these professional competencies. Given this, it also becomes clear that TV-workers are picky about musicologists who «held a competition» for «*music editor*». The selection was carried out by life itself, leaving the memory of the best people. In the history of Kharkiv Regional (State) Television, this memory is associated with the names of Larysa Stankova (b. 1931), permanent music editor at KhRS TV and Radio Company for 60 years, as well as outstanding musicologists, teachers of the Kharkiv Institute (University) of Arts, Kharkiv music school — Pavel Shokalsky (1917–1983), Irma Frumina / Zolotovits'ka (b. 1932), Valeriya Kravets (1940–2007), Yuri Shcherbinin (1941–2019), Olena Kononova (1953–2021).

It should be recognized that not every modern musicologist (even one who has mastered video blogging) is able to immediately easily «occupy the office» of music editor at TV (Radio) broadcasting. Of course, the capabilities and responsibilities of a music editor have changed significantly these days, as a result of global media transformations since the 1990s. On the one hand, the rapid devel-

opment of social networks and the availability of creating your own content set a new format for editorial activities. On the other hand, despite the deep correction of priorities and content, total technical renewal and the birth of new opportunities for communication and information transmission, the basic foundations of the profession remain unchanged — such as they were formed 70 years ago in the context of the development of the music editorial office as a structural division in the system of State TV (radio) broadcasting.

REFERENCES

1. Kononenko I. Use pochalosya z Kharkova / It all started in Kharkiv. *The Day / Den*, № 200 (November 17, 2006). URL: <https://day.kyiv.ua/article/media/use-pochalosya-z-kharkova> [in Ukrainian].
2. Музичний редактор (професія). / Music editor (profession). / Muzychnyy redaktor (profesiya). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Музичний_редактор_\(професія\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Музичний_редактор_(професія)) [in Ukrainian].
3. Editor (Television, Radio broadcasting). / Redaktor (telebachennya, radiomovlennya). *Volume 83. Diyal'nist' u haluzi radiomovlennya ta telebachennya / Radio and television activities*. URL: <https://profpressa.com/dkhp/vipusk-83-diialnist-u-galuzi-radiomovlennia-ta-telebachennia/> [in Ukrainian].

Баздирєва Анастасія Дмитрівна

студентка-музикознавиця Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID 0009-0003-2288-453X

«L'INFANTAMENT MERAVELLÓS DE SCHAHRAZADA»: У ПОШУКАХ ІНШОМОВНИХ ЕКВІВАЛЕНТІВ МУЗИЧНИХ НАЗВ

Ключові слова: вокальний цикл, музика початку XX століття.

Знайомство з музикою починається з назви твору, який пропонує композитор. Назва часто передає загальний настрій,

створюючи певні очікування у слухача і вказуючи на характер музики. Не завжди в буквальному перекладі іншою мовою вдається уникнути розбіжностей при розумінні сенсу того, що винесено на титульний лист. Унаслідок цього виникають «різночитання», які не тільки дезорієнтують публіку, але і вносять плутанину в уявлення про творчу спадщину того чи іншого композитора. Тому важливо мати уніфікований варіант перекладу, який би узгоджувався не тільки лексично, але й семантично зі змістом поетичного тексту і його музичного втілення.

Спробуємо продемонструвати це на прикладі пошуку українського еквівалента назви вокального циклу Роберта Герхарда (1896–1970) «*L'infantament meravellós de Schahrazada*» (ор.1)²⁷. Молодий композитор частково запозичив її із збірки віршів каталонського поета Хосе Марія Лопес-Піко (1886–1959), яка була опублікована в 1916 році в журналі «*La Revista*» під назвою «*L'infantament meravellós de Schahrazada. Interpretacions dels poemes de «Les mil i una nits»*». У своєму циклі, що включає дванадцять *mélodie*, Р. Герхард використав ранні версії текстів поета, які часом не зовсім відповідають їх варіантам у пізніших виданнях. Сам композитор зробив магнітофонний запис, на якому він прочитав усі вірші з циклу²⁸.

З каталонської «*L'infantament meravellós de Schahrazada*» буквально перекладається як «Чудове (або прекрасне) дитинство Шахразади» чи «Чудове немовля Шахразади». Існує також переклад англійською «*The wonderful birth of Sheherezade*»

²⁷ Gerhard R. *L'infantament meravellós de Schahrazada. 12 melodies per a cant i piano*. TRITÓ. Barcelona, 2004.

²⁸ Копія цього запису зберігається в Національному звуковому архіві Британської бібліотеки в Лондоні. Як відомо, Р. Герхард після іспанської громадянської війни переїхав до Великої Британії. Можна припустити, що мета цього запису — дати іноземним виконавцям зразок каталонської вимови, без якої неможливо відтворити органічну єдність поетичного слова і вокальної лінії, яка передбачається жанром *mélodie*. [Більш детально про цей жанр див.: Нечепуренко В. *Mélodie* и французская салонная культура второй половины XIX века (о специфике коммуникации жанра), *Київське музикознавство*, 2019. Вип. 51. С. 158–166. URL: <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/05/51-15-Nechepurenko.pdf>].

(«Чарівне народження Шахразади»)²⁹. Але в тексті вокального циклу немає згадок ані про будь-яке народження, ані про немовлят. За своїм змістом вірші передають насолоду почуттів, враження від жіночої краси, чуттєвості і магії кохання.

Музика Р. Герхарда також найменше асоціюється із світом дитинства. Написана в пізньоромантичному стилі (із використанням мажоро-мінору та рясної альтерації), вона репрезентує композитора, який прагне розширити свої музичні горизонти. Безперечно, у той час він шукав у сучасній йому музиці альтернативи фольклористичним настановам, які пропагував його вчитель Ф. Педрель. Автор сучасної монографії про композитора Дж. Хомс пише: «Пісні цього циклу характеризуються яскравим і пристрасним ліричним поривом, що виявляється не лише в його розлогих вокальних мелодіях, але й у гармонічному багатстві та тенденції до широкого застосування хроматизмів»³⁰. Слід зауважити, що цей вокальний цикл був натяком на подальші творчі пошуки, у результаті яких Р. Герхард, повернувшись до Барселони у 1928 році після навчання у А. Шенберга, став відвертим противником консервативних поглядів та соратником провокаційних діячів авангарду (наприклад, С. Далі).

Повертаючись до назви циклу, звернемося до тлумачень зі словників, де знаходимо, що *infanta* (корінь слова *l'infantament*) — крім усього іншого — є ще титулом принцеси в Іспанії та Португалії. Можливо, саме цей шляхетний статус мали на увазі Хосе Марія Лопес-Піко та Роберт Герхард, адже у збірнику казок «Тисяча і одна ніч» Шахразада була донькою візира і, напевне, могла бути юною принцесою. У перекладі з каталонської мови *meravellós* — чарівний, прекрасний, дивовижний, чудовий. І хоча ці слова достатньо схожі за значенням, але кожне з них має власний семантичний відтінок. Гармонічна мова вокального

²⁹ Perry, M. E. *Un català mundial*: catalan nationalism and the early works of Roberto Gerhard : dissertation. University of Kansas, 2013. P. 89.

³⁰ Homs J. Robert Gerhard and his Music. THE ANGLO-CATALAN SOCIETY. Sheffield, 2000. P. 22. URL: <https://www.anglo-catalan.org/downloads/acsop-monographs/issue11.pdf>.

циклу і сповнені хроматизмів вокальні мелодії відтворюють образ чогось хвилюючого та водночас магічного. Тому з цієї групи синонімів найбільше пасує епітет «чарівна». Оскільки музика акцентує саме цей аспект жіночого образу, на нашу думку, враховуючи і зміст, і музичне прочитання, в україномовному контексті назву циклу слід перекласти як «Чари принцеси Шахразад».

Anastasiia Bazdyrieva

*undegraduate program student in musicology
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0009-0003-2288-453X*

«L'INFANTAMENT MERAVELLÓS DE SCHAHRAZADA»: IN SEARCH OF FOREIGN LANGUAGE EQUIVALENTS OF MUSIC TITLES

Keywords: *vocal cycle, music of the early twentieth century*

The introduction to music begins with the title of the piece offered by the composer. The title often conveys the general mood, creating certain expectations for the listener and indicating the nature of the music. It is not always possible to avoid discrepancies in understanding the meaning of what is put on the title page in a literal translation into another language. As a result, there are «discrepancies» that not only disorient the public but also confuse the idea of the creative heritage of a particular composer. Therefore, it is important to have a unified translation option that would be consistent not only lexically but also semantically with the meaning of the poetic text and its musical embodiment.

Let's try to demonstrate this by searching for the Ukrainian equivalent of the title of Robert Gerhard's (1896-1970) vocal cycle *L'infantament meravellós de Schahrazada* (Op. 1)³¹. The young composer partially borrowed it from a collection of poems by the Catalan poet José María López-Pico (1886-1959), which was published in 1916 in the journal *La Revista* under the title «*L'infantament merav-*

³¹ Gerhard R. *L'infantament meravellós de Schahrazada*. 12 melodies per a cant i piano. TRITO. Barcelona, 2004.

ellós de Schahrazada. *Interpretacions dels poemes de «Les mil i una nits»*». In his cycle, which includes twelve *mélodies*, Gerhard used early versions of the poet's texts, which sometimes do not quite correspond to their versions in later editions. The composer himself made a tape recording of himself reciting all the poems in the cycle³².

In Catalan, «*L'infantament meravellós de Schahrazada*» literally translates as «The wonderful (or beautiful) childhood of Shahrazada» or «The wonderful baby of Shahrazada». There is also an English translation of «*The wonderful birth of Sheherezade*»³³. However, the text of the vocal cycle does not mention any birth or infants. In their content, the poems convey the sweetness of feelings, impressions of female beauty, sensuality and the magic of love.

Gerhard's music is also the least associated with the world of childhood. Composed in the late Romantic style (using the major-minor key and abundant alteration), it represents a composer who seeks to expand his musical horizons. Undoubtedly, at that time he was looking for alternatives in contemporary music to the folkloristic guidelines promoted by his teacher F. Pedrel. The author of a contemporary monograph on the composer, J. Homs, writes: «The songs of this cycle are characterised by a vivid and passionate lyrical impulse, which is manifested not only in his extensive vocal melodies, but also in his harmonic richness and tendency to make extensive use of chromaticism»³⁴. It should be noted that this vocal cycle was a hint of further creative pursuits, as a result of which R. Gerhard, returning to Barcelona in 1928 after studying with A. Schoen-

³² A copy of this recording is in the National Sound Archive of the British Library in London. It is known that Gerhard moved to the UK after the Spanish Civil War. It can be assumed that the purpose of this recording is to provide foreign performers with a sample of Catalan pronunciation, without which it is impossible to reproduce the organic unity of the poetic word and vocal line implied by the *mélodie* genre. [For more details about this genre, see: V. Nechepurenko. *Mélodie* and the French salon culture of the second half of the nineteenth century (on the specifics of genre communication) // *Kyiv Musicology*. Issue 51. C. 158 — 166. Electronic resource: <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/05/51-15-Necheurenko.pdf>]

³³ Perry M. E. "Un català mundial": Catalan nationalism and the early works of Roberto Gerhard: a dissertation. University of Kansas, 2013. P.89

³⁴ Homs J. Robert Gerhard and his Music. THE ANGLO-CATALAN SOCIETY. Sheffield, 2000. P.22 Electronic resource: <https://www.anglo-catalan.org/downloads/acsop-monographs/issue11.pdf>

berg, became an outspoken opponent of conservative views and an ally of provocative avant-garde figures (for example, S. Dalí).

Returning to the title of the cycle, let's turn to the dictionary definitions, where we find that *infanta* (the root of the word *l'infantament*) is, among other things, a princess title in Spain and Portugal. Perhaps it is this noble status that José María López-Pico and Robert Gerhard had in mind, because in the collection of fairy tales *The Thousand and One Nights*, Shahrazada was the daughter of a vizier and could probably have been a young princess. Translated from Catalan, *meravellós* means charming, beautiful, amazing, wonderful. Although these words are quite similar in meaning, each of them has its own semantic connotation. The harmonious language of the vocal cycle and the vocal melodies full of chromaticism recreate the image of something exciting and at the same time magical. That is why the epithet «enchanted» is the most suitable among this group of synonyms. And given that the music accentuates this aspect of the female image, I believe that, based on both the content and the musical interpretation, the title of the cycle should be translated into Ukrainian as «The Magic of Princess Shahrazada».

ФАКТ У РУСІ FACT IN MOTION

Щетинський Олександр Степанович

композитор, старший викладач кафедри композиції
та інструментування Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0001-9576-1061

КОМПОНУВАННЯ ЯК «СРОДНА ПРАЦЯ»

Ключові слова: Григорій Сковорода, сродна праця, компози-
торська творчість, природа, щастя.

Внутрішній стан композитора, що вповні реалізував свої творчі можливості, можна зрозуміти за допомогою ідеї «сродної праці», що сформульована в діалозі Г. Сковороди «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира» (див.: [1, с. 645–728]). Учасники діалогу в дружній бесіді обговорюють цю ідею і переконують інших співбесідників у тому, що саме «сродна праця» веде людину до щастя. Ідеться про таку працю, яка відповідає природі людини і її здібностям, тобто тим якостям, які, на думку Сковороди, закладені в людині від народження. Можливу схильність до зла Сковорода відкидає вже на початку діалогу: «Моя рѣч единственно точію касается до человеколюбных душ, до честных Званій и до благословенных промысла родов...» [1, с. 651].

Чи можна цей висновок розширити і ствердити, що до видатного творчого результату ведуть лише ті задатки, які, за словами Сковороди, узгоджуються з Божим і людським законом? У реальному житті видатних митців траплялося різне, часом вони виглядали далеко не праведниками — ніщо людське не було їм чуже. Навряд чи темні сторони душі митців не впливали на їхню творчість, адже психіка людини становить цілісність, у якій все впливає на все. Звісно, сила цих впливів різна, залежно від особистісної чутливості людини, стану мистецтва, звичаїв, соціальних норм, духу часу та інших обставин. Гіпотетично можна

припустити, що темне не спроможне стати визначальним чинником у творчому акті. Ця теза потребує окремого дослідження, але очевидним є те, що не існує прямої залежності між особистими якостями митця і його творчістю. На жаль, мистецьке досягнення не дорівнює стану духовного просвітлення митця. Було б перебільшенням стверджувати, що досконала творчість і моральна потворність — речі несумісні. Питання в іншому: що саме і як саме впливає? Отже, досліджувати варто не саму можливість поєднання цих «субстанцій», а те, в який спосіб і за рахунок чого вони залежать одна від одної.

Якою ж є «сродна праця» композитора? Крім спорідненості з природними задатками митця і з суспільним благом, Сковорода вказує на важливість особистого задоволення від праці і навіть узалежнює славу від цього задоволення. «Никто не пожнет твердой славы от коего-либо Художества, если около онаго трудиться не почтет за сладчайшее, самую славу превосходящее увеселение» [1, с. 664]. З цього напрошується висновок, що «сродна праця» композитора, якою б важкою і виснажливою вона не була, — це процес радісний, несумісний з відчуттям обтяжливого обов'язку, що його хочеться якнайшвидше позбутися. Чітке розуміння або принаймні невербалізоване відчуття сенсу композиторської праці — обов'язкова умова того, щоб природна потреба творчості переросла у «сродну працю» і привела до щастя.

Сковорода вказує основний засіб для досягнення «сродності», тобто спорідненості з природою і Божими законами. Це пізнання природи і свого єства. «Природа есть первоначальная всему Причина и самодвижущаяся Пружина» [1, с. 651]. Природу філософ розуміє і як навколишній світ, і як те, що наділяє людину її властивостями, і самі ці властивості. Висновок для композитора: прояв своїх творчих можливостей потребує, крім занурення в культуру, уважного вивчення свого єства і знаходження свого місця в цій культурі, узгодження з нею своїх можливостей і схильностей. Відсутність такої узгодженості веде до нещастя.

Кінцівка діалогу Сковороди містить дещо неочікувану, але цілком слушну пораду: не знайшовши в собі відповідної схильності, варто відмовлятися від справи. «Не ревнуй о том, что не данно от Бога. <...> Аще не рожден? Не суйся в Науку. <...> Хоч ли быть счастливым? Будь сыт в своей Доль» [1, с. 696]. А вже після слова «Конєц» філософ розповідає, як під впливом його байки («Казки») на цю ж таки тему білгородський і обоянський єпископ «Іоасаф Миткевич, больше 40 Отраков и Юнош свободил от Училищнаго Ига во Путь Природы их, ревнуй Человѣколюбю, не Тщеславию» [1, с. 697]. Сьогодні актуальність і слушність поради Сковороди не менша, ніж два з половиною століття тому. Не менша й недовсяжність ідеалу, до якого він закликав. Утім завдання філософа — указати шлях до щастя, а не присилувати до нього. Звільнення від несвободи відбувається (або не відбувається) завжди по-різному.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сковорода Г. Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира. *Повна академічна збірка творів*/ за ред. проф. Л. Ушкалова. Харків: Майдан, 2010. 1400 с.

Oleksandr Shchetynsky

composer, a senior lecturer at the Department of Composition and Instrumentation at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky

National University of Arts

ORCID: 0000-0001-9576-1061

COMPOSITION AS «KINDRED WORK»

Keywords: *Hryhoriy Skovoroda, congenial work, composer's creativity, nature, happiness.*

The inner state of a composer who has fully realised his creative potential can be understood with the help of the idea of «congenial work» formulated in H. Skovoroda's dialogue «A Conversation Called the Alphabet, or the Alphabet of the World» (see: [1, p. 645–728]). The participants of the dialogue discuss this idea in a friendly conversation

and convince the other interlocutors that there is «congenial work» that leads a person to happiness. They are talking about the kind of work that corresponds to human nature and abilities, i.e. the qualities that, according to Skovoroda, are inherent in humans from birth. At the very beginning of the dialogue Skovoroda rejects to discuss the case of the inclination to evil: «My speech is only about human-loving souls, about honest appeals and about blessed kinds of business...» [1, 651].

Can this conclusion be expanded to state that only those inclinations that, according to Skovoroda, are in line with God's and human law lead to an outstanding creative result? In the real life of outstanding artists, different things happened, and sometimes these artists acted being far from righteousness, as nothing human was alien to them. It is unlikely that the dark sides of the artists' souls did not influence their creativity, because the human psyche is a unity in which everything influences everything.

Of course, the strength of these influences varies, depending on the person's personal sensitivity, the state of the art, customs, social norms, the spirit of the times, and other circumstances. Hypothetically, we can assume that the dark cannot become a determining factor in their creative act. This thesis requires a separate investigation, but it is obvious that there is no direct correlation between the personal qualities of an artist and his or her work. Unfortunately, an artistic achievement does not equal to a state of spiritual enlightenment. It would be an exaggeration to say that perfect creativity and moral ugliness are incompatible. The question is: what exactly influences them and how. Thus, we should investigate not the possibility of combining these «substances» but the way in which and due to what they depend on each other.

What is a composer's «congenial work»? In addition to its affinity with the artist's natural inclinations and the public good, Skovoroda points out the importance of personal satisfaction in work and even makes fame dependent on this satisfaction. «No one will reap lasting fame from any Art, if he does not consider working around it to be the sweetest, most fame-surpassing pleasure» [1, 664]. This suggests that the composer's «congenial work», no matter how difficult and exhausting, is a joyful process, incompatible with a feel-

ing of burdensome duty that one wants to get rid of as soon as possible. A clear understanding or at least a non-verbalised sense of the meaning of composing is a prerequisite for the natural need of creation to turn into «congenial work» and lead to happiness.

Skovoroda indicates the main means of achieving «congeniality» with nature and God's laws. This is the understanding of nature and one's own being. «Nature is the original Cause of everything and the self-moving Spring» [1, 651]. The philosopher treats nature as the world around us, as well as something that gives a person his or her properties, and as these properties themselves. The conclusion for the composer is that the manifestation of one's creative abilities requires, in addition to being immersed into culture, a careful study of one's own nature and finding one's position in this culture. The next step is harmonising one's abilities and inclinations with culture. The absence of such coherence leads to unhappiness. The ending of Skovoroda's dialogue contains a somewhat unexpected but quite reasonable advice: if you do not find the appropriate inclination in yourself, you should give up your business. «Do not be jealous of what is not given from God. <...> Haven't you been born for it? Do not strive for science. <...> Do you want to be happy? Be satisfied in your own destiny» [1, 696]. And after the word «The End», the philosopher tells a story about the Bishop of Bilhorod and Oboyan Joasaph Mitkevych who, being influenced by the fable («Tales») on this topic, «freed more than 40 boys from the School Yoke to the Way of Nature, following Humanity and not Vanity» [1, 697]. Today, the relevance and appropriateness of Skovoroda's advice is no less than two and a half centuries ago. The unattainability of the ideal he called for is no less, too. However, the task of the philosopher is to show the way to happiness but not to force to strive for it. Liberation from unfreedom always happens (or does not happen) in different ways.

REFERENCE

1. Skovoroda H. A conversation called the Alphabet, or the Alphabet of the World. *The complete academic collection of works*. Edited by prof. Leonid Ushkalov. Kharkiv: Maidan, 2010. 1400 p.

Савченко Ганна Сергіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри
композиції та інструментування Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID 0000-0002-9845-0450

**«LACRIMOSA» І «ВОЄННЕ ТРІО 2022» ОЛЕКСАНДРА
ЩЕТИНСЬКОГО: ДОСВІД МУЗИКОЗНАВЧОЇ РЕФЛЕКСІЇ**

Ключові слова: *Lacrimosa*, тріо, творчість О. Щетинського, текст пам'яті.

Духовні кризи активізують духовне будівництво... «Lacrimosa» для шести інструментів і «Воєнне тріо 2022» Олександра Щетинського створені в перші тижні повномасштабної російсько-української війни. Немає сумнівів, що твори, написані «тут і зараз», у ситуації духовної кризи, спричиненої війною, є документами епохи, текстами свідчення й пам'яті.

Духовний досвід митця об'єктивований у «Lacrimosa» і «Воєнному тріо 2022» в різний спосіб. У першому творі функцію програмувального коду виконує молитва, визначаючи організацію композиції по горизонталі та вертикалі на основі діалогу індивідуального й загального, об'єктивного й особистісного. «Lacrimosa» — твір, написаний для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки й органа. О. Щетинський семантично диференціює тембри, наділяє їх певною (проте в деяких випадках нестійкою) роллю в діалозі. Так, гобой і скрипка стають голосами індивідуальними і трепетними. Гобой, однак, може долучитися до іншої групи, представленій мідними духовими (валторна та два тромбони), що репрезентує надособистісне начало. Функція органа теж амбівалентна: на початку твору він є фундаментом ансамблю, трактується як відсторонена «третя сила». Але поступово орган перетворюється на голос, якому доручається мелодія з елементами стилізації української народної пісні, що є кульмінацією всього твору, моментом катарсичного просвітлення. Таким чином, по вертикалі фактури постійно присутні три смислові шари,

які або по черзі беруть на себе ініціативу у висловлюванні, або вступають в активний напружений діалог, який веде до трагічної кульмінації-вибуху, де орган заявляє про себе як сольний інструмент, потім — до тихої кульмінації-просвітлення, де в органа ж звучить мелодія в дусі української народної пісні.

У творі реалізуються технічні й художні ідеї, актуальні для творчості О. Щетинського в цілому. Це робота зі звуком як одиницею звукоматерії, інтерес до тембру, витворення звукоматерії різної конфігурації, вибудовування особливого часу та простору. Серед особливих прийомів слід назвати стереозвучання. В авторських коментарях до твору міститься схема розташування музикантів на сцені, передбачено рух музикантів (валторніста і тромбоністів) за куліси під час гри, створення ефекту звучання за зачиненими й відчиненими дверима.

У творі символічно застосовано прийом повтору на різних рівнях — від звуку до макрорівня композиції (що виявляється в точних / варіантних повторах фактурних, звуковисотних ідей і тематичних елементів). У коментарі композитор зауважує: «Багатократні повтори однієї ноти є наскрізним прийомом у творі. Їх завжди слід трактувати як частину фрази, наче виразне речитативне промовляння прихованого тексту, із відповідним розподілом «смыслових» акцентів і динамічних та артикуляційних коливань» [2]. Саме в такому значенні — тихого промовляння — постають пульсуючі повторення звуків у партії скрипки як реакції на «страшні» *glissandi* (спочатку короткі, потім довгі) в партіях двох тромбонів, котрі викликають асоціації з приглушеним ревом сирен повітряної тривоги. Остаточність на різних масштабних рівнях формує застиглий, завмерлий час, притаманний ритуалу.

Композиційне рішення «Воєнного Тріо 2022» для скрипки, труби та фортепіано інше. Це тричастинний цикл, де перша частина — напружена, експресивна, друга — рухливе, гостре скерцо, третя — зосереджена, трагічна. Інакша й концепція Тріо: твір позбавлений катарсичного просвітлення, тиха кода в III частині — це розгублена реакція на потужну кульмінацію та жорстку за звучанням посткульмінаційну фазу. У Тріо відсутнє

розподілення стійких семантичних функцій між тембрами. Діалог розгортається швидше не між тембрами, а між темами, які вільно передаються від тембру до тембру в I частині, зазнають варіантних змін, породжують нові тематичні елементи чи протиставляються по вертикалі в III частині. Таким чином, смислово контрастні теми й тематичні елементи можуть розгортатися в послідовності, а можуть і контрапунктувати, утворюючи два фактурних смислових шари, як, наприклад, на початку I частини (довгі звуки у скрипки і труби та короткі фігури у фортепіано); у III частині (акордова суворі тема у фортепіано, у діалозі з якою звучать експресивні трагічні монолози скрипки і труби). Проте принцип дво-або тришарової смислової організації діє лише в межах окремого розділу або розділів форми, на відміну від «Lacrimosa», де наявність трьох смислових шарів утворює прихований сюжетний стрижень. Тому в I і III частинах Тріо загальний принцип взаємодії між смисловими фактурними шарами можна визначити як послідовне злиття / розшарування (I частина) або розшарування / злиття (III частина). У II частині інструменти діють спільно, комбінаторно переплітаючись у вихорі скерцо.

У Тріо композитор так само, як і в інших творах, працює зі звуком, тембром, звукоматерією, простором. Застосовує принцип повтору звуків, із якого постають семантично різні теми й тематичні елементи — вслуховування, речитації, імперативи, сигнали. Повтор тем на більш високому композиційному рівні із застосуванням інтервальної та ритмічної варіантності, а також дія в межах вільної атональності в трьох частинах утворюють міцний конструкт композиції.

У зв'язку із воєнними творами О. Щетинського висловимо такі міркування. Г.-І. Гадамер у статті «Мистецтво й наслідування», написаній іще 1967 року, порушує питання: чи не у всякому мистецтві ми переживаємо досвід ладу? І дає таку відповідь: у творах мистецтва ми стикаємося з духовною енергією ладу. «Художній твір стоїть посеред звичного й близького світу, який нині розпадається, як заповідь ладу, і, можливо, всі сили збереження й підтримування, які несуть на собі людську культуру,

ґрунтуються на тому, що як взірць являється нам у праці митця й у досвіді митця: ми знову й знову приводимо до ладу те, що для нас розпадається» [1, с. 27].

«Lacrimosa» і «Воєнне тріо 2022» О. Щетинського є осмисленням подій перших тижнів повномасштабної російсько-української війни, текстами пам'яті, у яких закодована інформація травматичного сьогодення, актуальна не тільки в українському, а також у європейському та світовому культурних просторах як свідчення боротьби «світла й людяності» з «темрявою та варварством». Ці твори, утілюючи своєю композиційною організацією естетичні принципи гармонії та краси, є виявом «духовної енергії ладу», здатної долати деструкцію кризової ситуації та реалізовувати ідею продуктивного творчого життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гадамер, Г.-І. (2001). Мистецтво і наслідування. У кн.: Гадамер, Г.-І. Герменевтика і поетика. Вибрані твори, с. 16–27. Київ: Юніверс.
2. Щетинський, О. (2022). Lacrimosa для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки й органа. (Рукопис). Зберігається в особистому архіві композитора.

Hanna Savchenko

*PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Head of Composition and Orchestration Department,
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID: 0000-0002-9845-0450*

«LACRIMOSA» AND «MILITARY TRIO 2022» BY OLEKSANDR SHCHETYNsky: THE EXPERIENCE OF MUSICOLOGICAL REFLECTION

Keywords: *Lacrimosa, trio, work of O. Shchetynsky, memory text.*

Spiritual crises activate spiritual construction... «Lacrimosa» for six instruments and «Military Trio 2022» by Oleksandr Shchetynsky were created in the first weeks of the full-scale Russian-Ukrainian war.

nian war. There is no doubt that works written «here and now», in a situation of spiritual crisis caused by war, are documents of the era, texts of testimony and memory.

The spiritual experience of the artist is objectified in «Lacrimosa» and «Military Trio 2022» in different ways. In the first work, the function of the programming code is performed by a prayer, determining the horizontal and vertical organization of the composition based on the dialogue between the individual and the general, the objective and the personal.

«Lacrimosa» is a piece written for oboe, horn, two trombones, violin and organ. O. Shchetynsky semantically differentiates timbres, assigns them a specific (but in some cases unstable) role in the dialogue. Oboe and violin become individual and reverent voices. The oboe, however, can join another group represented by brass (horn and two trombones), representing the suprapersonal principle.

The function of the organ is also ambivalent: at the beginning of the piece, it is the foundation of the ensemble, interpreted as a detached «third force». But gradually the organ turns into a voice, which is entrusted with a melody with elements of the stylization of a Ukrainian folk song, which is the culmination of the entire work, a moment of cathartic enlightenment. Thus, along the vertical texture, three semantic layers are constantly present, which either take the initiative in the expression in turn, or enter into an active, tense dialogue, which leads to a tragic climax, where the organ declares itself as a solo instrument, then — to a quiet climax-enlightenment, where the organ sounds a melody in the spirit of a Ukrainian folk song.

The work implements technical and artistic ideas relevant to the work of O. Shchetynsky as a whole. This is work with sound as a unit of sound matter, interest in timbre, production of sound matter of various configurations, construction of special time and space. One of the special techniques is stereo sound. The author's comments to the piece contain a diagram of the location of the musicians on the stage, the movement of the musicians (horn player and trombonists) behind the scenes during the performance, and the creation of the sound effect behind closed and open doors are provided.

The work symbolically uses the technique of repetition at different levels — from sound to the macro level of the composition (which manifests itself in exact / variant repetitions of texture, pitch ideas and thematic elements). In the commentary the composer notes: «Multiple repetitions of the same tone are an important compositional device in the work. They always should be regarded as the part of the phrase, as if an expressive recitation of the hidden text with proper distribution of the accents, dynamic and articulation» (Shchetynsky, 2022). It is in this sense — of quiet speaking — that the pulsating repetitions of sounds in the violin part appear as a reaction to the «terrible» glissandi (first short, then long) in the parts of the two trombones, which evoke associations with the muffled roar of air-raid sirens. Ostinato at different scale levels forms stopped time inherent in the ritual.

The compositional solution of «Military Trio 2022» for violin, trumpet and piano is different. This is a three-movement cycle, where the first is intense, expressive, the second is a moving, sharp scherzo, and the third is focused, tragic. The concept of the Trio is different: the piece lacks cathartic enlightenment, the quiet coda in movement III is a confused reaction to a powerful climax and a harsh-sounding post-climactic phase. In Trio, there is no distribution of stable semantic functions between timbres. The dialogue unfolds rather not between timbres, but between themes, which are freely transferred from timbre to timbre in the 1st part, undergo variant changes, and generate new thematic elements. Are they opposed vertically in movement III. Thus, semantically contrasting themes and thematic elements can unfold in a sequence, or they can also counterpoint, forming two textured semantic layers, as, for example, at the beginning of the 1st part, in the 3rd part. However, the principle of two- or three-layered semantic organization operates only within a separate section or sections of the form, unlike «Lacrimosa», where the presence of three semantic layers forms a hidden plot core. Therefore, in movement I and III of the Trio, the general principle of interaction between semantic textural layers can be defined as sequential fusion / layering (mov. I) or layering / fusion (mov. III). In the movement II, the instruments act together, combinatorically intertwining in the scherzo vortex.

In the Trio, as in other works, the composer works with sound, timbre, sound matter, space. It applies the principle of repetition of sounds, from which semantically different topics and thematic elements emerge — listening, recitations, imperatives, signals. Repetition of themes at a higher compositional level with the use of interval and rhythmic variation, as well as action within the limits of free atonality in three parts form a strong compositional construct.

In connection with the military works of O. Shchetynsky, we will express the following considerations. G.-G. Gadamer in his article «Art and Imitation», written in 1967, raises the question: don't we experience order in all art? And he gives the following answer: in works of art we encounter the spiritual energy of order. «The work of art stands in the middle of the familiar and close world, which is currently falling apart as a guarantee of order, and perhaps all the forces of preservation and support that carry human culture are based on what appears to us as a model in the work of the artist and in experience of the artist: we restore again and again what is falling apart for us» (Gadamer, 2001: 27).

«Lacrimosa» and «Military Trio 2022» by O. Shchetynsky give an understanding of the events of the first weeks of the full-scale Russian-Ukrainian war, texts of memory in which the information of the traumatic present is encoded, relevant not only in the Ukrainian, but also in the European and world cultural spaces as evidence of the struggle of «light and humanity» with «darkness and barbarism». These works, embodying the aesthetic principles of harmony and beauty by their compositional organization, are a manifestation of the «spiritual energy of order» capable of overcoming the destruction of a crisis situation and realizing the idea of a productive creative life.

REFERENCES

1. Gadamer, G.-G. (2001). Art and imitation. In the book: Gadamer H.-G. Hermeneutics and poetics. Selected works, S.S. 16–27. Kyiv: Universe.
2. Shchetynsky, O. (2022). Lacrimosa for oboe, horn, two trombones, violin and organ. (Manuscript). It is kept in the personal archive of the composer.

Воскобойніков Яків Володимирович

доктор філософії, викладач кафедри спеціального фортепіано
Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

ORCID: 0000-0003-4637-3104

Давиденко Володимир

режисер Харківського академічного драматичного театру

РОМАН Е. М. РЕМАРКА НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ (З ДОСВІДУ МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ)

Ключові слова: образи роману, музичний ряд, піаніст, лейт-теми, підтекст.

У листопаді 2022 року камерний склад трупи Харківського академічного драматичного театру у складі В. Єрмоленка (актор і художник), О. Вірченко, О. Солонецької, О. Плехуна, Є. Іванова, Я. Воскобойнікова (фортепіано) під керівництвом режисера Володимира Давиденка підготував одну з перших³⁵ у воєнному Харкові прем'єр — виставу українською мовою за романом Е. М. Ремарка «Возлюби ближнього свого» (1939), у якому описано події після Першої світової війни. Незважаючи на декілька екранізацій, професійна сцена ще не мала досвіду втілення цього твору ані в Україні, ані в Європі.

Вистава побудована за принципом сценічного колажу, де безліч історій об'єднуються навколо центральних персонажів: колишнього солдата і революціонера Штайнера, єврея-вигнанця Керна та студентки Рут. Усі вони відчувають тотальну самотність у ворожому світі, сповненому відчаю, розчарування, зради. Зміст постановки про емігрантів, які постійно мандрують з міста до міста, влучно резонував з хвилею українських біженців, яку спричинила війна. Магістральну лінію режисерської візії образів роману становлять вокзали, прибуття і від-

³⁵ Після початку в Україні 24 лютого 2022 року війни спектакль був другим з поставлених у театрі. Також вистави ставилися у метро трупамі ТЮЗ і Академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва.

бування потягів, важкі чемодани, непередбачені знайомства. Свідком усіх ключових подій вистави, навіть якщо вони відбуваються в різних країнах Європи в міжвоєнний період (інтербелум), стає музикант, який уособлює образ безсловесного оповідача. Тільки за допомогою звуку музичного інструмента він реагує на те, що відбувається на сцені. Піаніст не просто грає на сцені супровід, а повністю взаємодіє з акторами — він з чемоданом, ще знайшов піаніно і називає його «Erich»(!). Він тримається за інструмент так само міцно, як і за свій чемодан, на якому сидить за фортепіано. Неодноразово він хоче забрати інструмент зі сцени і навіть тягне його власноруч.

Режисер наполягав на створенні мінімалістичного музичного ряду, що не копіює динаміку гучних промов щільними акордами чи віртуозними пасажами. Музичне оформлення не вторить інтонаціям акторів, музика створює самотійні підтексти, які поступово проступають для глядача, що на початку спектаклю може їх і не помічати, музика діє як підтекст, що ніби впливає на підсвідомість. Мінімалістичні фортепіанні лейттеми є як композиціями піаніста, так і композиціями, що створені командно — режисером і піаністом, акторами, окремо спеціально підібраними акторами на гармошці, гітарі, чи просто наспівані. Одна чи дві окремо зіграні ноти на фортепіано чи гітарі могли повністю перевернути і змінити сенс слів, звукових і світлових образів.

Музичний ряд вистави зароджується спочатку в тембрі рояля, потім губної гармошки, гітари і, нарешті, співу, постійно варіюючись складом (соло, в ансамблі). У такий спосіб інтонується послідовність мінімалістичних лейттем (іноді з повторювання 2–4 звуків, чітко розрахованих за часом, наприклад «ля», «сі», «ре», «мі»). У конкретних епізодах включені фрагменти відомих творів: з опер Р. Вагнера («Політ Валькірій», початок Увертюри до «Тангейзера» у транскрипції Ф. Ліста), Ноктюрн Ф. Шопена сі-бемоль мінор тв. 9, №1, «Вихід гладіаторів» оп. 68 Юліуса Фучика (дяді відомого письменника). Як іронічний підтекст вплітається Марш Німеччини (Пруссії) «Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren», а також в ансамблевому виконанні (фор-

тепіано–гітара–губна гармошка, фортепіано–гітара, фортепіано–вокал) «Прощальний романс» Михайла Барбара, і у виконанні фортепіано з декламацією актора початку пісні «Листопад» групи «Жадан і собаки». У тих випадках, коли підтекст промови актора торкається подій війни і смерті, від піаніста вимагається створення жажливих тембрів лейтмотиву через щипання, легенькі удари по струнах фортепіано (під час вистави він знімає кришку).

Музичне оформлення спектаклю виступає детально збалансованим і відпрацьованим (буквально «посекундно») самотійним рядом лейттем та оригінальних композицій, що розкривають світ підсвідомого, сповненого неприкаяності.

Yakiv Voskoboinikov

Doctor of Philosophy,

a teacher at the Department of Special Piano

at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ORCID: 0000-0003-4637-3104

Volodymyr Davydenko

stage director of the Kharkiv Academic Drama Theater

**A NOVEL BY E. M. REMARQUE ON THE STAGE
OF THE KHARKIV ACADEMIC DRAMA THEATER
(THE EXPERIENCE OF THE MUSICAL DESIGN)**

Keywords: *images of the novel, musical series, pianist, leitmotifs, subtext.*

In November 2022, the chamber ensemble of the Kharkiv Academic Drama Theater, consisting of V. Yermolenko (actor and artist), O. Virchenko, O. Solonetska, O. Plehun, Y. Ivanova, Y. Voskoboinikov (piano), under the direction of director Volodymyr Davydenko, is preparing one of the first ³⁶premieres in wartime Kharkiv — a play in Ukrainian based on E. M. Remarque's novel «Love Your Neighbor»

³⁶ After the start of the war in Ukraine on February 24, 2022, the play was the second staged in the theater. Also, performances were staged in the subway by the troupes of the TYUZ and the V. A. Afanasyev Academic Puppet Theater.

(1939), which describes the events after the First World War. Despite several screen adaptations, the professional stage has not yet experienced the implementation of this work either in Ukraine or in Europe.

The play is built on the principle of a stage collage, where many stories are united around the central characters: the former soldier and revolutionary Steiner, the exiled Jew Kern and the student Ruth. All of them feel total loneliness in a hostile world, full of despair, disappointment, betrayal. The content of the resolution about emigrants constantly traveling from city to city resonated well with the wave of Ukrainian refugees that was created by the war. Stations, arrivals and departures of trains, heavy suitcases, unexpected acquaintances form the main line of the director's vision of images in the novel. A witness to all the key events of the play, even if they take place in different European countries of the interbellum period, is a musician who embodies the image of a wordless narrator. Only with the help of the sound of a musical instrument, he reacts to what is happening on the stage. The pianist does not just play accompaniment on stage, but fully interacts with the actors — he is with a suitcase that found a piano and calls it «Erich»(!). He holds on to the instrument as tightly as he does to his suitcase on which he sits at the piano. He repeatedly wants to take the instrument from the stage and even pulls it with his own hand.

The director insisted on creating a minimalist musical series that does not copy the dynamics of loud speeches with dense chords or virtuosic passages. The musical design does not echo the intonations of the actors, the music creates independent subtexts that gradually become apparent to the audience, who may not notice them at the beginning of the performance, the music acts as a subtext that seems to influence the subconscious. Minimalist piano leitthems are both compositions by a pianist, and compositions created by a team — a director and a pianist, actors, individually specially selected actors on accordion, guitar, or simply sung. One or two individually played notes on the piano or guitar could completely turn over and change the meaning of words, sound and light images.

The musical series of the performance originates first in the timbre of the piano, then the harmonica, the guitar, and finally the sing-

ing, constantly varying in composition (solo, in the ensemble). In this way, a sequence of minimalist leitthems is intoned (sometimes from the repetition of 2-4 sounds, clearly timed, for example «la», «si», «re», «mi»). In specific episodes, fragments of famous works are included: from R. Wagner's operas («Flight of the Valkyries», the beginning of the Overture to «Tanghäuser» in the transcription of F. Liszt), F. Chopin's Nocturne in B-flat minor tv.9, No. 1, «Exit of the Gladiators» Op. 68 of Julius Fuchyk (the uncle of the famous writer). As an ironic subtext, the March of Germany (Prussia) «Wenn Die Soldaten Durch Die Stadt Marschieren» is interwoven, as well as in the ensemble performance (piano-guitar-harmonica, piano-guitar, piano-vocal) «Farewell Romance» by Mykhailo Barbara, and in the performance piano with an actor's recitation of the beginning of the song «November» by the group «Zhadan and Dogs». In those cases when the subtext of the actor's speech touches on the events of war and death, the pianist is required to create terrifying timbres of the leitmotif by pinching, light blows on the strings of the piano (he removes the cover during the performance).

The musical design of the performance is a detailed balanced and worked out (literally «by the second») independent series of leitthems and original compositions that reveal the world of the subconscious, full of indifference.

Рощенко Олена Георгіївна

доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії
української та зарубіжної музики Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0002-6048-6335

СИМФОНІЯ ПАМ'ЯТІ МУЧЕНИКІВ БАБИНОГО ЯРУ: ВІДРОДЖЕННЯ КРІЗЬ ВОГОНЬ, ВОДУ І МІДНІ ТРУБИ

Ключові слова: симфонія, меморіал, партитура, присвята, відродження, архетип.

Закон мистецтва провіщає: кожен видатний твір має власну долю. Власна доля 1 Симфонії Дмитра Клебанова (1907–1987), що розгортається протягом майже 80 років, сповнена трагічних подій, що лише іноді поступаються променями відродження. Створена 1945 року, Симфонія Дмитра Львовича Клебанова стала *першим* в історії музики меморіалом, присвяченим трагедії Бабиного Яру. Історія буття цієї української симфонії — найтрагічніша з усіх інших творів, створених на цю тему.

На другому титулі авторського рукопису Симфонії, що довгий час зберігалася в бібліотеці Харківського відділення Національної спілки композиторів України, чорніє надпис, зроблений рукою композитора — «Пам'яті мучеників Бабиного Яру присвячую». Ця лаконічна присвята-програма вичерпно і гранично конкретизує композиторський задум Симфонії-трагедії. Важливість присвяти 1 Симфонії засвідчує той факт, що композитор «небезпечно» присвяту не зняв навіть у лихі часи гонінь, перетерпівши мучеництва разом із своїм твором. Симфонія розділила мученицьку долю автора, автор — долю власного твору. Від присвяти Симфонія успадкувала той мученицький шлях, що триває майже 80 років. Цей шлях розпочався з тієї доленосної події, коли український композитор Дмитро Клебанов насмівся у часи радянської імперії рабів і панів сповістити про трагедію, істинну сутність якої партійним керівництвом «найщасливішої країни» було вирішено приховати. Українська «траурно-тріумфальна симфонія» генія-сміливця — завітаний сльозами, квітами і стрічками *Offertorium*, покладений до української «стіни плачу».

Фундатор харківської композиторської школи (котру ще нещодавно — у XX столітті! — називали «новою»), був першим, хто насмівся підняти непосильно важку тему і віддав себе і свій твір на натуру натовпу — цьому хору *turbo*, що у всі часи вигукує «*ihn kreuzigen!*», призиваючи розп'яти пророка.

Незважаючи на те, що музичний монумент Д. Клебанова з'явився після появи офіційного документу про вшанування трагедії — Постанови Ради народних комісарів УРСР № 378 «Про споруду монументального пам'ятника на місці Бабино-

го Яру» — Симфонію-меморіал було заборонено. Як свідчить Ірма Фруміна, це відбулося 1946 року, одразу після генеральної репетиції Симфонії: інтонаційний зміст твору, оснований на єврейському мелосі, суперечив «тій офіційній версії, згідно якої у Бабиному Ярі загинули не євреї, а просто люди» [2]. А 20 квітня 1948 року, на Першому Всесоюзному з'їзді композиторів, Симфонія зазнала розгромної офіційної критики. Андрій Штогаренко — на той час заступник голови правління Спілки композиторів України — проголосив про «значні пороки» Симфонії, у котрій «невірно відображено трагедію Бабиного Яру як пасивне сприйняття смерті», а також викривлено «історичну правду про радянських людей, що вмирали, як борці, за справу свободи і незалежності свого народу».

Після такої професійної огуди Дмитро Клебанов — геній української музики, якому судилося стати засновником нової композиторської школи Харкова, у класі якого досягли висот майстерності знані композитори сучасності, чия творчість формує історію вітчизняного музичного мистецтва, — Б. Яровинський, В. Бібік, Б. Буєвський, М. Кармінський, В. Губаренко, В. Золотухін — був позбавлений одразу двох посад — голови ХВСКУ і завідувача кафедри композиції Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського.

Попри всі митарства, що випали на долю автора засудженої Симфонії, Дмитро Клебанов присвяту з твору «не зірвав» (на кшталт того, як у ті часи зривалися нагороди з мундирів колишніх героїв, перетворених на «ворогів народу») — ані тоді, у лютому 1948 року, коли його старанно гудили на засіданнях Спілки композиторів, ані пізніше, коли хвилі «об'єктивної критики» почали вгамовуватися. На 40 років зникла з офіціальних документів (у тому числі й тих, що належать самому Дмитру Львовичу, як про це свідчать архіви ХВНСКУ) присвята Симфонії: навіть згадка про назву визнаного порочним твору (а також і сам твір) не мала міститися у звітах й оглядах про радянську музику, що мала сповідувати про тріумфи «країни рад» і доблесть трудящих. Здавалося, Лета назавжди прибрала Симфонію до своїх

міцних крижаних обіймів. Лише через 45 років (1990), коли композитора вже не було серед живих (помер 1987 року), відбулася прем'єра 1 Симфонії Д. Клебанова. Здається, сама Мнемозина — богиня пам'яті — взяла Симфонію під своє крило.

Але відродження Симфонії, котре вітала Олена Зінкевич у 1990 році [1], коли симфонічний оркестр Національної філармонії України під керівництвом диригента Ігоря Блажкова виконав 1 Симфонію Клебанова, було короткочасним. З того часу занурення Симфонії до Лети поглибилося: унаслідок руйнування будівлі Національної філармонії України наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років (у результаті повені), за словами її художнього керівника — народного артиста України В. А. Лукашова (відомого режисера, колишнього харків'янина), найбільше постраждав перший поверх, де була розміщена бібліотека. Це призвело до втрати багатьох безцінних партитур, серед яких — 1 Симфонія Д. Клебанова разом із голосами. Ця культурна катастрофа стала для Симфонії ще одним випробуванням — свого роду новим Бабиным Яром, трагедії котрого вона присвячена: постала погроза, що проголошений в ній *De profundis* вже не почути ніколи... Очікуване відродження обернулося новим зануренням у безодню.

Але, як відомо, «рукописи не горять»... Авторський примірник партитури Симфонії зберігся на стареньких полицях бібліотеки ХВНСКУ, попри те, що саме в залі Харківської спілки 1948 року відбулося урочисте, показове побиття композитора і його твору. Й досі відкритим постає питання: чи не є нині та партитура Симфонії, що старанно одягнена в охайне опрацювання глибокого блакитного кольору із золотавим тисненням (Дмитро Клебанов. Симфонія № 1), єдиним примірником, який зберігся попри буремні хвилі Лети, що знову розбурхалася, щоб єдиним пориванням темної сили небуття остаточно викрасти у Мнемозини шедевр, котрий протягом майже 80 років протистоїть руйнуванню войовничого Фатуму?

Не відбулося відродження Симфонії й через 50 років після сумнозвісної Постанови, коли у грудні 1998 року музикознавці О. Кос-

тюк, М. Загайкевич, А. Терещенко [4], М. Копиця [3] згадували цей твір поряд з іншими зразками української музики із трагічною долею. Але, видимо, надто тихими виявилися голоси фахівців для того, щоб вихопити цей твір із хвиль торжествуючої Лети.

Наприкінці статті до 95-річчя Дмитра Львовича (2002 року) І. Л. Золотовицька (на той час — професор Тель-Авівського університету) пригадує: «Під час однієї з наших зустрічей, вже незадовго до його відходу з життя, він сказав мені, що йому захотілося вернутися до Першої симфонії, щось в ній переробити, підправити. ...Може бути, його страждання, хворе серце щось підказувало йому і він передчував, передбачував, вірив, що прийдуть нові часи, що все, що було пройдено і пережито, було не даремно?» [2]. Але й після цієї події пройшло вже понад 20 років, 35 років промайнуло після передсмертного пророчого передчуття, що охопило Д. Л. Клебанова, минуло майже 80 років відтоді, як було написано Симфонію «пам'яті мучеників Бабиного Яру», пройшло 115 років від дня народження її автора, а очікувані композитором «нові часи», судячи з буяння Лети навколо доленосного твору, все не наставали...

Митарства 1-ї Симфонії Клебанова продовжились і у XXI столітті...

Не відбулося змін у долі Симфонії і після того, як 2017 року вийшла публікація Олени Рощенко, присвячена осмисленню долі твору і його автора. Адже тільки схвальних відгуків на статтю відверто недостатньо для відродження твору, котрий зазнав таких випробувань. Забуття продовжило міцно тримати Симфонію пам'яті у своїх міцних холодних обіймах.

Загроза існуванню, можливо, єдиного примірника Симфонії вкотре посилилася з 24 лютого 2022 року, коли все наше обожнюване місто, наш Харків-залізобетон опинився у смертельній вогняній небезпеці ворожого руйнування. Пройшовши випробування водою (київська повинь), партитура Симфонії мала пройти й вогняне випробування (харківські пожежі).

Небезпека втрати Симфонії тривала доти, поки у вересні 2023 року ректорка ХНУМ імені І. П. Котляревського профе-

сорка Наталія Говорухіна не звернулася до керівництва університету імені В. Н. Каразіна з проханням оцифрувати легендарну партитуру. Прохання було виконано. Партитура Симфонії нарешті набула статусу того «вічного зберігання», що, сподіваємося, дійсно непідвладний вторгненню руйнівних сил.

Рятування партитури набуло особливого значення 7 жовтня 2023 року, коли нова загроза постала над землею обітованою і вічним містом Єрусалимом. Освітлена світлом нового вогнища, минула трагедія знову набула вселенського змісту.

Значення 1 Симфонії Дмитра Клебанова далеко не вичерпується лише історичною роллю в історії української і (впевнені!) світової музики. Трагедійну тему вирішено тут на шекспірівському рівні, інтонаційну драматургію вирізняє суворая краса розкриття страждання того масштабу, що виділяє найзначніші твори світового мистецтва. Поєднавши традиції героїко-трагічного і лірико-епічного типів європейського симфонізму, Дмитро Клебанов підняв Симфонію пам'яті мучеників Бабиного Яру до рівня загальнолюдського осмислення трагедії.

Симфонічному вислову Д. Л. Клебанова притаманні оповідальність і поемний монологізм. Твір пронизують теми авторських монологів-роздумів. Основані на принципі суворого відсторонення від трагічної події, теми авторських монологів засвідчують, що Д. Л. Клебанов мав духовні сили піднятися над трагічною дією, охоплюючи внутрішнім зором нескінченність змісту, з метою його об'єктивації та узагальнення. Подолання емоційного заради втілення об'єктивного, що перебільшує межі індивідуального, як і запобігання постійному зверненню до національного колориту й «локального» хронотопу, надає Симфонії рис поеми гомерівської доби, невичерпної вселюдської трагедії.

Поруч з об'єктивацією трагедії, у Симфонії надано її емоційне осмислення. У численних плачах, що входять до Симфонії-меморіалу, від котрих, здається, серце ладне обірватися, національна традиція дає про себе знати у насичених хроматизмами-риданнями інтонаціях відчаю. У цих темах переживання подій у Бабиному Яру набуває значення особистісної трагедії,

що її відчуває композитор, подумки проникаючи до сердець і думок приречених на страту. Але й тут автор тяжіє до узагальнення: національне стає вираженням вселюдського, подібно до того, як теми «кривавого», «вогняного» фрейлехсу у творах сучасника Д. Л. Клебанова стають символом апокаліпсису, обпалююче і водночас остуджуюче крижане дихання котрого все частіше погрожує Всесвіту. Однак у Симфонії-меморіалі Д. Л. Клебанова національні за своїм походженням теми не містять того «сміху крізь сльози», що властивий фрейлехсу в інтерпретації відомого сучасника українського композитора. Лише невимовна й невичерпна скорбота, страждання й жалі властиві музичним темам Симфонії Д. Л. Клебанова.

Якщо конструкція першої частини твору має колоподібну будову, то структура усієї Симфонії тяжіє до розімкненої форми. Концепція пам'яті, долаючи умовності часу й простору, надає міцності зверненню композитора, що лине з тенет скорботи до майбутнього, до нащадків, які мають подолати ту мовчазну тишу, що так довго намагалася поглинути голос волаючого в пустелі.

Структурна чіткість формотворення Симфонії засвідчує: тридцятирічний композитор знаходився на такому рівні розвитку професіоналізму, що навіть обпалююче душу розкриття трагічної теми не вплинуло на досконалість структури.

Симфонія Дмитра Клебанова зазнала критики як «проникнена почуттям безвихідної приреченості». Але чи можна без глибокої скорботи звертатися до художнього втілення трагедії? І хіба не відчували тодішні «високоідейні» критики, скільки світла, попри трагічну присвяту, сяє у музиці Симфонії? Це світло випромінюють напрочуд чудові образи-спогади (образи-примари), що містяться в кожній з частин циклу. Серед таких тем — ірреальна тема челести з I частини, лірико-ідилічні теми *trio* із скерцо (II частина), теми Фіналу — ніжного, замріяного вальсу, що створює тендітний дівочий образ, мужнього бадьорого маршу, який, можливо, символізує одвічну хлопчачу гру «у солдатики». Ці теми — музичні силуети, прозорі, начебто видіння, відтворюють красу життя, що тільки-но розквітло, життя, сповненого

надій, життя, грубо обірваного... Усі ці теми не помітили, не почули «горе-критики», що загубилися в лабіринті радянської ідеології, що стали бранцями тих «тортур», що були старанно підготовані для композитора, який наспівував відобразити трагедію поза *хрестоматійним* глянце, ухваленим засновниками естетики *соціалістичного реалізму*.

Просвітлені теми недовго освітлюють «небосхил» інтонаційно-тембрової драматургії твору. Вони деформуються, перетворюючись то на *Fatum*-тему, то на *Dance macabre*, то на *Marsha funebre*. Фінальна фанфара міді *ff* (*Meno mosso, pesante*), втілюючи художній образ осяяного світлом злету незламного духу, що рветься з безодні до світла, завершує музичну трагедію, надаючи їй ознаки катарсису.

Симфонія пам'яті й досі залишається *terra incognita* в історії української симфонічної музики (як тут доречно концепція О. С. Зінкевич щодо примарності української симфонії!), проникнення (входження) до її мікрокосму й досі є невід'ємним від відкриття — художнього і наукового. «Примарне буття» 1 Симфонії Д. Л. Клебанова зумовлене парадоксальною взаємодією нез'єднуваного. Про її існування відомо спеціалістам, що у всі часи утворюють надто вузьке коло; згадка про неї є майже загальносприйнятою в курсі лекцій з української музики ХХ століття. Але далі цих обов'язкових умовностей, цієї шанобливої данини пам'яті історія Симфонії, на жаль, і досі не має розвитку. Адже твір і досі не має виконавської традиції. Симфонія продовжує примарне буття, вируючи у своєрідному Лімбі — умовному небутті між Мнемозиною та Летою.

Коли ж та темна фарба, якою був замальований шедевр українського симфонізму, нарешті остаточно спаде, і його справжні риси засяють у величній трагічній красі? Що має відбутися для того, щоб «опальна Симфонія» (за визначенням О. С. Зінкевич [1]), відновилася, щоб цей перший в музичній історії меморіал «пам'яті мучеників Бабиного Яру» зайняв гідне місце серед тих монументів, що увіковічують трагедію, яка не знає строку давності?

Відродження Симфонії передбачає, здавалося б, такі прості речі і такі очевидні дії, як видання партитури і партій державним видавництвом, уведення її до концертних програм симфонічних оркестрів України, надання їй чільного місця в історії українського симфонізму, тлумачення її як обов'язкового твору для вивчення в навчальних програмах українських консерваторій. Але, як показує перебіг подій, немає нічого більш складного й недосяжного, чим прості речі й закономірні дії: на сьогодні було зроблено лише перші кроки на шляху переривання примарного існування Симфонії.

Формування долі Симфонії Дмитра Клебанова продовжується в наші дні. Чи почують наші сучасники той *De profundis* (латинське «Із глибини взиваю» відповідає надпису на кам'яній глибої монументу «Голос крові брата твого волає до мене з землі»), що лине зі сторінок дивом збереженої партитури Дмитра Клебанова?

Давно скінчилися часи безмовної покірної більшості. Але митарства опальної та опаленої часом Симфонії продовжуються. 1 Симфонія Дмитра Клебанова пройшла довгий шлях випробування вогнем, водою і мідними трубами. За усталеними законами, сформованими й освяченими у світі і світлі божественних архетипів, руйнівні випробування, прогнозовані фатумом і долею, на цьому мають завершитися. Попри усі гоніння, завдяки Провидінню, набула права на відродження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зінкевич Е. С. Опальная симфония // Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. Киев: Нора-принт, 2005. С. 73–76.
2. Золотовицкая И. Л. Этот «неудобный», но талантливый Клебанов // Слобода. 2002. 26 июня.
3. Копиця М. Правда факту чи фальсифікація історії: до 50-річчя постанови ЦК ВКП(б) про оперу «Великая дружба» В. Мураделі // Культура і життя. 1998. 9 грудня.
4. Костюк О., Загайкевич М., Терещенко А. та ін. Тенденційно/

До 50-річчя постанови ЦК ВКП(б) про оперу «Великая дружба»
В. Мураделі // Культура і життя. 1998. 9 грудня.

5. Рощенко О. Г. Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру: доля автора та його твору // Культура України: зб. наук. пр. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2017. Вип. 56. С. 215–224.

Olena Roshchenko,

*Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department
of the History of Ukrainian and Foreign Music
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID ID 0000-0002-6048-6335*

SYMPHONY IN MEMORY OF THE BABYN YAR MARTYRS: REVIVAL THROUGH FIRE, WATER AND COPPER PIPES

Keywords: *symphony, memorial, score, dedication, revival, archetype.*

The law of art predicts that every great work has its own fate. The fate of Dmitri Klebanov's (1907-1987) Symphony No. 1, unfolding over a period of almost 80 years, is full of tragic events that only occasionally give way to rays of revival. Composed in 1945, Klebanov's Symphony was the first memorial in the history of music to commemorate the tragedy of Babyn Yar. The story of this Ukrainian symphony is the most tragic of all the other works composed on this topic.

The second title of the author's manuscript of the Symphony, which was kept for a long time in the library of the Kharkiv branch of the National Union of Composers of Ukraine, bears a black inscription in the composer's hand: «Dedicated to the memory of the martyrs of Babyn Yar». This laconic dedication-programme exhaustively and extremely concretely specifies the composer's intention for the Symphony-Tragedy. The importance of the dedication to Symphony No. 1 is evidenced by the fact that the composer did not remove the «dangerous» dedication even in the difficult times of persecution, having suffered martyrdom along with his work. The

Symphony shared the martyrdom of the composer, and the composer shared the fate of his own work. From the dedication, the Symphony inherited the martyrdom that has lasted for almost 80 years. This path began with the fateful event when the Ukrainian composer Dmytro Klebanov dared to report the tragedy, the true nature of which the party leadership of the «happiest country» decided to conceal. The Ukrainian «mournful and triumphant symphony» by the genius-daredevil is an Offertorium decorated with tears, flowers and ribbons, and laid to the Ukrainian «wailing wall».

The founder of the Kharkiv school of composition (which until recently — in the twentieth century! — was called «new») was the first to dare to tackle an unbearably difficult subject and to put himself and his work at the mercy of the crowd — the turbo chorus, which at all times shouts «ihn kreuzigen!», calling for the crucifixion of the prophet.

Despite the fact that Klebanov's musical monument appeared after the official document commemorating the tragedy, Resolution No. 378 of the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR «On the Construction of a Monumental Monument on the Site of Babyn Yar», the Symphony-Memorial was banned. According to Irma Frumina, this happened in 1946, immediately after the Symphony's dress rehearsal: the intonation of the work, based on a Jewish melody, contradicted «the official version, according to which not Jews but ordinary people died in Babyn Yar» [2]. And on 20 April 1948, at the First All-Union Congress of Composers, the Symphony received devastating official criticism. Andriy Shtogarenko, then deputy chairman of the board of the Union of Composers of Ukraine, proclaimed that there were «significant defects» in the Symphony, which «incorrectly reflected the tragedy of Babyn Yar as a passive perception of death» and distorted «the historical truth about Soviet people who died as fighters for the cause of freedom and independence of their people».

After such a «professional disgrace», Dmytro Klebanov, a genius of Ukrainian music who was destined to become the founder of a new compositional school in Kharkiv, whose class included

well-known contemporary composers whose work shapes the history of national musical art — B. Yarovynsky, V. Bibik, B. Buyevsky, M. Karminsky, V. Hubarenko, V. Zolotukhin — was deprived of two positions at once: the head of the Kharkiv Music and Drama School and the head of the Department of Composition at the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv Institute of Arts.

Despite all the ordeals that the composer of the condemned Symphony had to endure, Dmytro Klebanov did not «tear off» the dedication from the work (as in those days, awards were torn from the uniforms of former heroes turned «enemies of the people») — neither back in February 1948, when it was being diligently discussed at meetings of the Composers' Union, nor later, when the waves of «objective criticism» began to subside. For 40 years, the dedication to the Symphony disappeared from official documents (including those belonging to Dmytro Lvovych himself, as evidenced by the archives of the KhVNSU): even the title of the work, which was recognised as vicious, (as well as the work itself) was not to be mentioned in reports and reviews of Soviet music, which were supposed to proclaim the triumphs of the «country of soviets» and the valour of the workers. It seemed that Lethe had taken the Symphony into her strong icy embrace forever. It was only 45 years later (1990), when the composer was no longer alive (he died in 1987), that Klebanov's Symphony No. 1 was premiered. It seems that Mnemosyne herself, the goddess of memory, took the Symphony under her wing.

However, the revival of the Symphony, which was welcomed by Olena Zinkevych in 1990 [1], when the Symphony Orchestra of the National Philharmonic of Ukraine under the direction of Igor Blazhkov performed Klebanov's 1st Symphony, was unfortunately short-lived. Moreover, since then, the Symphony's immersion in the Lethe has deepened: as a result of the destruction of the building of the National Philharmonic of Ukraine in the late 1980s and early 1990s (as a result of a flood), according to its artistic director, People's Artist of Ukraine V. A. Lukashov (a famous director, former Kharkiv resident), the ground floor, where the library was located, suffered the most. This resulted in the loss of many priceless scores, includ-

ing Klebanov's Symphony No. 1 along with the voices. This cultural catastrophe was another test for the Symphony — a kind of new Babyn Yar, to the tragedy of which it is dedicated: there was a threat that the *De profundis* proclaimed in it would never be heard again... The expected revival turned into a new plunge into the abyss.

The ordeal of Klebanov's 1st Symphony continued in the twenty-first century...

Unfortunately, there were no changes in the fate of the Symphony even after Olena Roschenko's publication in 2017, dedicated to understanding the fate of the work and its composer. After all, favourable responses to the article are frankly not enough to revive a work that has undergone such trials. Oblivion has continued to hold the Symphony of Memory in its strong, cold embrace.

The threat to the existence of the only copy of the Symphony has once again increased since 24 February 2022, when our beloved city, our Kharkiv-concrete, was in deadly fire danger of enemy destruction.

Having passed the test of water (the Kyiv flood), the Symphony's score had to pass the test of fire (the Kharkiv fires).

The danger of losing the Symphony continued until in September 2023, Professor Natalia Govorukhina, Rector of the KhNUH, asked the leadership of V. N. Karazin University to digitise the legendary score. The request was fulfilled. The score of the Symphony has finally acquired the status of that «eternal storage» that we hope is truly immune to invasion by destructive forces.

The rescue of the score took on special significance on October 7th of 2023, when a new threat arose over the Promised Land and the eternal city of Jerusalem. Illuminated by the light of a new fire, the past tragedy once again took on a universal meaning.

The significance of Dmytro Klebanov's Symphony No. 1 is far from being limited to its historical role in the history of Ukrainian and (I am sure!) world music. The tragic theme is dealt with here on a Shakespearean level, the intonational drama is distinguished by the austere beauty of the disclosure of suffering of the scale that distinguishes the most significant works of world art. By combining the traditions of heroic-tragic and lyrical-epic types of European symphonism, Dmytro

Klebanov raised the Symphony in Memory of the Babyn Yar Martyrs to the level of a universal comprehension of the tragedy.

D. L. Klebanov's symphonic expression is characterised by narrative and poetic monologism. The work is permeated by the themes of the author's monologues-reflections. Based on the principle of strict detachment from the tragic event, the themes of the author's monologues show that D. L. Klebanov had the spiritual strength to rise above the tragic action, embracing the infinity of the content with his inner vision, in order to objectify and generalise it. Overcoming the emotional for the sake of embodying the objective, which exaggerates the boundaries of the individual, as well as avoiding constant reference to national colour and «local» chronotope, gives the Symphony the features of a Homeric poem, an inexhaustible universal tragedy.

Alongside the objectification of the tragedy, the Symphony provides an emotional understanding of it. In the numerous laments that make up the Symphony-Memorial, which seem to be heartbreaking, the national tradition makes itself felt in the tones of despair, rich in chromaticism and sobs. In these themes, the experience of the events at Babyn Yar takes on the significance of a personal tragedy, which the composer feels as he mentally penetrates the hearts and minds of those condemned to death. But here, too, the composer tends to generalise: the national becomes an expression of the universal, just as the themes of the «bloody», «fiery» Freulechs in the works of his contemporary D. L. Klebanov become a symbol of the apocalypse, whose scorching and, at the same time, cooling, icy breath increasingly threatens the universe. However, in the Symphony-Memorial to D. L. Klebanov, the national themes do not contain the «laughter through tears» that is characteristic of the Freulechts in the interpretation of the famous contemporary of the Ukrainian composer. Only indescribable and inexhaustible grief, suffering and regret are inherent in the musical themes of Klebanov's Symphony.

While the structure of Part 1 of the work is circular, the structure of the entire Symphony tends to be open-ended. The concept of memory, overcoming the conventions of time and space, gives

strength to the composer's appeal, which is directed from the shadows of grief to the future, to descendants who must overcome the silent silence that has been trying to swallow up the voice of the crying in the desert for so long.

The structural clarity of the Symphony's form-making shows that the thirty-three-year-old composer was at such a level of professional development that even the soul-searing disclosure of the tragic theme did not affect the perfection of the structure.

Dmitri Klebanov's symphony has been criticised as «imbued with a sense of hopeless doom». But is it possible to address the artistic embodiment of tragedy without deep sorrow? And didn't the «high-idea» critics of the time feel how much light, despite the tragic dedication, shines in the Symphony's music? This light is radiated by the remarkably wonderful images-memories (ghost images) contained in each of the movements of the cycle. Among these themes are the unreal theme of the Chelesta from the 1st movement, the lyrical and idyllic themes of the scherzo trio (2nd movement), the themes of the Finale — a gentle, dreamy waltz that creates a fragile maiden image, and a courageous, vigorous march that perhaps symbolises the eternal boyish game of «soldiers». These themes are musical silhouettes, transparent, like a vision, reproducing the beauty of a life that has just blossomed, a life full of hope, a life that has been rudely cut short... All of these themes were not noticed or heard by the «woeful critics» who were lost in the labyrinth of Soviet ideology, who became prisoners of the «torture» that was carefully prepared for the composer who dared to reflect the tragedy beyond the textbook gloss adopted by the founders of the aesthetics of socialist realism.

The enlightened themes briefly illuminate the «firmament» of the work's intonation and timbre drama. They are deformed, turning into a Fatum theme, then Dance macabre, then Marsha funebre. The final fanfare of the midi ff (Meno mosso, pesante), embodying the artistic image of the light-illuminated rise of an indomitable spirit that breaks out of the abyss to the light, completes the musical tragedy, giving it signs of catharsis.

The symphony of memory still remains terra incognita in the history of Ukrainian symphonic music (how appropriate here is O. S. Zinkevych's concept of the ghostliness of the Ukrainian symphony!), penetration (entry) into its microcosm is still inseparable from discovery — artistic and scientific. The «ghostly existence» of D. L. Klebanov's Symphony No. 1 is due to the paradoxical interaction of the incompatible. Its existence is known to specialists, who at all times form a very narrow circle; its mention is almost universally accepted in a course of lectures on twentieth-century Ukrainian music. But unfortunately, the history of the Symphony has not developed beyond these obligatory conventions, this respectful tribute to memory. After all, the work still has no performance tradition. The Symphony continues its ghostly existence, swirling in a kind of Limbo — a conditional nothingness between Mnemosyne and Lethe.

When will the dark paint that covered the masterpiece of Ukrainian symphonism finally come off, and its true features will shine in their majestic tragic beauty? What needs to happen for the «disgraced Symphony» (as defined by O. S. Zinkevych [2]) to be restored, for this first memorial in musical history to the «memory of the martyrs of Babyn Yar» to take its rightful place among those monuments that perpetuate a tragedy that knows no statute of limitations?

The revival of the Symphony involves seemingly simple things and such obvious actions as publishing the score and parts by a state publishing house, including it in the concert programmes of Ukrainian symphony orchestras, giving it a prominent place in the history of Ukrainian symphonism, and treating it as a compulsory work for study in the curricula of Ukrainian conservatories. But, as the course of events shows, there is nothing more difficult and unattainable than simple things and logical actions: to date, only the first steps have been taken to interrupt the Symphony's ghostly existence.

The fate of Dmitri Klebanov's Symphony is still being shaped today. Will our contemporaries ever hear the De profundis (Latin for

«I call out from the depths»), which corresponds to the inscription on the stone monument «The voice of your brother's blood cries out to me from the earth») that comes from the pages of Dmytro Klebanov's miraculously preserved score?

The days of the silent, submissive majority are long over. But the ordeal of the disgraced and time-burned Symphony has not ceased. Dmytro Klebanov's Symphony has travelled a long way through fire, water and copper pipes. According to the established laws, formed and sanctified in the world and in the light of divine archetypes, the destructive trials predicted by fate and destiny should end there. Despite all the persecutions, thanks to the Guidance, it acquired the right to revival.

REFERENCES

1. Zinkevich E.S. Disgraced Symphony. Zinkevich E.S. *Memory of the Disappearing Time. Pages of musical chronicles*. K.: Nora-print, 2005. Pp. 73- 76.
2. Zolotovyt'ska I.L. This «unwanted» but talented Klebanov. *Sloboda*. 2002. June, 26th.
3. Kopytsia M. Truth of Fact or Falsification of History: to the 50th Anniversary of the Resolution of the Central Committee of the CP-SU (b) on the opera «Great Friendship» by V. Muradeli. *Culture and Life*. 1998. December, 9th.
4. Kostiuk O., Zahaykevych M., Tereshchenko A. et al. Trendy / To the 50th anniversary of the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) on the opera «Great Friendship» by V. Muradeli. *Culture and Life*. 1998. December, 9th.
5. Ukrainian Symphony in Memory of the Babyn Yar Martyrs: the Fate of the Author and His Work. *Culture of Ukraine. Series: Art History: a collection of scientific papers*. Kharkiv, 2017. Issue 56. Pp. 215–224.

Драч Ірина Степанівна

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0003-2089-9570

**«РУЇНИ НАВПАКИ»: МУЗИКА ЯК ІМПУЛЬС
МАЙБУТНЬОГО**

Ключові слова: поетика фрагменту, симфонія-балет, українська опера, творчість В. Губаренка.

Минуле, упаковане в послідовність фактів, постає в історичній ретроспективі як «здійснене». Пойменоване та впорядковане у причинно-наслідковий ланцюг, воно стає дороговказом на шляху, де «нездійснене» залишається на узбіччі. Сама «нездійсненність» має різний ступінь і усвідомлюється як поле можливостей, альтернативний вибір, нереалізований намір. Із цієї сфери минулої потенційності виокремлюється те «нездійснене», яке зупинилося на стадії «часткового здійснення» і залишило свої «сліди» в актуальному теперішньому. Серед них — фрагменти написаної, але незавершеної музики, завершені, але не виконані або виконані не в повному обсязі, не у відповідності до авторського задуму музичні твори. Такі «сліди» музичного минулого парадоксальним чином вкладаються у матрицю раннього романтизму і асоціюються із поняттям «фрагменту»³⁷.

Мистецький статус таких «фрагментів минулого» принципово відмінний від того, що прийнято називати «руїнами», адже вони не втратили з часом первинно набутої цілісності, а її не досягли. Ф. Шлегель³⁸ пропонував їх називати «фрагментами майбутнього», що мають проєктний вимір.

Композиторські опуси, завжди відкриті у майбутнє, можуть розглядатися як художній проєкт³⁹. Проте ті з них, які не мали

³⁷ Поетика фрагменту висвітлена у дослідженнях О. Рощенко, зокрема у монографії «Новая мифология романтизма и музыка», Харків, 2004.

³⁸ Schlegel, Friedrich. Athenäum-Fragmente. № 21, № 22.

³⁹ Про це детальніше йдеться у дисертації «Музичний текст доби

у власному «анамнезі» музичної реалізації, так і залишаються неактуалізованими «фрагментами майбутнього», ніби недобудовані споруди, що виглядають як руїни, але навпаки.

Метафору «*ruins in reverse*» запропонував американський фотограф і художник Роберт Смітсон⁴⁰, який побачив у покинутому будмайданчику «антиромантичну мізансцену», що «навіювала дискредитоване уявлення про час і багато іншого «несучасного»»⁴¹.

Зустріч з такими «дискредитованими у часі» проєктами викликає суперечне сприйняття. На перший план виходять практичні аспекти розгляду проблеми: чи варто «вкладатись» у їх завершення. В одних випадках, як, скажімо, в інструментальних концертах, у виконавця не виникає сумніву в необхідності оформити/дописати сольну каденцію. Таким є закон жанру. В інших випадках вирішальним стає авторське ім'я. Сьогодні розгорнулося справжнє полювання за неопублікованими, незавершеними творами композиторів-класиків. Чернетки Моцарта, книги ескізів Бетховена, нотатки Гріга — усе це є ресурсом просування сучасної композиторської продукції під гучним брендом. При цьому не виключається прагнення «досказати» за автора, який пішов у небуття, його думку або продовжити з ним спілкування у позачасовому діалозі, так, як це зробив В. Сильвестров в Елегії Пам'яті І. Карабиця (2002). У багатьох таких випадках змінюється статус «фрагментів майбутнього», які набувають історичної «здійсненості». Згадаємо «Мистецтво фуги» Й. С. Баха, Реквієм В. А. Моцарта, «Турандот» Дж. Пуччіні, «На русалчин великдень» М. Леонтовича.

Водночас історія музики в інший спосіб накопичує «нездійснені» проєкти, які утворюють архів з нотних текстів, що чекають на своє втілення. Зокрема, такими в українській музиці постає авангард як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)» П. Кордовської (Харків, 2022). Див.: <https://num.kharkiv.ua/science/disposable-council-025>

⁴⁰ Smithson, Robert. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey. Originally published as "The Monuments of Passaic." *Artforum* Vol. 6, No. 4 (December, 1967). Див.: <https://holtsmithsonfoundation.org/tour-monuments-passaic-new-jersey>

⁴¹ Там само.

ці стали хореографічна картина «Запорожці» (1978), три симфонії-балети⁴² В. Губаренка, які мають концертні виконання, а фактично є незавершеними проєктами, оскільки відсутнє їх хореографічне прочитання. Так само залишається на стадії проєктних «креслень» (цілком завершених партитур) його балет «Майська ніч» (1988) і комічна опера «Кому посміхаються зорі» (1987). Свого часу ці твори настільки не відповідали патетичній позі зодчих «перестройки», що так і не побачили світло рампи. А сьогодні попри всю досконалість музичних партитур ці «фрагменти майбутнього» знову не на часі. Адже до них застосовуються занадто різні параметри оцінки, які знаходяться на перетині різних настанов щодо минулого і сучасності, поваги і зневаги, мистецтва і політики. Самий дух сміхової стихії, що переважно панує у цих творах як реакція на монологічність та авторитаризм офіційної культури, став на заваді їх інтеграції у сучасний мистецький контекст. Утім саме вибір адекватних параметрів оцінки художньої спадщини формує готовність добудовувати «руїни навпаки», які залишила нам історія.

Iryna Drach

*Dr. in Art Studies, Professor, Head at the Department
of History of Ukrainian and Foreign Music
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID: 0000-0003-2089-9570*

**«RUINS IN REVERSE»:
MUSIC AS THE IMPULSE OF THE FUTURE**

Keywords: *poetics of the fragment, symphony-ballet, Ukrainian opera, works of V. Hubarenko.*

The past, packed into a sequence of facts, appears in historical retrospect as «accomplished». Named and arranged in a cause-and-effect chain, it becomes a signpost on the path where the «unfulfilled» remains by the wayside. «Impossibility» itself has a different

⁴² «Ассоль» (1977), «Зелені святки» (1992), «Liebestod» (1997).

degree and is perceived as a field of possibilities, an alternative choice, an unrealized intention. From this sphere of past potentiality, the «unrealized» that stopped at the stage of «partial realization» and left its «traces» in the actual present is singled out. Among them are fragments of music written but not completed, musical works completed but not performed, or not performed in full, not in accordance with the author's intention. Such «traces» of the musical past paradoxically fit into the matrix of early romanticism and are associated with the concept of «fragment»⁴³.

The artistic status of such «fragments of the past» is fundamentally different from what is usually called «ruins», because they did not lose their originally acquired integrity over time, but did not achieve it. F. Schlegel⁴⁴ proposed to call them «fragments of the future» that have a project dimension.

Composer opuses, always open to the future, can be considered as an artistic project⁴⁵. However, those of them that did not have musical realization in their own «anamnesis» remain unactualized «fragments of the future», like unfinished buildings that look like ruins, but on the contrary.

The metaphor «ruins in reverse» was proposed by the American photographer and artist Robert Smithson⁴⁶, who saw in the abandoned construction site an «anti-romantic mise-en-scene», that «suggested the discredited idea of time and many other out-of-date items»⁴⁷.

A meeting with such «time-discredited» projects causes a contradictory perception. The practical aspects of considering the problem come to the fore: is it worth «investing» in their completion. In some

⁴³ The poetics of the fragment is illuminated in the investigations of O. Roshchenko, and highlighted in the monograph «New Mythology» romanticism and music», Kharkiv, 2004.

⁴⁴ Schlegel, Friedrich. Athenäum-Fragmente. №21, №22

⁴⁵ This is discussed in more detail in the dissertation «Musical text of the post-avantgarde as an individual project (on materials of creativity of Salvatore Sciarrino)» by P. Kordovska (Kharkiv, 2022). <https://num.kharkiv.ua/science/disposable-council-025>

⁴⁶ Smithson, Robert (1967). A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey. Jersey. Originally published in Artforum Vol.6, No.4 (December, 1967). <https://holtsmithsonfoundation.org/tour-monuments-passaic-new-jersey>

⁴⁷ ibidem.

cases, such as, for example, in instrumental concerts, the performer has no doubts about the need to arrange/complete a solo cadence. Such is the law of the genre. In other cases, the author's name is decisive. Today, a real hunt for unpublished, unfinished works of classical composers has begun. Mozart's drafts, Beethoven's sketchbooks, Grieg's notes — all this is a resource for the promotion of modern composers' productions under a high-profile brand. At the same time, the desire to «prove» for the author, who has gone into oblivion, his opinion, or to continue communicating with him in a timeless dialogue, as V. Sylvestrov did in *Elegy to the Memory of I. Karabyts* (2002), is not excluded. In many such cases, the status of «fragments of the future» that acquire historical «realization» changes. Let us recall «*Die Kunst der Fuge*» by J. S. Bach, W. A. Mozart's *Requiem*, G. Puccini's «Turandot», M. Leontovich's «On the Little Mermaid's Easter».

At the same time, the history of music in a different way accumulates «unrealized» projects, which form an archive of musical texts waiting to be realized. In particular, the choreographic picture «Zaporozhets» (1978), three symphonies — ballets⁴⁸ by V. Hubarenko, which have concert performances, but in fact are unfinished projects, as there is no choreographic reading, became such in Ukrainian music. His ballet «May Night» (1988) and the comic opera «To Whom the Stars Smile» (1987) also remain at the stage of project «drawings» (fully completed scores). At one time, these works did not correspond to the pathetic posture of the architects of «perestroika» so much that they never saw the light of day. And today, despite all the perfection of musical scores, these «fragments of the future» are once again out of date. After all, too different evaluation parameters are applied to them, which are at the intersection of different guidelines regarding the past and the present, respect and contempt, art and politics. The very spirit of the element of laughter, which mainly prevails in these works as a reaction to the authoritarianism of official culture, became an obstacle to their integration into the modern artistic context. However, it is the choice of adequate parameters for the assessment of artistic heritage that forms the readiness to complete the «ruins in reverse», that history has left us.

⁴⁸ «Assol» (1977), «Green Christmastide» (1992), «Liebestod» (1997)

Даниленко Євген Олександрович

студент-мистецтвознавець

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID: 0009-0005-1671-3843

«ЛІСОВА ПІСНЯ» В. ЄРМИЛОВА — РЕЗИСТЕНЦІЯ ДО ТОТАЛІТАРИЗМУ В АДАПТОВАНИХ ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМАХ ЧИ «СОВЕТІЗАЦІЯ» СЕЛА?

Ключові слова: Василь Єрмилов, Леся Українка, українське мистецтво, авангард, сценографія, театральний костюм.

Із середини 1910-х до початку 1930-х років українське мистецтво, яке вирвалося з-під тиску імперського дискурсу модерним і авангардним імпульсом, переживало ренесанс. Культурним центром (найперше через новий адміністративний статус) став Харків: тут розвивалися потужні літературний, образотворчий і театральний осередки, які часто об'єднувалися, створюючи нове синтетичне мистецтво. Таким чином, головним художником театру «Березіль», який Лесь Курбас перевіз у Харків у 1926 році, став Вадим Меллер, один із викладачів Української академії мистецтв у 1920 році, який, на думку мистецтвознавиці Людмили Соколюк, став провісником авангардних змін у системі мистецької освіти в Україні. Серед харківських художників, які працювали над сценографіями й театральними костюмами, були митці «Спілки Семи» з колишнього студентства Малювальної школи М. Раєвської-Іванової, у колі яких розпочинав творчий шлях і Василь Єрмилов.

Єрмилов, який до 1920-х років знаходив себе в багатьох авангардних стилях і течіях, зокрема: кубізмі, футуризмі, супрематизмі та експресіонізмі, — у 1929 році, на думку мистецтвознавиці Тетяни Павлової, сягає творчого піку в роботі над шкiцами до вистави «Лісова пісня» за Лесею Українкою. Попередній досвід художників у роботі з літературним спадком авторки резонує і у творах цього митця. Фотографії з вистави «Лісова пісня» 1926 року (Державний драматичний театр ім. І. Франка, режисер — Євген Коханенко), над якою працював художник Мат-

вій Драк, Єрмилов розміщує у серії альбомів «Ukraine» (1928), відзначаючи виставу як важливу для України мистецьку подію. Крім того, у шкіцах Єрмилова прочитується слід малюнків Анатолія Петрицького до вистави за драматичною поемою «У катакомбах» (1920–1921) режисера Олександра Загарова, Київський театр ім. Т. Шевченка. У роботах Анатолія Петрицького герої Лесі Українки втілені на перетині образотворчих кубізму й неовізантизму, що відсилає глядача не тільки до сакрального мистецтва середньовічного Києва (періоду, до якого, щоправда в іншій естетиці, Петрицький повертався в роботі над оперою «Князь Ігор» 1929 року), а й до Михайла Бойчука, котрий упроваджує неовізантизм в українське мистецтво 1910-х–1930-х років.

Неовізантизм у творчості Єрмилова найкраще виражений у його дизайні цигарок «Українка». Поворот обличчя у три чверті й специфічний нахил голови, вузький ніс, маленькі вуста й широкі зіниці переходять і в зображення персонажів «Лісової пісні».

Окрім візантійського спадку, у роботах Єрмилова знаходять відгук багато інших європейських традицій образотворчості. У листах до художника Віктора Платонова, що датовані 1960–1967 роками, Єрмилов називає своїх натхненників, зокрема: античних скульпторів, Теофана Грека (візантійського майстра, учителя Андрія Рубльова), Ель Греко, Веласкеса. Серед образотворчих робіт останнього мистець виокремлює «Езопа» (1640), звідки художник, можливо, узяв грецький контрапост для зображення Килини й Лукаша (положення рук Веласкесового Езопа і персонажів Єрмилова аж надто схожі).

У сценографії першої дії та ескізах костюмів також можна прочитати вплив «*Primavera*» Боттічеллі (1482), на що вказує Тетяна Павлова. Але, порівняно із божествами Боттічеллі, демонологічні персонажі Єрмилова сягають більшої відвертості. У зображенні Перелесника, Русалки й Русалки Польової Єрмилов не приховує груди та статеві органи героїв, зображуючи їх у прозорому святковому (тобто небуденному — такому, що не носили селяни ні в XIX, ні у XX століттях) одязі. Оголеність присутня і в зображенні Килини, але в її образі вона протиставлена природ-

ності русалок і Перелесника. Килина одягнена в традиційний волинський стрій заможного селянства, прикрашена дукатами й вишивкою, але її ноги й лоно просвічуються крізь спідницю. Відвертість в образі Килини перетворюється на вульгарність.

У містерії Лесі Українки сцени забави Лукаша із Мавкою у першій дії та з Килиною у другій теж мають виразний еротичний настрій, та різняться у локаціях: перша відбувається на тлі природи навесні, а друга — біля вижатого літнього поля. Окрім того, пестоці Мавки протиставляються грайливій бійці, у якій Килина перемагає.

Образ персонажки змінюється в пізнішому ескізі. Зникає елемент сексуальності, автентичний стрій змінюється селянським одягом із агітаційних радянських плакатів, зникають покриси, а будова тіла Килини «фемінізується»: огрядна шия і широке декольте прикривається акуратним коміром, руки, ноги й обличчя стають вужчими.

Якщо в першому варіанті костюму Єрмилов описує негативну, але характерну, сильну й привабливу жінку (інакше Лукаш, володіючи «душі цвітом», не обрав би її), то другий образ наближений до типово «комсомольського». Як вважає Тетяна Павлова, такий підхід дозволив Єрмилову радше пошанувати українське село, ніж висміяти через «куркульську» карикатуру, як це було в Драка. Так, допрацюванням костюму Єрмилов підтримує «совєтизацію» народної естетики, допомагає створенню образу селянки, тотожного, приміром, пізнішій колгоспниці із московського пам'ятника Вері Мухіної. Тим не менше героїзує, а не принижує селянський клас.

У перевтіленні, імовірно, є прихована дихотомія. Можна погодитися із дослідницею Павловою, але зчитується також інше трактування образів. Єрмилов мав прихильність до народних традицій та вірувань. У листі до мистецтвознавця Дмитра Горбачова (1967) він пише: «Сьогодні за християнським календарем Трійця, але у нашому будинку навіть травою не пахне», — що вказує на його обізнаність в обрядах. А тому із посиленням політики русифікації та прискоренням антирелігійної кампанії намагається виразити

свій протест на сцені (на яку вистава, словом, так і не вийшла). У перетворенні Килини спостерігається придушення звичаю, протиставлення нового радянського міту боттічеллівським античним богам, на яких перетворюються косачівські духи природи.

Ця теза суперечить уявленням, по-перше, про український авангард як абсолютно підрадянське явище, по-друге, про односторонній розрив авангарду із історією образотворчості і підтверджує той антагонізм російському більшовизму, який відчувається у творчості деяких інших українських художників, наприклад, Казимира Малевича. Через прихованість і обережність супротиву в роботах митців цього періоду ідеться радше не про політичну маніфестацію, а про супротив естетиці соцреалізму, насадженої керівництвом СРСР. «Лісова пісня» Василя Єрмилова водночас і підтверджує цей супротив, і документує рух до нової колоніальної естетики.

Врешті, хоч після перемоги соцреалізму в мистецькому середовищі досвід Єрмилова був витіснений у маргінес, його експерименти знайшли відображення в ілюстраціях художників 1960-х–1970-х років. Візантійські та барокові, кубістичні та експресіоністські пошуки прочитуються в роботах Михайла Дерегуса (1959), Софії Караффи-Корбут (1964) та Надії Лопухової (1970), хоча тією чи іншою мірою ці ілюстрації існують у межах кон'юнктури.

Yevgen Danylenko

*undegraduate program student in the art history
at Kharkiv State Academy of Design and Arts
ORCID: 0009-0005-1671-3843*

***IS «THE FOREST SONG» BY V. YERMYLOV A RESISTANCE
TO TOTALITARIANISM IN ADAPTED TRADITIONAL
FORMS OR SOVIETIZATION OF THE VILLAGE?***

Keywords: *Vasyl Yermilov, Lesya Ukrainka, Ukrainian art, avant-garde, scenography, theatrical costume.*

Breaking free from the constraints of imperial discourse under the influence of Art Nouveau and avant-garde impulses, Ukrainian art underwent a renaissance from the mid-1910s to the early 1930s. Primarily due to its new administrative status, Kharkiv emerged as a cultural center where powerful literary, visual art, and theatrical movements flourished. These often converged to give rise to a new synthetic art.

Vadym Meller, a teacher at the Ukrainian Academy of Arts in 1920, played a pivotal role as the main artist at the Berezhil theater, which Les Kurbas relocated to Kharkiv in 1926. According to art historian Lyudmyla Sokolyuk, Meller served as a precursor to avant-garde changes in the art education system in Ukraine.

Kharkiv became a hub for artists working on scenography and theater costumes, including members of the «Union of Seven» from the former studentship of the M. Rayevska-Ivanova School of Painting. Within this circle, Vasyl Yermilov initiated his creative career.

According to art historian Tetyana Pavlova, Vasyl Yermilov, who immersed himself in various avant-garde styles and movements until the 1920s — specifically cubism, futurism, suprematism, and expressionism — reached a creative pinnacle while working on sketches for Lesya Ukrainka's play «The Forest Song» in 1929. The prior experience of artists in engaging with the literary legacy of the author resonates in Yermilov's works.

Acknowledging the significance of the performance as a crucial artistic event for Ukraine, Yermilov published photos from the 1926 production of «The Forest Song» (performed at the I. Franko State Drama Theater and directed by Yevhen Kokhanenko) in the 1928 album series «Ukraine», where the artist Matvii Drak was involved. Furthermore, traces of Anatol Petrytskyi's drawings for the dramatic poem «In the Catacombs» (1920–1921), directed by Oleksandr Zagarov at the T. Shevchenko Kyiv Theater, can be detected in Yermilov's sketches.

In Anatol Petrytskyi's works, the figures from Lesya Ukrainka's works are portrayed at the intersection of pictorial cubism and neo-Byzantinism, drawing the viewer's attention not only to the sacred art of medieval Kyiv (an era to which Petrytskyi returned in a different aesthetic manner while working on the opera «Prince Ihor» in

1929) but also to Mykhailo Boychuk, who introduced neo-Byzantinism into Ukrainian art during the 1910s–1930s.

Neo-Byzantinism in Yermylvov's art finds its most notable expression in his design for «Ukrainian Woman» cigarettes. The three-quarter face rotation, specific head tilt, narrow nose, small mouth, and wide pupils are carried over into the depiction of characters in «The Forest Song». In addition to the Byzantine legacy, Yermylvov's works also reflect many other European artistic traditions.

In letters to the artist Viktor Platonov, dating from 1960 to 1967, Yermylvov mentions various sources of inspiration, including ancient sculptors, Theophanes the Greek (a Byzantine master and teacher of Andrei Rublev), El Greco, and Velázquez. Notably, Yermylvov highlights Velázquez's «Aesop» (1640), suggesting that he may have drawn inspiration from the Greek contrapposto pose for the depiction of Kylyna and Lukash (the hand positions of Velázquez's Aesop and Yermylvov's characters are strikingly similar).

In the scenography of the first act and costume sketches, the influence of Botticelli's «Primavera» (1482) can be observed, as noted by Tetyana Pavlova. However, in comparison to Botticelli's deities, Yermylvov's demonic characters exhibit a more explicit sensuality. In the portrayal of the Perelesnyk, Rusalka, and Field Rusalka, Yermylvov does not conceal the breasts and genitalia of the characters, depicting them in transparent festive attire, which was unconventional for the 19th and 20th centuries. Nudity is also present in the depiction of Kylyna, but in her case, it is juxtaposed with the naturalness of the mermaids (rusalkas) and Perelesnyk. Kylyna is dressed in traditional wealthy peasant attire, adorned with ducats and embroidery, yet her legs and groin are visible through the skirt. The explicitness in Kylyna's portrayal transforms into vulgarity.

In Lesia Ukrainka's mystery play, the scenes of Lukash's amusement with Mavka in the first act and with Kylyna in the second act also carry a pronounced erotic mood but differ in locations: the first occurs against the backdrop of nature in spring, while the second takes place near a mowed summer field. Furthermore, Mavka's caresses are contrasted with the playful combat where Kylyna prevails.

The character's transformation in the later sketch reveals a change. The element of sexuality disappears, and authentic attire transforms into peasant clothing reminiscent of Soviet agitation posters. Decorations and embroidery vanish, and Kylyna's physique becomes more feminine: a sturdy neck and wide décolleté are covered with a neat collar, and the arms, legs, and face become slimmer.

If, in the first variant, Yermylvov's costume describes a negative yet characteristic, strong, and attractive woman (otherwise Lukash, possessing the «flower of the soul», would not have chosen her), the second image is closer to the typical «Komsomol» style. According to Tetyana Pavlova, such an approach allowed Yermylvov to show respect for Ukrainian villages rather than mock them through a «kurkul» caricature, as was the case with Drak. Thus, by refining the costume, Yermylvov supports the «Sovietization» of folk aesthetics, contributing to the creation of an image of a peasant woman like the later collective farm worker in Vera Mukhina's Moscow monument. Nevertheless, the portrayal heroizes rather than denigrates the peasant class.

In this transformation, there is likely a hidden dichotomy. One can agree with the researcher Pavlova, but there is also another interpretation of the images. Yermylvov had a fondness for folk traditions and beliefs. In a letter to art historian Dmytro Horbachov (1967), he writes: «Today, according to the Christian calendar, it's Trinity, but even the grass doesn't smell in our house», — indicating his familiarity with rituals. Therefore, with the strengthening of Russification policies and the acceleration of the anti-religious campaign, he tries to express his protest on stage (where the play never premiered). In Kylyna's transformation, there is a suppression of the custom, a confrontation of the new Soviet myth with Botticelli's ancient gods, which Kosach's spirits transform into.

This thesis contradicts, firstly, the notion of the Ukrainian avant-garde as solely a Soviet phenomenon and, secondly, the idea of a clear rupture between the avant-garde and the history of artistry. It affirms the antagonism towards Russian Bolshevism felt by some other Ukrainian artists, such as Kazymyr Malevych. Through the subtlety and caution of resistance evident in the works of artists from this period,

it becomes less about a political manifesto and more about resistance to the aesthetics of socialist realism imposed by the leadership of the USSR. Vasily Yermilov's «The Forest Song» not only affirms this resistance but also documents the shift towards a new colonial aesthetic.

Despite the victory of socialist realism in the artistic environment, Yermilov's experiments found reflection in the illustrations of artists from the 1960s and 1970s. Byzantine, baroque, cubism, and expressionism explorations are discernible in the works of Mykhailo Derehus (1959), Sophia Karaffa-Korbut (1964), and Nadia Lopukhova (1970), although, to some extent, these illustrations exist within the constraints of their circumstances.

Голяка Геннадій Петрович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0003-0273-9880

З УКРАЇНОЮ В СЕРЦІ. ЮВІЛЕЙНІ МУЗИЧНІ ПРОЄКТИ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

Ключові слова: Володимир Зубицький, музичні проєкти, українська музика, європейська культура, музично-інструментальне виконавство, симфонічна музика, баянне мистецтво.

Концентрація у своєму силовому полі творчої енергії актуалізує певні смислові модули і виявляє сутність індивідуальності Художника, Митця, Композитора (І. Драч). Саме так уже понад чотири десятиліття сприймається творчість класика української музики, віртуоза-концертанта, диригента й відомого громадського діяча Володимира Даниловича Зубицького (нар. 1953), який у нинішньому році відзначає 70-річний ювілей.

Музика Володимира Зубицького неодмінно фокусується в об'єктиві уваги українських та європейських слухачів, опуси композитора протягом десятиліть залишаються бестселерами

світового баянного репертуару. Твори митця мають свої неповторні риси, серед яких музикознавці відзначають передусім глибину композиторського мислення, експресивність, позитивний енергетизм, високий виконавський професіоналізм, уведення баяна до ансамблевого міксту з усталеними академічними інструментами в ансамблевій та оркестровій грі. Діяльність музиканта постійно тримає в тонусі наукового пошуку і науковців (М. Гордійчук, О. Зінкевич, Ю. Чекан, А. Луїна, А. Гончаров, В. Охманюк, М. Варакута та багато інших); ґрунтовного осмислення набули хорова, баянна музика, стилістика композиторського письма та ін.

Національні риси творчості В. Зубицького — ще одна визначальна грань обдарування, що протягом десятиліть закарбувалася в його масштабних творах, у камерній, хоровій та баянній музиці: опера-ораторія-балет «Чумацький шлях» на тексти українського епосу (1979–1983), хорові концерти «Гори мої» (1986) та «Ярмарок» (1987), «Карпатська сюїта» (1975) та Дитяча сюїта № 3 «Українська» (1987) для баяна й чимало інших. Слід вказати, що протягом останніх років відбулися прем'єри ряду творів композитора, серед яких «Щедрик» — IV частина епічного музичного твору «Народна симфонія єднання «Україна»» (2017), хоровий концерт «Діду мій, дударіку» для мішаного та дитячого хорів і камерного ансамблю на вірші Тараса Шевченка, Василя Симоненка й тексти українських народних пісень (2021), «Благодатна Марія» — кантата для мішаного хору, солістів, читця, органа та ударних інструментів на вірші Тараса Шевченка (2022). Важливо згадати, що свій 50-річний ювілей Володимир Данилович Зубицький разом з дружиною Наталією Михайлівною відзначили концертним туром по всіх обласних містах України, у двох відділеннях тоді прозвучали оригінальні твори композитора, написані для баяна та фортепіано, а також сольні баянні опуси.

Заслужують на увагу музичної спільноти масштабні події, які відбулися у 2023 році в Україні та Литві і були приурочені до цьогогорічної ювілейної дати. Зокрема, 4 березня в Національній філармонії України відбувся творчий вечір Володимира Зубиць-

кого «За Україну помолюсь», програма складалася з великих симфонічних полотен «Пливе кача» (світова прем'єра) і «Моя Україна» (для мішаного хору, фортепіано, баяна і струнного оркестру). У цьому концерті автор комунікував зі слухачем у триєдності як композитор, диригент і виконавець.

За підтримки Українського культурного фонду та Пристоличної сільської ради Київської області з нагоди 70-річчя композитора в Україні реалізовано проект «За Україну помолюсь» з циклу концертів в Одесі (6.10.23), Тернополі (14.10.23) та Івано-Франківську (15.10.23). Грандіозні концертні виступи в українських містах відбулися за участю академічного симфонічного оркестру Тернопільської обласної філармонії, головний диригент Мирослав Криль; Народної академічної хорової капели імені Павла Чубинського, диригент Дмитро Радик; солістів Володимира Ворончука, Аліни Погосової, Олега Чернощюкова та Володимира Зубицького. У цих концертах монументальну МОЛИТВУ за Україну «Пливе кача» із циклу «Народна симфонія єднання «Україна»» диригував сам автор. Лірична сповідь «Україно моя» на вірші Т. Г. Шевченка реалізована у міксті мішаного хору, сопрано, фортепіано, камерного оркестру та баяна, який звучав у виконанні автора музики, як і елегійний «Ліричний вальс» для баяна соло всередині концертної програми, — як справжнє одкровення, як оаза мрій та надій на світле майбутнє. У цьому циклі концертів репрезентовано і хорові опуси митця «Праведная душе» на вірші Т. Г. Шевченка для читця, сопрано, мішаного хору та «Діду мій, дударіку» (пам'яті М. Леонтовича) на вірші В. Симоненка та народні тексти для дитячого і мішаного хорів, солістів і камерного хору.

До серії заходів з нагоди ювілею цього року долучилися також і Полтавський академічний симфонічний оркестр з презентацією симфонічної версії «Дударика», а також хор Дніпропетровської музичної академії ім. М. Глінки, який виконав «Коломийку» для мішаного хору, фортепіано та ударних на вірші І. Франка та народних пісень.

Масштабним ювілейним заходом 2023 року став реалізований у Литві проєкт національної єдності «За свободу з Укра-

їною», який відбувся 21 квітня у великому залі Каунаської державної філармонії. Європейську прем'єру величної симфонії Володимира Зубицького «Україна» успішно здійснив Каунаський міський симфонічний оркестр під орудою Костянтина Орбеляна (*США*) та Каунаський державний хор (художній керівник, диригент і менеджер Робертас Шервенікас).

Отже, віддзеркалення об'єктивної реальності, яка потрапляє в поле композиторського мислення і, як результат, спонукає до виникнення мистецьких опусів, виявляє сутнісне ставлення художника до глобальних явищ, а діяльність митця в сучасному вирі значимих подій є рефлексією художника на випробування, які постають перед соціумом, державою та людством у певний відтинок історичного часу. Музична творчість Володимира Даниловича Зубицького — національний феномен. В об'єктиві композиторської уваги завжди є Україна, а різні грані «УКРАЇНСЬКОГО» митець багатогранно втілює в численних жанрових моделях. У період глобальних для України потрясінь і випробувань його діяльність, активна громадянська позиція, чимала концертно-виконавська практика є потужним національним продуктом, який репрезентує українську музичну творчість як явище сучасної європейської культури.

Hennadii Holiaka

*Ph. D. in Art Studies, Associate Professor
at the Department of Folk Instruments Ukraine,
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0000-0003-0273-9880*

**WITH UKRAINE IN THE HEART:
VOLODYMYR ZUBYTSKYI'S ANNIVERSARY
MUSICAL PROJECTS**

Keywords: *Volodymyr Zubytskyi, musical projects, Ukrainian music, European culture, musical-instrumental performance, symphonic music, button accordion art.*

An Artist's, Master's, Composer's individuality essence is revealed by concentration of creative energy in their force field which make certain sense *modi urgent*. (*I. Drach*). This is the way Volodymyr Danylovych Zubytskyi's creativity has been taken for more than four decades, who is a Ukrainian classical musician, a virtuous concert performer, a conductor, a famous public figure (date of birth 1953) and who has seventieth anniversary this year.

The musician's creativity always keeps scientists in scientific research as well (M. Hordiichuk, O. Zinkevych, Y. Chekan, A. Lunina, A. Honcharov, V. Ohmaniuk, M. Varakuta and many others); in course of thoroughful investigation of music for choir and button accordion, style of the composer's writing — the depth of thinking, expressiveness, positive energy, huge performance professionalism were pointed out.

National features of V. Zubytskyi's creativity is another one outstanding side of his gift. Premieres of composer's long compositions have taken place in recent years, among them are «Shchedryk» — IV part of epic musical composition National symphony of uniting «Ukraine» (2017)⁴⁹, choir concert «My grandfather, my Dudaryk» for mixed and children's choir and chamber ensemble with poems by Taras Shevchenko, Vasyl Symonenko and lyrics from Ukrainain folk songs (2021)⁵⁰, «Blessed Maria» — cantata for mixed choir, soloists, reciter, organ and percussion instruments with Taras Shevchenko's lyrics (2022)⁵¹.

Large-scale events of 2023 in Ukraine and Lithuania need special attention of music society. On March, 4 in National Philharmonia of Ukraine⁵² Volodymyr Zubytskyi's creativity evening «I will pray for Ukraine» took place, where big symphonic compo-

sitions «A Duckling Swims» (a premiere of the world) and «My Ukraine» (for mixed choir, piano, button accordion and string orchestra) were heard. Having being supported by Ukrainian cultural fund and Near-capital Village council of Kyiv region, a project «I will pray for Ukraine» with a line of concerts was carried out in Ukraine: in Odesa (6.10.23), Ternopil (14.10.23) and Ivano-Frankivsk (15.10.23). In grand concert performances which took place in Ukrainian cities, Academic symphonic orchestra of Ternopil regional Philharmonic Society, Pavlo Chubynskyi National Academic choir took part. In the line of concerts artis's big choir opuses were also represented: «Pious soul» with lyrics by T. H. Shevchenko for a reciter, soprano, mixed choir and «My grandfather, my Dudaryk» (in commemoration of M. Leontovych) with lyrics by V. Symonenko and folk texts for children's and mixed choirs, soloists and chamber choir.

The series of anniversary events of 2023 include also a musical project carried out in Lithuania — a project of national unity «For peace with Ukraine», which took place on April, 21 in a big hall of Kaunas state Philharmonie. European premiere of Volodymyr Zubytskyi's symphony was performed by Kaunas city symphonic orchestra under Kostiantyn Orbelian (the USA) and by Kaunas state choir — an artistic director, a conductor and a manager is Robertas Servenikas.

Thus, Volodymyr Danylovych Zubytskyi's musical creativity is a national phenomenon, different sides of «Ukrainian» are implemented by the artist in numerous genre models. During the period global distress and challenges, for Ukraine his composing, active public position, considerable concert performing practice make up a huge national product, which represents Ukrainian musical creativity as a phenomenon of modern European culture.

⁴⁹ Lviv Philharmonie. A conductor — Taras Krysa (the USA).

⁵⁰ The premiere of the world at the International festival KYIV MUSIC FEST-2021.

⁵¹ The premiere of the world at the National Philharmonie of Ukraine. Pavlo Chubynskyi National Academic choir, a conductor — Dmytro Radyk.

⁵² Mykola Lysenko's Pillar Hall, Pavlo Chubynskyi National academic choir and National Presidential Band.

Тягун Станіслав Олексійович

студент-музикознавець Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0009-0005-6847-3204

**«СУПРУН-РАПСОДІЯ» З. АЛМАШІ:
ГРА З ВИКОНАВСЬКИМИ УПЕРЕДЖЕННЯМИ**

Ключові слова: альт, сміхова культура, жанр рапсодії, українська музика.

У 2015 році Золтан Алмаші написав твір для альту і струнних на замовлення Катерини Супрун. Крім партитури, існує також перекладення для альту й фортепіано. 29 вересня 2023 року у рамках програми 29-го Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» у Львові відбулася прем'єра нової редакції твору для віолончелі і струнних, яка прозвучала в авторському виконанні з Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під орудою Івана Чередніченка (<https://www.youtube.com/watch?v=n939BUzeqUc&t=5101s>). Ця версія також існує як клавірна.

У коментарі автора відчутний іронічний відтінок у його ставленні до назви твору: *«Чому рапсодія? Середня форма, твір-розповідь, з незапрограмованою формою, доволі вільним розвитком. Може, краще було баладою назвати? Але Супрун-рапсодія гарно звучить! Ці взаємодії букв «с» і «р». Потім — ця назва вже стала певним мемом, як і прізвище Супрун»*. Продовжуючи спостереження над алітерацією в назві, додамо ще вдаль поєднання голосних: «у–у–а–о–і–я», яке вже само по собі може стати мелодією або навіть лейтмотивом. Це можна спостерігати в початкових мотивах партії соліста, де в різних комбінаціях використовуються їх поєднання, що має вплив на подальший тематичний розвиток. Утім композитора не цікавить гра з фонемами. Він розкриває віртуозні можливості альту, але робить це без романтичної піднесеності й очікуваної серйозності.

У професійному середовищі струнників доволі поширений стереотип, згідно з яким існує безапеляційна впевненість у тому, що альти не можуть грати чисто. Можливо, це походить від технічних особливостей виконавства на цьому інструменті, що потребує широкої розтяжки руки та ускладнює гру у високих позиціях. Здається, композитор спеціально створює такі «ігрові ситуації» у партії альту, щоб максимально ускладнити партію соліста і спровокувати можливий фальш. Це проявляється з перших трьох мотивів, викладених розкладеним тризвуком у широкому положенні. Навіть при гамоподібних пасажах, викладених чвертями, композитор використовує збільшені секунди поруч зі звичайними, що може завдати клопоту. Також це помітно в оркестрових партіях струнних, коли один стрімкий пасаж по звуках тризвуку виконується 16 разів в унісон, до якого поступово долучаються всі інструменти оркестру. Так композитор майстерно здійснює моніторинг ансамблевої техніки колективу і примушує зосередитися всіх на досягненні ідеального унісону, знімаючи «зверхність» скрипалів. «Супрун-рапсодія» вміщує множину «технічних складнощів», додання яких неабияк підігріває зацікавленість слухачів. Кожна нова «перешкода» змушує виконавців добре напружитися, щоб зіграти все чисто. Однак таке глузування не позбавлене художнього змісту і не використовується як самоціль.

Створення курйозних ситуацій для демонстрування технічної вправності виконавців є одним з прийомів сміхової практики, яка розвінчує упередження та сталі кліше. Коли композитор переписує твір для віолончелі, не змінюючи жодної ноти у партії соліста, яку сам же і виконує, то виникає додаткова підстава для самоіронії: те, що альт грає з невеликими зусиллями, для віолончелі стає надскладним завданням. Порівнюючи обидві версії, можна відмітити лише деякі зміни в оркеструванні (перестановка партій альту й віолончелі для звукового балансу), а подолання інтонаційної карколомності, створеної в партії альту, ще більше загострюються при виконанні на віолончелі. Утім на фестивалній сцені авторське виконання було досконалим.

Гра зі слухацьким сприйняттям, з фаховими упередженнями є головною ідеєю рапсодії. Зовнішній блиск, віртуозна майстерність, закладена в моделі жанру, поєднується з дружнім ставленням до майбутнього виконавця, який «грає, як вміє».

Stanislav Tyagun

student at the music theory department

at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: stanislavtyagun2016@gmail.com

ORCID 0009-0005-6847-3204

**«SUPRUN-RAPSODY» BY Z. ALMASHI:
PLAYING WITH PERFORMANCE BIASES**

Keywords: *viola, laughing culture, rhapsody genre, Ukrainian music.*

In 2015, Zoltan Almashi wrote a work for viola and strings commissioned by Kateryna Suprun. In addition to the score, there is also an arrangement for viola and piano. On September 29, 2023, as part of the program of the 29th International Contemporary Music Festival «Contrasts» in Lviv, a new version of the work for cello and strings was premiered by the author and performed by the «Kyiv Camerata» National Ensemble of Soloists conducted by Ivan Cherednichenko⁵³. This version also exists as a keyboard version.

The author's commentary has an ironic tone in his attitude to the title of the work: «Why a rhapsody? It's a medium form, a narrative work, with an unprogrammed form and a rather free development. Maybe it would be better to call it a ballad? But «Suprun Rhapsody» sounds good! These interactions of the letters «s» and «r». Later on, the name became a kind of meme, just like Suprun's surname». Continuing my observation of the alliteration in the title, I'll add another successful combination of vowels: «u-a-o-i-y-a», which in itself can become a melody or even a leitmotif. This can be observed in the initial motifs of the soloist's part, where various combina-

⁵³ Contrasts 29. Festival Opening (September, 29th, 2023). <https://www.youtube.com/watch?v=n939BUzeqUc&t=5101s>

tions of these vowels are used, which has an impact on the further thematic development. However, the composer is not interested in playing with phonemes. He reveals the virtuosic possibilities of the viola. But he does so without the romantic sublimity and expected seriousness.

There is a widespread stereotype among professional string players that viola players cannot play clean. Perhaps this stems from the technical peculiarities of performing on this instrument, which requires a wide arm stretch and makes it difficult to play in high positions. It seems that the composer deliberately creates such «playing situations» in the viola part in order to make the soloist's part as difficult as possible and provoke possible falseness. This is evident from the first three motifs, which are set out in a decomposed triad in the wide position. Even in the scale-like passages set out in quarters, the composer uses extended seconds alongside the usual ones, which can be troublesome. This is also noticeable in the orchestral parts of the strings, when one rapid passage on the sounds of the triad is performed 16 times in unison, to which all the instruments of the orchestra gradually join. In this way, the composer skillfully monitors the ensemble technique of the group and makes everyone focus on achieving perfect unison, removing the «superiority» of the violinists. «Suprun Rhapsody» contains many technical difficulties, the overcoming of which greatly warms the interest of the audience. Each new «obstacle» makes the performers strain hard to play everything cleanly. However, such mockery is not devoid of artistic content and is not used as an end in itself.

Creating curious situations to demonstrate the technical skill of the performers is one of the methods of laughing practice that debunks prejudices and established clichés. When a composer rewrites a piece for cello without changing a single note in the soloist's part, which he himself performs, there is an additional reason for self-irony: what the viola plays with little effort becomes an extremely difficult task for the cello. Comparing the two versions, one can note only some changes in the orchestration (rearrangement of the viola and cello parts for sound balance), and the stunning intonation cre-

ated in the viola part is even more acute when performed on the cello. However, on the festival stage, the author's performance was perfect.

Playing with audience perception and professional prejudice is the main idea of rhapsody. The external brilliance and virtuosity inherent in the genre's model is combined with a friendly attitude toward the future performer who «plays as he knows how».

ТЕАТРАЛЬНИЙ ВИМІР БУТТЯ THEATRICAL DIMENSION OF BEING

Партола Яна Вікторівна

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства, декан театального факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0002-5503-2208*

ТЕАТР ЯК ІНСТРУМЕНТ СУСПІЛЬНИХ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Ключові слова: театр заради змін, соціальний театр, театр участі.

Сьогодні українське суспільство опинилося перед обличчям складного, суперечливого комплексу викликів та катастроф. Карколомні соціальні проблеми спонукають до пошуку нових дієвих моделей їх вирішення, пошуку засобів впливу на якість і вектори змін. Нині, коли ми все частіше говоримо про засади громадянського суспільства, про необхідність нового суспільного договору, градус напруги і, відповідно, запиту до театру досить високий. Якою ж тут є функція театру — лише рефлексія на ці процеси, аналіз та прогнозування подальшого розвитку? Чи, можливо, щось більше? Чи усвідомлює, ідентифікує театр (його творці) себе не рефері, а основним гравцем на полі цих змін? Визнання суб'єктності — важливий фактор, що вже є ознакою готовності до дії, до провокації соціальних перетворень.

Репертуарний театр, у парадигмі якого формувалася і тривалий час існувала наша театральна культура, протягом десятиліть визначав основні орієнтири та розставляв пріоритети. Натомість усе, що не вписувалося в цю модель, перебувало, як правило, на маргінесі й визначалося як паратеатральна сфера. Не будемо приховувати, у середовищі професіоналів домінувало зневажливе, скептичне ставлення до більшості форм со-

ціального, критичного, недраматичного, постдраматичного театру, до громадських активістів, які роблять щось таке, що не вписується в загальноприйняті норми. Проте в наш час паратеатральний сегмент міцно проростає навіть у консервативних моделях інституційного театру. Все більш очевидними є зрушення всередині самого театрального організму.

Використання різноманітних форм театру заради змін в українських перформативних практиках помітно активізувалося після Революції гідності та з початком російсько-української війни у 2014 році. За останнє десятиліття сформувалося покоління митців (режисерів, акторів, драматургів, культурних активістів), які декларують принципово інакший погляд на театр. Вони розглядають театр перш за все як інструмент змін. Представниця вищеозначеного покоління, українська акторка Оксана Черкашина, в інтерв'ю інтернет-виданню *The Ukrainians* від 14 липня 2023 року зазначає: «Під час роботи я спіймала себе на думці, що у цьому патріархальному світі політики привчили нас думати, що зміни неможливі, бо їм це вигідно. Світ котиться до біса, апокаліпсис, війни... і нас змусили повірити, що змінити це неможливо» і далі наголошує, що вона «мислила театр не як майданчик, щоб зробити собі кар'єру чи промовити прекрасні фрази, а як майданчик для соціуму, де я практикую суспільство, в якому хотіла б жити...»⁵⁴.

Досвід світового театру унаочнює, що театр, як констатують Перлі Вонг та Джон Клеммер, «може бути основою для примирення, функціонуючи як міст порозуміння між членами громади, надаючи можливість зрозуміти точку зору інших»⁵⁵. У дослідженні «Перформанс та розвиток: театр для соціальних змін» дослідники говорять про значне збільшення прикладів «залучення театру та інших форм перформансу до цілої низки

питань, які або становлять розвиток у традиційному розумінні, або є важливими елементами інших викликів, що стоять перед людиною та іншими біологічними спільнотами на нашій планеті»⁵⁶. До викликів, з якими ефективно працюють інструменти театального мистецтва, вони відносять екологічні проблеми, порушення прав людини, гендерні питання, проблему біженців, міжкультурні відносини, освіту, сталий розвиток, соціальну справедливість і соціальну політику тощо.

Нині в гуманітарних науках спостерігаємо також процес фіксації новоутворення — Театр заради змін (англ. — Theatre for Social Change) та пошуки відповідних дефініцій. І саме явище, і, тим паче, його дефініції не є чітко окресленими та усталеними, хоча Театр заради змін має місце у світовій мистецькій практиці приблизно з 50-х років XX ст. Сара Торнтон у монографії «Від особистого до політичного: театр соціальних змін у 21-му столітті», підкреслюючи проблеми дефініції та її неакадемічний статус, пропонує таке визначення поняття *Театр заради змін*: «Це не одна форма театру, як каже Ніколсон⁵⁷, визначаючи поняття *Прикладна драма*, — це набір «міждисциплінарних та гібридних практик». Він охоплює партисипативні та професійні мистецькі сектори, а також сфери мистецтва й активізму. Це граничний простір, де стикаються мистецтво та соціальні практики»⁵⁸.

Форми поширення театру заради змін доволі різноманітні. Їх можна класифікувати за такими умовними категоріями:

- театр/перформативна модель: меседжі та наративи змін у продукції публічного театру;
- синтетична модель (між театром та паратеатром): освітні, освітньо-мистецькі проекти і програми, ініційовані театрами; створення спільноти, дружнього (безпечного) середовища

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Сара Торнтон посилається на книгу Х. Ніколсона «Прикладна драма. Дар театру» (Nicholson, H., 2005. *Applied Drama: The Gift of Theatre*, Basingstoke: Palgrave Macmillan).

⁵⁸ Thornton, Sarah, 2012. *From The Personal To The Political. Theatre for Social Change in the 21st Century with particular reference to the work of Collective Encounters: a review of relevant literature*, Professional Doctorate in Applied Theatre, Year One Literature Review. P. 4.

⁵⁴ Оксана Черкашина: «Дати прозвучати думці іншого чи іншої, навіть якщо тебе накриває від незгоди». URL: <https://theukrainians.org/oksana-cherkashyna/>

⁵⁵ Pearly Wong and John Clammer *Performance and Development: Theatre for Social Change*. URL: https://www.academia.edu/25449376/Performance_and_Development_Theatre_for_Social_Change

навколо театру; діяльність театрів у депресивних регіонах як інструмент подолання суспільної, економічної кризи тощо;

- паратеатральна модель: роботи із соціальними групами (біженці, ветерани, безхатьки, люди з інвалідністю, підлітки, літні люди...). Театр пригноблених, Форум-театр, Постплей-театр.

Вонг та Клеммер пропонують класифікацію Театру заради змін з огляду позиції, яку займає у такому видовищі глядач: «На практиці публічний театр можна розділити на три широкі типи: театр, створений професійною групою, але орієнтований на людей, театр, організований людьми й для людей, театр з пасивною аудиторією і театр, організований людьми й для людей, який залучає глядачів до участі у виставі (Мдое 2002). До першої категорії належать актори, режисери та драматурги, які ставлять вистави для громади з наміром надихнути соціальні зміни, передаючи освітнє послання та заохочуючи людей бачити та вирішувати проблеми, з якими стикається їхня громада. Друга категорія театрів створюється людьми, які не мають професійної підготовки, щоб представити історії своєї громади. Третя категорія, названа Боалом «форум-театром» або іноді «плейбек-театром», виконує п'єсу на актуальну тему перед аудиторією, яку заохочують втрутитися і фактично долучитися до дійства, щоб сформулювати стратегії для вирішення своїх проблем під впливом п'єси»⁵⁹.

Як приклад професійного театру, що системно і цілеспрямовано працює в означеному напрямі, можна назвати Харківський театр-студію «Арабески». Їх вистави й проєкти охоплювали роботу з різною аудиторією — підопічні пенітенціарних служб, люди на візках, жінки-бухгалтерки тощо. Реалізуючи різноманітні проєкти, режисерка Світлана Олешко прагне вибудовувати діалог зі спільнотою, підіймає дражливі теми, озвучує незручні запитання у виставах та дискусіях після вистав.

Серед проєктів останнього десятиліття, здійснених різними командами, що спонукають «бачити й вирішувати проблеми» (Вонг, Клеммер), варто відзначити незалежний театральний

⁵⁹ Pearly Wong and John Clammer Performance and Development: Theatre for Social Change. URL: https://www.academia.edu/25449376/Performance_and_Development_Theatre_for_Social_Change

проєкт «Осінь на Плутоні» сценариста та режисера Сашка Брами, створений на основі розповідей мешканців геріатричного пансіонату. Вистава «ДПЮ» (драматург Діма Левицький) театру «Прекрасні квіти» у співпраці з громадською організацією «Лінія згоди», що була створена на основі документальних історій учасників АТО, за участю професійних акторів і ветеранів. Вистава-рефлексія про корупцію «Ресторан Україна» (драматург Діма Левицький) акторок Оксани Черкашиної та Ніни Хижної. Театрально-урбаністичний фестиваль *Parade-fest* (Харків), що декларував у своїй концепції право на місто й реалізовував це право у програмі із серії міжнародних лабораторій, мистецьких акцій у публічному просторі, майстер-класів та інших активностей. Міжнародний проєкт «Крим, 5-та ранку» (куратори проєкту — Алім Алієв та Надія Соколенко), метою якого було привернення уваги спільноти до політв'язнів, порушення прав людини на тимчасово окупованому Кримському півострові. Центральною подією проєкту стала документальна вистава Дмитра Костюминського за п'єсою Наталі Ворожбит і Анастасії Косодій.

З 2014 року в Україні також виникла низка колективів, створених, як правило, професіоналами, які спрямовані на роботу з переселенцями з тимчасово окупованих територій, підлітками з прифронтової зони чи іншими локальними спільнотами, громадами депресивних регіонів. Зокрема: Театр сучасного діалогу, *PostPlay* театр та їх спільна вистава «Що робити в Попасній після шостої вечора?» (режисер Антон Романов, драматург Ден Гуменний); Театр переселенця, що народився з проєкту Наталі Ворожбит і Георга Жено «Школа-3» у с. Миколаївка Донецької області, з якого згодом виникла вистава «Моя Миколаївка». До кола цих колективів також можна віднести Платформу театральних ініціатив (ПТІ), що концентрується на роботі з підлітками (показовою в контексті театру змін є вистава «Буфет» режисерки Яни Зеленської, створена на основі розповідей та роздумів підлітків про булінг у школі). ПТІ також виступає ініціатором мистецьких фестивалів, культурно-освітніх та інклюзивних проєктів, спрямованих на зміни.

Зрештою, маємо на сьогодні і зразки партисипативних форм театру (театру участі) і театру пригноблених (форум-театру) — ГО «Театр змін», ГО «Театр для діалогу», плейбек-театру — дніпровський «Сусіди», київський «Під зонтом», харківські «Вахтери», «Живе дзеркало», Українська школа плейбек-театру, Львівська лабораторія плейбек-театру та ін.

Аналіз ситуації засвідчує, що в Україні наявні всі означені типи Театру заради змін. Прийшов час фіксувати, аналізувати і всебічно досліджувати ці процеси науковцями — соціологами, політологами, культурологами, театрознавцями.

Yana Partola

PhD in Art Studies, Associate Professor

*at the Department of Theater Science, Dean of the Theater Faculty
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

ORCID 0000-0002-5503-2208

THEATER AS AN INSTRUMENT OF SOCIAL AND SOCIO-CULTURAL CHANGE

Keywords: *theater for change, social theater, participatory theater.*

Ukrainian society today faces a complex, contradictory set of challenges and catastrophes. Staggering social problems prompt the search for new effective models of their solution, the search for means of influencing the quality and vectors of change. In today's context, there is a growing discussion around the foundation of civil society and the urgency for a new social agreement. Consequently, the demand for theater, given its potential to alleviate tension, is quite high. In this process, what is the function of theater — only to reflect on these processes, to analyses and predict further developments? Or is something more possible? Does the theater and its creators acknowledge its role as a major player in the field of societal changes, rather than a mere referee? The recognition of subjectivity is an important factor indicative of its readiness to initiate action and provoke social reform.

The repertory theater, in the paradigm of which our theater culture was formed and existed for a long time, defined the main guidelines and set priorities for decades. Instead, everything that did not fit into this model was usually on the margins and was defined as a paratheater sphere. Let's not hide the fact that the professional community was dominated by a dismissive, skeptical attitude towards most forms of social, critical, non-dramatic, postdramatic theater, towards public activists who do something that does not fit into generally accepted norms. Today, however, the paratheater segment is gaining ground even in conservative models of institutional theater. The changes within the theater organism itself are becoming more and more obvious.

The use of various forms of theater for change in Ukrainian performative practices has significantly intensified after the Revolution of Dignity and with the outbreak of the Russian-Ukrainian war in 2014. The last decade has seen the emergence of a generation of artists (directors, actors, playwrights, cultural activists) who declare a fundamentally different view of theater. They see theater first and foremost as a tool for change. A representative of this generation, the Ukrainian actress Oksana Cherkashina, said in an interview with The Ukrainians on 14 July 2023: «During my work, I found myself thinking that in this patriarchal world, politicians have taught us to believe that change is impossible because it benefits them. The world is going to hell, apocalypse, wars... and we have been made to believe that it is impossible to change it», and further emphasizes that she «thought of theater not as a platform to make a career or to say beautiful phrases, but as a platform for society, where I practice the society I would like to live in...»⁶⁰.

The experience of world theater shows that theater, as Perly Wong and John Clemmer note, «can also be a basis for reconciliation by functioning as a bridge of understanding among members of a community by providing a means of insight into others' point

⁶⁰Oksana Cherkashyna: “Letting the opinion of the other be heard, even if you are overwhelmed with disagreement”. URL: <https://theukrainians.org/oksana-cherkashyna/>

of view»⁶¹. In the paper «Performance and Development: Theater for Social Change», the researchers report a significant increase in examples of «engagement of theater and other forms of performance with a range of issues that either constitute development as conventionally understood, or are certainly essential elements in the wider challenges now facing the human and wider biotic communities on our planet»⁶². Some of the challenges that can be effectively addressed using theater arts tools include environmental issues, human rights violations, gender issues, refugees, intercultural relations, education, sustainable development, social justice and social policy, etc.

Today, the humanities are witnessing the establishment of a new phenomenon known as Theater for Social Change, and the search for suitable definitions is underway. The phenomenon itself, and even more so its definitions, are not clearly defined and established, although Theatre for Change has been part of the world's artistic practice since the 1950s. In the monograph «*From The Personal To The Political. Theater for Social Change in the 21st Century*» Sarah Thornton highlights the problems of definition and its non-academic status, and offers the following definition of the concept of theater for change: «It is not one form of theater but, as Nicholson» (2005, p. 2)⁶³. Said of Applied Drama, a set of «interdisciplinary and hybrid practices. It spans the participatory and professional arts sectors and the fields of arts and activism»⁶⁴.

The forms of dissemination of Theater for Change are quite diverse. They can be classified according to the following conventional categories:

⁶¹ Pearly Wong and John Clammer Performance and Development: Theatre for Social Change. URL: https://www.academia.edu/25449376/Performance_and_Development_Theatre_for_Social_Change

⁶² Ibid.

⁶³ Sarah Thornton cites H. Nicholson's book Applied Drama: The Gift of Theatre (Nicholson, H., 2005, Basingstoke: Palgrave Macmillan).

⁶⁴ Thornton, Sarah, 2012. From The Personal To The Political. Theater for Social Change in the 21st Century with particular reference to the work of Collective Encounters: a review of relevant literature, Professional Doctorate in Applied Theatre, Year One Literature Review. P. 4.

- theatrical/performative model: messages and narratives of change in public theater products;

- synthetic model (between theater and paratheatre): educational, pedagogical and artistic projects and programs initiated by theaters; creation of a community, a friendly (safe) environment around the theater; theater activities in depressed regions as a tool to overcome the social and economic crisis, etc.

- paratheatrical model: work with social groups (refugees, veterans, homeless people, people with disabilities, teenagers, the elderly...). Theater of the Oppressed, Forum Theater, Post-Play Theater.

Wong and Klemmer propose a classification of Theater for Change, based on the position of the spectator in such a spectacle, as follows: «In practice popular theater can be categorized into three broad types: theater produced by a professional group, but oriented towards the people; theater organized by and for the people, and with a passive audience; and theater organized by and for the people and involving the audience as part of the performance (Mdoe 2002). The first category involves actors, directors and dramatists producing for the community with the intention of inspiring social change by conveying an educational message and encouraging people to see and tackle problems faced by their community. The second category of theater is conducted by people without professional expertise to present stories from their community. The third category, called by Boal «forum theater» or sometimes «playback theater» performs a play on a local issue of significance in front of an audience encouraged to intervene and actually join in the action to formulate strategies to resolve their own problems under the stimulus of the play»⁶⁵.

An example of a professional theater working systematically and purposefully in this direction is the Kharkiv Arabesque Theatre. Its performances and projects have included work with diverse audiences, such as prison inmates, people in wheelchairs, accountants, etc. Through the implementation of various projects, director Svitlana Oleshko seeks to build a dialogue with the community, raising

⁶⁵ Pearly Wong and John Clammer Performance and Development: Theatre for Social Change. URL: https://www.academia.edu/25449376/Performance_and_Development_Theatre_for_Social_Change

sensitive issues and asking uncomfortable questions in performances and post-show discussions.

Among the projects of the last decade carried out by various teams that promote «seeing and solving problems» (Wong and Klemmer), it is worth mentioning the independent theatre project Autumn on Pluto by the writer and director Sashko Brama, based on the stories of the residents of a geriatric boarding house. The play DPU (by playwright Dima Levytskyi) by the Prekrasni Kvity Theatre in cooperation with the NGO Line of Consent, based on documentary stories of Antiterrorist Operation participants, with the participation of professional actors and veterans. A theatrical reflection on corruption, Restaurant Ukraine (by playwright Dima Levytskyi), by actresses Oksana Cherkashina and Nina Khizhna. Parade-fest Theatre and Urban Festival (Kharkiv), which proclaimed the right to the city in its concept and implemented this right in a program of a series of international laboratories, artistic events in public space, workshops and other activities. The international project Crimea, 5 a. m. (curated by Alim Aliyev and Nadiia Sokolenko), which aimed to draw public attention to political prisoners and human rights violations in the temporarily occupied Crimean Peninsula. The central event of the project was a documentary performance by Dmytro Kostiuminsky, based on a play by Natalia Vorozhbyt and Anastasia Kosodiy.

Since 2014, a number of collectives have also emerged in Ukraine, usually created by professionals, aimed at working with IDPs from the temporarily occupied territories, youth from the frontline zone or other local communities, communities in depressed regions. In particular The Theatre of Contemporary Dialogue, Post-Play Theatre and their joint performance «What to do in Popasna after six in the evening?» (directed by Anton Romanov, dramaturgy by Dan Humennyi); The Displaced People's Theatre, which grew out of Natalia Vorozhbyt and Georg Geno's School-3 project in the village of Mykolaivka, Donetsk region, which later resulted in the play My Mykolaivka. These groups also include the Platform for Theatre Initiatives (PTI), which focuses on work with young people (in the context of Theatre of Change, the play Buffet by Yana Zel-

enska, based on stories and reflections of young people about bullying at school, is indicative). PTI also initiates art festivals, cultural, educational and integrative projects aimed at change.

Finally, there are various examples of participatory theater forms such as theater of participation and theater of the oppressed (forum theater) including the NGO Theater of Changes, the NGO Theater for Dialogue, playback theater groups such as Dnipro's Neighbours, Kyiv's Under the Umbrella, Kharkiv's Watchmens, Zhyve Zerkalo, the Ukrainian School of Playback Theater, the Lviv Playback Theatre Laboratory, amongst others.

The analysis suggests that there are various types of Theater for Change present in Ukraine. Scholars, such as sociologists, political scientists, cultural studies experts, and theater critics, should comprehensively study and document these processes.

Чужинова Ірина Юрійвна

кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка
кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського
ORCID 0000-0002-3397-6021

**ТРАГЕДІЯ ГОЛОДОМОРУ 1932–33 р.р. В РЕЦЕПЦІЇ
УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ:
ПОШУКИ ФОРМИ, ВАРІАТИВНІСТЬ ЗМІСТУ
(ДО 90-Х РОКОВИН ГОЛОДОМОРУ-ГЕНОЦИДУ)**

Ключові слова: Голодомор, український театр, Наталя Ворожбит, Максим Голенко, Світлана Олешко, Стас Жирков, студії травми.

Конференція Черкашинські читання так чи інакше кожного разу повертається до долі українського авангарду, який був знищений в сталінських таборах. Саме трагічне «Розстріляне Вівродження» спонукало дослідників до зауваження, що в Україні 1937 рік почався в 1933, адже Лесь Курбас був арештований в 1933, Микола Хвильовий і Микола Скрипник покінчили життя

самогубством в 1933. Також починається масова чистка рядів партії, масові арешти. Але 1933 це ще і рік геноциду українського народу — Голодомор 1932–33 рр. З осені 1932 по весну 1933 року в Україні в сільській місцевості загинули 3 мільйони 900 тисяч українців, цифра офіційної статистики загальної смертності 5,1 мільйон українців.

Може помилково здаватися, що чим більша кількість жертв, тим краще для визнання іншими країнами Голодомору 1932–1933 років геноцидом українського народу. Але це не так. Необґрунтовані дослідження лише шкодять як нашому власному розумінню трагедії, її передумов, наслідків, так і довірі наукової спільноти на Заході.

Хочу нагадати, що в офіційний державний дискурс Голодомор потрапив тільки в 2006 році. Саме тоді український парламент затвердив на рівні закону коректний слововжиток. Голодомором ми називаємо саме те, що мало місце в 1932–1933. Відповідно для двох великих повоєнних голодів 1921–1922 та 1945–1946 років коректні назви «штучний голод».

Але була інша термінологічна проблема, а саме визначення **геноциду**, тобто дій направлених на повне знищення однієї конкретної групи людей. Проблема полягала в тому, окрім визначення «кого» хочуть знищити, має бути зазначено «хто» має такий намір. В законі міститься формулювання «засуджуючи злочинні дії тоталітарного режиму СРСР», але весь світ знає, хто є правонаступницею СРСР. Відповідно, Російська Федерація сприйняла цей жест утвердження української державності на свою адресу. На 9 році війни і на 2 році повномасштабного вторгнення Росії в суверенну Україну ми знову на міжнародному рівні говоримо про геноцид проти української нації, геноцид в Маріуполі, Бучі, Ірпені і Гостомелі в десятках міст і селищ, для цього збираються докази. На жаль, цих доказів багато.

На сьогоднішній день, окрім України, Голодомор визнали геноцидом 32 країни світу. Зауважу, що 17 держав, включно з Великою Британією та Німеччиною, а також Європейський парламент визнали Голодомор геноцидом лише після 24 лютого

2022 року, тобто після повторних епізодів геноциду в Бучі та Маріуполі.

Чому я деталізую речі, які, здавалося б, не стосуються театру? Тому що мені видається, це те, що також може бути основою аналізу вистав та загалом театального дискурсу в Україні присвяченого темі Голодомору. Сьогодні ми переконалися, що культурний простір і культурна дистанція — це про безпеку та обороноздатність країни. Вивчення історії травмує, але ще більш небезпечне її незнання. Відповідно, у мистецтва є всі інструменти, аби працювати з історичною травмою, а також долати дистанції, які відділяють офіційну історію та індивідуальні історії. Мовчання є один із проявів психологічної травми. Людині важко вдається саме проговорити, описати свій досвід. Саме тому їй потрібна професійна допомога психолога. Ті ж процеси відбуваються на національному рівні — нації потрібна психологічна підтримка, аби говорити про катастрофи. Адже в травму перетворюється не будь-який негативний досвід, а саме непроговорений, витіснений.

Для того, аби розглянути театральні приклади, мені важливо сконцентрувати вашу увагу на трьох тезах, які стають методологічно важливими для картини українських вистав про голодомор.

Польська дослідниця Агнешка Матусяк, яка вивчає українську літературу та драматургію через концепт травми слушно зауважує: «Як спосіб пом'якшення наслідків травм(и) люди вибирали мовчання, непам'ятання як спосіб виживання» (Матусяк, 59). Тобто ця формула стосується саме українців, які жили в СРСР. Мовчання — це був не просто вибір, це був спосіб вижити. Березильці не залишили докладних спогадів про Курбаса не тому, що не хотіли, а тому що не були впевнені, що це не знищить їх. Власне, це стосується і Голодомору. Свідчення про злочин стало об'єктом пошуку багатьох дослідників.

Українська літературознавиця Тамара Гундорова, яка працює в тому числі з постколоніальними студіями, описуючи важливий концепт пам'яті в романі Оксани Забужко «Музей

покинутих секретів» зазначає, що пам'ять має бути привласненою: «В постколоніальній історії справжньою історією є не задокументована фактографічна канва і не гламурна «сторія», а внутрішнє екзистенціальне знання» (Гундорова, 134). Оце внутрішнє екзистенціальне знання — це один із наріжних концептів всіх без винятку вистав, оскільки театр прагнув не просто донести правду. Важливо було передати це «екзистенціальне знання» конкретної людини, зберігаючи саме людський вимір історії.

Українська театрознавиця Майя Гарбузюк в своїй останній статті запропонувала таку категорію як «**індекс мовчання**», що може вимірювати швидкість реагування театром/мистецтвом на історичну травму. Скажімо, для Голодомору індекс мовчання становить 75 років, а для війни Росії проти України — кілька місяців (Harbuzuik).

Подаючи перелік вистав, я не включала самодіяльні колективи. Також я впевнена, що цей перелік далеко не повний. Тим не менш, мені було важливо зафіксувати ритм і ці «індекси мовчання» повернення національної пам'яті.

2008: 75 роковини

«Голодний гріх» за новелою Василя Стефаника, режисер Олександр Білозуб (Київ)

«Ленін LOVE. Сталін LOVE» за мотивами Василя Барки, режисер Андрій Жолдак (Черкаси–Київ)

«Голодна кров» автор п'єси та режисер Володимир Петренко (Дніпро)

2011

«Зерноховище» Наталі Ворожбит, режисер Максим Голенко (Коломия) — вистава закрита дирекцією театру до прем'єри

2013: 80 роковини

«Треба жити — не можна вмирати... або листи з Харкова» режисерка Світлана Олешко (Харків)

2015

«Зерноховище» Наталі Ворожбит, режисер Андрій Приходько (Львів)

«Голос тихої безодні» Неди Нежданої, режисерка Ірина Волицька (Львів)

2016

«І створив собі кумира» за мемуарами Льва Копелєва, режисер Стас Жирков (Київ)

«Голос тихої безодні» Неди Нежданої, режисер Анатолій Левченко (Маріуполь)

2019

«Голос тихої безодні» Неди Нежданої, режисерка Олеся Плехоткіна (Запоріжжя)

2022: 90 роковини

«Зерноховище» Наталі Ворожбит, режисер Максим Голенко (Рівне)

В 2008 році ще не створені новочасні тексти, режисери беруть або класичні тексти, або художній текст, написаний на основі самостійно зібраних свідчень (як «Голодна кров»). Також з темою Голодомору були пов'язані випадки (само)цензури: Андрій Жолдак заявляв про намір до відомої назви додати або «*Moscow LOVE*» або «*Russia LOVE*», однак це б означало конфронтацію з північною сусідкою, тому від наміру він відмовився.

Тема Голодомору також маркує і політичну ситуацію в Україні. Закрита дирекцією вистава в Коломийському театрі імені Озаркевича — це ознака, що третього президента змінив четвертий, Віктор Янукович, адепт проросійського вектору розвитку країни.

Зауважмо, що тема Голодомору повертається трохи раніше, ніж розпочинається Революція Гідності, станом на листопад 2013 році в Театрі Арабески вже готова вистава. Голодомор — це один із протестів, символ повернення до національних інтересів.

Формат конференції не передбачає детальний аналіз всіх вистав, тому я зверну вашу увагу на ті спільні стратегії, які обирають митці різних поколінь і які в результаті створюють мистецький (а отже і політичний) образ Голодомору і те, що сьогодні може стати у нагоді або завадити просуватися далі у дослідженні власної історії.

Перше, це звернення до свідчень свідків. Важливо було не просто розповісти, що відбулося, але й повернути в офіційний дискурс голоси людей, виключених та забутих. Для прикладу, якщо польська кінорежисерка Агнешка Холанд зробила популярним британського журналіста Гарета Джонса в 2019 році, то Світлана Олешко нагадала це ім'я ще в 2013 році як імена тих дипломатичних працівників, які доповідали про своє перебування в радянській Україні.

В 2016 році Стас Жирков за рекомендацією театрознавиці Ганни Веселовської взяв щоденники харків'янина Льва Копелева і створив на основі їх виставу-подорож, з мінімальними засобами виразності і з основним акцентом на тексті. Чим цікавий Копелев, якому вдалося емігрувати з СРСР та завдяки цьому йому не довелося робити собі ампутацію пам'яті, аби вижити? Лев Копелев був одним із тих, хто підтримував радянську владу. Його щоденник це сповідь журналіста, який підтримував злочинні дії радянської влади, але усвідомив, що насправді відбувалося лише згодом. У такий спосіб театр не просто повертає документ. Він також розкриває методологію створення документів тієї доби, вчить бути обережним та звертати увагу не тільки на те, що написано, але і *хто* це пише.

Друге, це потужний феміністичний наратив. Саме ця трагедія описується в багатьох випадках саме через жіночий досвід. В одних випадках це пов'язано і з тим, що авторками двох популярних п'єс є жінки, які використовують історії власних родин в побудові оповіді. Але Голодомор також набуває і метафор втрати родючості, втрати можливості продовжувати рід — у виставі «Голодна кров» Дніпровського театру «Вірино!» саме на цьому зроблений акцент: втрата фертильності є наслідком голоду, а отже це вбивство не тільки живих, але і ненароджених. Також це може бути темою окремого дослідження за напрямком феміністичних студій.

Третє, на що варто звернути увагу — ті театри і ті вистави, які для історичного відтворення епохи театри апелюють до пізнього агресивного пропагандистського стилю СРСР. Синя

блуза, агітатори, фізкультурники, плакати та лозунги — і як ми бачимо, домінуючим в цьому візуальному ряді є все одно обличчя двох лідерів — Леніна і Сталіна. І тут відбувається абсолютно парадоксальна річ, копіюючи художній прийом з часів радянського союзу, театр разом з ним копіює і спрощений, сказати б, підмінений наратив. Йдеться про замовчування історично відповідальних осіб. Привчання до думки, що тільки лідери несуть історичну відповідальність, призводить до викривлення дійсності. Нагадую, сьогодні ми теж на міжнародному рівні відстоюємо колективну відповідальність Російської Федерації, а не тільки керівництва держави. Впевнена, ця стратегія зміниться і з'являться імена багатьох відповідальних, серед них першого Павла Постишева.

Четверту спільну рису нам проілюструє людоджер в образі балерини з вистави Максима Голенка «Зернохвище» (Рівне, 2022 р.). Власне, йдеться про обов'язкове включення в розповіді про Голодомор згадки про факти канібалізму. Зрозуміло, що робиться це авторами не для ескаляції трагедії, а для того, аби підкреслити міру відчаю та глибини людських страждань. Я б також зауважила, що ця традиція бере початок з п'єси «97» Миколи Куліша, в якій йдеться про голод 1921–1922 років, але яка певною мірою і досі продовжує формувати канон зображення Голодомору на сцені.

Між тим, історики сьогодні вже опрацювали архіви достатньо ретельно, тому є змога говорити що факти канібалізму поодинокі — загалом було заведено близька однієї тисячі карних справ, навіть якщо ця цифра зменшена у порівнянні з історичними фактами, все одно це не корелюється із кількісним співвідношенням загиблих 3,9 мільйони, а також загальною кількістю населення України — близько 30 мільйонів. Іншими словами, факти канібалізму під час Голодомору — це виняток, а не правило. Якщо аналізувати корпус вистав, на жаль, висновок можна зробити протилежний.

Загалом, підсумовуючи досвід вистав про Голодомор в українському театрі надзвичайно цінний для аналізу стратегій

роботи з темами катастроф XX та XXI століття та для вивчення механізмів змін застарілих наративів та патернів. Чому я наголошую на цінності цього досвіду? Тому що в українського театру попереду не менше викликів, пов'язаних в першу чергу із осмисленням нинішньої війни. Війни, як на мене, дуже міцно вкоріненій в XX столітті, дуже сильно пов'язаною саме з тим минулим, яке, як ми бачимо, досі триває і повторюється, збільшуючи число жертв. Не випадково, сьогоденні історики, в тому числі Тімоті Снайдер, якого хочу процитувати на завершення, вже тривалий час проводять паралелі між моделями геноциду української нації в XX і XXI столітті: «Не дивно, що голод використовувався як зброя в цій війні. Заперечення Росією Голодомору було фактично підготовкою до використання продовольства як зброї. Оскільки Україна є експортером продовольства по всьому світу, президент Путін намагається продемонструвати свій контроль над Україною, і тому оголошує лідерам країн Африки та Азії, що тепер він є господарем продовольства. Що він тепер має владу над голодом. Що він буде вирішувати, кому жити, а кому помирати. Що, звичайно, є дуже прямим відлунням 1930-х років і політики Сталіна».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гундорова Т. Транзитна культура: симптоми постколоніальної травми. Київ. 2013. 545 с.
2. Матусяк А. Вийти з мовчання: деколоніальні змагання української культури та літератури XXI століття з посттоталітарною травмою. Львів. 2020. 307 с.
3. Снайдер Т. Росія використовує голод як зброю. *Історична правда*. 2023. 21 листопада. Ресурс доступу: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2023/11/21/163373/>
4. Harbuzyuk, Maya. Overcoming Silence. *Critical Stages*, issue 28. December, 2023. Ресурс доступу: https://www.critical-stages.org/28/overcoming-silence/?asp_highlight=Harbuzyuk&p_asid=1

Iryna Chuzhynova

Senior Lecturer at the Department of Theatre Studies
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0000-0002-3397-6021

**THE TRAGEDY OF THE HOLODOMOR OF 1932-1933 IN THE
RECEPTION OF UKRAINIAN THEATERS OF INDEPENDENCE:
SEARCH FOR FORM, VARIATION OF CONTENT
(TO THE 90TH ANNIVERSARY
OF THE HOLODOMOR-GENOCIDE)**

Keywords: *Holodomor; Ukrainian theatre, Natalia Vorozhbyt, Maxim Holenko, Svitlana Oleshko, Stas Zhyrkov, trauma studies.*

The Executed Renaissance prompted researchers to note that in Ukraine, 1937 began in 1933, as Les Kurbas was arrested in 1933, Mykola Khvylovyi and Mykola Skrypnyk committed suicide in 1933. A massive purge of the party's ranks and mass arrests also began. But 1933 is also the year of the genocide of the Ukrainian people — the Holodomor of 1932–33. From autumn 1932 to spring 1933, 3 million 900 thousand Ukrainians died in rural areas in Ukraine, with official statistics putting the total death toll at 5.1 million Ukrainians.

On the 9th year of the war and on the 2nd year of Russia's full-scale invasion of sovereign Ukraine, we are again talking at the international level about genocide against the Ukrainian nation, genocide in Mariupol, Bucha, Irpin and Gostomel in dozens of cities and towns, and evidence is being collected for this. Unfortunately, there is a lot of evidence.

To date, apart from Ukraine, 32 countries have recognised the Holodomor as genocide. I would like to note that 17 states, including the United Kingdom and Germany, as well as the European Parliament, recognised the Holodomor as genocide only after 24 February 2022, that is, after repeated episodes of genocide in Bucha and Mariupol.

Today, we have seen that cultural space and cultural distance are about the security and defence capability of the country. Learning history is traumatic, but ignorance of it is even more dangerous. Ac-

cordingly, art has all the tools to work with historical trauma and to overcome the distances that separate official history and individual stories. Silence is one of the manifestations of psychological trauma. It is difficult for a person to speak up and describe their experience. That is why they need professional help from a psychologist. The same processes are happening at the national level — the nation needs psychological support to talk about disasters.

In her latest article, Ukrainian theatre scholar Maya Harbuzyuk proposed a category called the «index of silence», which can measure the speed of theatre/art's response to historical trauma. For example, for the Holodomor, the index of silence is 75 years, and for Russia's war against Ukraine, it is a few months.

The format of the conference does not allow for a detailed analysis of all the performances, so I will draw your attention to the common strategies chosen by artists of different generations, which result in the creation of an artistic (and therefore political) image of the Holodomor and what can be useful or hinder us today in moving forward with the study of our own history.

First, we turn to the testimonies of witnesses. It was important not only to tell what happened, but also to bring back the voices of people who were excluded and forgotten into the official discourse. For example, while Polish filmmaker Agnieszka Holland made British journalist Gareth Jones popular in 2019, Svitlana Oleshko recalled this name back in 2013, as well as the names of those diplomatic workers who reported on their stay in Soviet Ukraine (*It is necessary to live — one cannot die or...Letters from Kharkiv*).

In 2016, Stas Zhyrkov, on the recommendation of theatre scholar Hanna Veselovska, took the diaries of Kharkiv's Lev Kopelev and created the show *And he created an idol for himself* based on them, with minimal means of expression and with the main focus on the text. What is interesting about Kopelev, who managed to emigrate from the USSR and thus did not have to have his memory amputated in order to survive? Lev Kopelev was one of those who supported the Soviet regime. His diary is the confession of a journalist who supported the criminal actions of the Soviet government but realised what was really happening only later. In

this way, the theatre does not just return the document. It also reveals the methodology of creating documents of that time, teaches us to be careful and pay attention not only to what is written, but also to who writes it.

Second, it is a powerful feminist narrative. In many cases, this particular tragedy is described through women's experience. In some cases, this is also due to the fact that the authors of two popular plays are women who use the stories of their own families to build the narrative. But the Holodomor also acquires metaphors of loss of fertility, loss of the ability to procreate — in the show *Hungry Blood* by the Dnipro Theatre «Virymo!» this is what is emphasised: loss of fertility is a consequence of hunger, and therefore it is the murder of not only the living, but also the unborn. This could also be the subject of a separate study in feminist studies.

The third thing worth paying attention to is those theatres and those performances that, in order to historically recreate the era, appeal to the recognisable aggressive propaganda style of the USSR. Blue blouse, agitators, physical educators, posters and slogans — and as we can see, the dominant image in this visual series is still the face of the two leaders — Lenin and Stalin. And here an absolutely paradoxical thing happens: by copying an artistic technique from the Soviet Union, the theatre copies a simplified, so to speak, substituted narrative. We are talking about the silencing of historically responsible persons. The idea that only leaders bear historical responsibility leads to a distortion of reality. Let me remind you that today we are also defending the collective responsibility of the Russian Federation at the international level, not just that of the country's leadership. I am sure that this strategy will change and many responsible will be named, including the first Pavel Postyshev.

The fourth common feature will be illustrated by the ogre in the form of a ballerina from Maksym Holenko's show *Gran Depot* (Rivne, 2022). In fact, it is a matter of mandatory inclusion of the facts of cannibalism in stories about the Holodomor. It is clear that the authors are doing this not to escalate the tragedy, but to emphasise the degree of despair and depth of human suffering. I would also note that this tradition dates back to the play *97* by Mykola Kulish, which

deals with the famine of 1921–1922, but which to a certain extent still continues to form the canon of depicting the Holodomor on stage.

Meanwhile, historians have now worked through the archives quite thoroughly, so it is possible to say that the facts of cannibalism are rare — in total, about one thousand criminal cases were opened, even if this figure is reduced compared to historical facts, it still does not correlate with the quantitative ratio of 3.9 million dead, as well as the total population of Ukraine — about 30 million. In other words, the facts of cannibalism during the Holodomor are the exception, not the rule. If we analyse the body of performances, unfortunately, the conclusion is the opposite.

In general, summing up, the experience of performances about the Holodomor in Ukrainian theatre is extremely valuable for analysing strategies for working with the topics of catastrophes of the twentieth and twenty-first centuries and for studying the mechanisms of changing outdated narratives and patterns. Why do I emphasise the value of this experience? Because the Ukrainian theatre has no fewer challenges ahead of it, primarily related to the comprehension of the current war. The war, in my opinion, is very firmly rooted in the twentieth century, very strongly connected with the very past, which, as we see, is still going on and repeating itself, increasing the number of victims.

REFERENCES

1. Gundorova, Tamara. *Transit culture: symptoms of postcolonial trauma*. Kyiv. 2013. 545 c.
2. Matusiak, Agnieszka. *Out of Silence: Decolonial Struggles of Ukrainian Culture and Literature of the Twenty-First Century with Post-Totalitarian Trauma*. Lviv. 2020. 307 c.
3. Timothy Snyder. *Russia uses hunger as a weapon. Historical truth*. 2023. 21 November. Access link: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2023/11/21/163373/>
4. Harbuzyuk, Maya. *Overcoming Silence*. *Critical Stages*, issue 28. December, 2023. Ресурс доступу: https://www.critical-stages.org/28/overcoming-silence/?asp_highlight=Harbuzyuk&p_asid=1

Панасюк Валерій Юрійович

доктор мистецтвознавства, професор,
науковий співробітник Вільнюського університету, Литва
ORCID 0000-0002-2307-6185

ТВОРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА СУЧАСНІЙ ЛИТОВСЬКІЙ СЦЕНІ

Ключові слова: Вільнюський старий театр, Державний вільнюський малий театр, постановки творів української літератури.

На зламі XX–XXI століть спостерігається інтенсивний і продуктивний для народів Європи діалог різних національних культур. Цей процес здійснюється в різних галузях художньої діяльності, у тому числі й у театральному мистецтві.

Саме про це свідчать факти сценічного втілення творів української літератури в сучасній Литві. Варто відзначити, що підвищений інтерес до української культури, зокрема й до її класичної спадщини, пояснюється соціально-політичними причинами, викликаними повномасштабним вторгненням Російської Федерації та веденням активних бойових дій на території України. Європейський театр, як і литовський теж, оперативно зреагував на трагічні події, активізуючи при цьому свою «меморіальну» функцію.

Наприклад, у Вільнюському старому театрі (*Vilniaus senasis teatras*) в сезон 2021–2022 років були здійснені постановки, засновані на документальному матеріалі. І у «Сході богів» (п'єса Марюса Івашкявічюса, режисер — Володимир Гурфінкель), і у «Спектаклі, який не відбувся» (автор композиції та режисер — Андрюс Дарела) використано свідчення очевидців, що уможливили створення сценічної оповіді за своїм характером — документальної, а за способом комунікацій із глядачами — перформативної. У такий спосіб реальний факт перетворюється на художній концепт, що відповідає естетичним настановам постдраматичного театру.

Саме в системі координат постдраматичного театру здійснено інсценування повісті Ольги Кобилянської «Земля» в Національному каунаському драматичному театрі (*Nacionalinis Kauno*

dramos teatras) в сезон 2022–2023 років. Український режисер Іван Уривський (автор інсценування та постановник) разом зі сценографом Петром Богомазовим прозаїчний текст, уперше опублікований 1902 року, актуалізував через відмову від історичного й етнографічного маркування. Головні герої стають своєрідними символами ключових морально-етичних опозицій: гріховність—святість, злочин—покарання. Тому їхні вчинки позбавлені психологічного вмотивування. Одночасно І. Уривський використовує свій звичний режисерський інструментарій: відмова від вербального тексту як базового компонента, створення візуальних і пластичних метафор, скульптурне позування персонажів, використання одноманітного «акустичного супроводу». У результаті створюється сценічний наратив, далекий від початкового літературного першоджерела. Ключовий для О. Кобилянської багатозначний образ землі в режисерській концепції І. Уривського відсутній узагалі, а разом із ним і головний конфлікт трагічного, біблійного масштабу протистояння двох братів.

В іншій естетичній парадигмі вирішена вистава Вільнюського старого театру «Родинні сцени» (прем'єра сезону 2022–2023 років). Події п'єси Ганни Яблонської режисер Віктор Марвін (випускник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого) переносить до сучасного російського міста, чий мешканці занурені в убоге повсякдення та існування, позбавлене сенсу. Фундаментальні проблеми держави та суспільства проявляються в системі побутових стосунків героїв, у їхній перманентній агресії, відтворюваній акторами з гіперболізованим натуралізмом. Так виникає картина повної дегуманізації окремої людської спільноти, того незворотнього «морального розпаду», котрим просякнуте суспільство сучасної Росії.

У сезон 2021–2022 років Державний вільнюський малий театр (*Valstybinis vilniaus mazasis teatras*) здійснив постановку п'єси «Сашо, винеси сміття», створену українською письменницею Наталією Ворожбит 2014 року. Цей драматургічний текст важливо ідентифікувати за жанровими параметрами. В інтерпретації українського режисера Стаса Жиркова та литовського сце-

нографа Артураса Шименіса він визначається як містична драма. Побутовий простір сучасного помешкання наповнюється предметами-символами, завдяки яким виникає напружена атмосфера реальності потойбічного світу. Актори в цьому середовищі існують за законами психологічного театру, що дозволяє їм із максимальною повнотою розкрити душевну драму своїх персонажів.

Усі ці постановки свідчать про те, що твори української літератури органічно входять до репертуару сучасних театрів Литви. При тому спостерігаються деякі пріоритетні тенденції в сценічному освоєнні цього матеріалу.

По-перше, затребуваними виявляються п'єси сучасних авторів. Саме вони дозволяють оперативно відреагувати на актуальні соціально-політичні та морально-етичні проблеми сьогодення.

По-друге, до сценічного втілення українського матеріалу долучаються українські режисери, творчості яких притаманні риси національної своєрідності та відповідної театральної традиції.

По-третє, поза творчими інтересами опиняється спадщина української класичної драматургії, невідомої литовській публіці. Можливо, цей факт пояснюється відсутністю необхідних для сценічного освоєння такого матеріалу режисерських рішень, здатних актуалізувати віддалену в часі національну класику.

Valerij Panasiuk

Dr. in Art Studies, Professor,

Researcher at Vilnius University (Lithuania)

e-mail: panval59@gmail.com

ORCID 0000-0002-2307-6185

WORKS OF UKRAINIAN LITERATURE ON THE CONTEMPORARY LITHUANIAN STAGE

Keywords: *Ukrainian literature, theatrical arts, contemporary stage, postdramatic theater, contemporary repertoire*

At the turn of the 21st century, there is an intense and productive dialogue of various national cultures in Europe. This process

is manifested in various fields of artistic activity, including the theatrical arts.

This is evidenced by the staging of works of Ukrainian literature in contemporary Lithuania. It should be noted that the increased interest in Ukrainian culture, including its classical heritage, is explained by socio-political reasons stemming from the full-scale invasion of the Russian Federation and active military operations in Ukraine. The European theater, including the Lithuanian, promptly responded to these tragic events, thereby activating its memorial function.

For example, in the Vilnius Old Theater (*Vilniaus senasis teatras*) during the 2021–2022 season, there were a number of productions based on documentary material. Both in *«Rise of the Gods»* (play by Marius Ivaškevičius, director — Vladimir Gurvinkel) and in *«The Show That Didn't Happen»* (composer and director — Andrius Darėla), eyewitness testimonies were used to create a stage narrative that is documentary in nature and performative in its mode of communication with the audience. Thus, a real fact is transformed into an artistic concept in line with the aesthetic principles of postdramatic theater.

In the coordinates of postdramatic theater, the staging of Olga Kobyljanska's story *«Earth»* was realized in the National Kaunas Drama Theater (*Nacionalinis Kauno dramos teatras*) during the 2022–2023 season. Ukrainian director Ivan Uryvsky (author of staging) together with set designer Petro Bohomazov updated the prose text, first published in 1902, by renouncing historical and ethnographic markers. The main characters become peculiar symbols of key moral-ethical oppositions: sin — holiness, crime — punishment. Therefore, their actions lack psychological motivation. Simultaneously, I. Uryvsky employs his familiar directorial tools: renunciation of verbal text as a basic component, creation of visual and plastic metaphors, sculptural posing of characters, use of uniform *«acoustic accompaniment»*. As a result, a stage narrative is created, far removed from the original literary source. The multi-layered image of the land, central to O. Kobyljanska, is entirely absent in I. Uryvsky's directorial concept, along with the main conflict of the tragic, biblical-scale confrontation of two brothers.

In a different aesthetic paradigm, the play *«Family Scenes»* by Anna Yablonska at the Vilnius Old Theater (premiere of the 2022–2023 season) was realized. The events of the play, directed by Victor Marvin (a graduate of the Kiev National University of Theater, Cinema and Television named after I. Karpenko-Kary), are transposed to a modern Russian city, whose inhabitants are immersed in a meager and senseless existence. Fundamental problems of the state and society manifest in the domestic relationships of the characters, in their perpetual aggression, reproduced by the actors with hyperbolic naturalism. Thus, a picture of complete dehumanization of a particular human community emerges, the irreversible *«moral decay»* permeating the society of modern Russia.

In the 2021–2022 season, the State Vilnius Small Theater (*Valstybinis Vilniaus mažasis teatras*) staged the play *«Sasha, Take Out the Trash»*, created by Ukrainian writer Natalia Vorozhbit in 2014. It is difficult to identify this dramatic text in terms of genre. In the interpretation of Ukrainian director Stas Zhirkov and Lithuanian set designer Arturas Shimėnas, it is defined as a mystical drama. The domestic space of a modern apartment is filled with object-symbols, creating a tense atmosphere of the reality of the afterlife. The actors in this environment exist according to the laws of psychological theater, allowing them to fully reveal the emotional drama of their characters.

All of these realized productions testify that works of Ukrainian literature organically enter the repertoire of contemporary theaters in Lithuania. At the same time, there are some priority trends in the stage adaptation of this material.

Firstly, plays by contemporary authors are in demand. They allow for a prompt response to the current socio-political and moral-ethical issues of our days.

Secondly, Ukrainian directors, whose creativity possesses the traits of national distinctiveness and corresponds to the theatrical tradition, are drawn to the theatrical embodiment of Ukrainian material.

Thirdly, the legacy of Ukrainian classical dramaturgy, unknown to the Lithuanian public, is not within the creative interests. Perhaps

this fact is explained by the absence of the necessary directorial solutions for the stage adaptation of this material, capable of revitalizing the distant-in-time classics.

Лисичка Олександр Миколайович

аспірант IV року навчання, викладач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID 0000-0002-2083-5553

БАЙРОЙТ СЬОГОДНІ І GESAMTKUNSTWERK: НАСЛІДУВАННЯ, ТРАНСФОРМАЦІЯ, СИНТЕЗ

Ключові слова: *Р. Вагнер, опера, Gesamtkunstwerk, Байройт, постановка, режисерський театр.*

Попри відомості, згідно з якими Ріхард Вагнер не є автором поняття *Gesamtkunstwerk*, воно асоціюється саме з творчістю й естетикою цього композитора та розуміється до певної міри однаково всіма: це такий твір мистецтва, у якому різні види мистецтв поєднуються заради якомога повнішого впливу на глядача/слухача. Подібним чином місто Байройт не було засновано Р. Вагнером, але також перш за все асоціюється саме з ним завдяки щорічному *Bayreuthfestspiele*. Ураховуючи, що цей фестиваль є найважливішою подією світової вагнеріани, дітищем самого Р. Вагнера, логічно було б очікувати поєднання трикутника «Вагнер — Байройт — *Gesamtkunstwerk*». Але мистецька реальність існує за власними законами, віддаленими від логіки найпростіших рішень та припущень.

У серпні 2023 р. нам пощастило стати стипендіатом Вагнерівського товариства й отримати нагоду — потрапити на три вистави в *Festspielhaus*. Важливим доповненням до вистав стало відвідування музею Р. Вагнера, з коментарями аудіогіда. У коментарі до макета декорацій першого «Тристану», поставленого після Другої світової, гід наголошував на зміні парадигми — пе-

реході до концептуальних, символізованих постановок, які відходять від прописаної Р. Вагнером сценографії. Саме це і стає ключем до розуміння того, що можна побачити в *Festspielhaus*.

Програму для стипендіатів складала три опери: дві постановки минулих років — «Летючий Голландець» (диригент О. Линів, постановник Д. Черняков) і «Тангойзер» (Н. Штуцман, Т. Кратцер) та прем'єра — «Парсифаль» (П. Херас-Касадо, Дж. Щайб). Усі вони пов'язані з переосмисленням вагнерівського сценічного тексту — найбільшою мірою «Летючий Голландець», у якому візуальний ряд оповідає фактично повністю нову історію, яка дуже умовно перетинається із сюжетом опери. Карнавально-фарсовий підхід до «Тангойзера» викликав змішану реакцію публіки — посеред першого акту деякі глядачі покинули виставу, навіть попри стереотип, що в Байройті це не прийнято і майже неможливо без нагальної необхідності. Нарешті, у «Парсифалі» до поєднання мистецтв було додано ще одне мистецтво, завдяки окулярам доповненої реальності глядачі могли побачити вражаючі спецефекти, а в другому акті тривалий час на сцені стояли екрани, які транслювали крупні плани того, що відбувається.

Природно, виникає запитання: як таке переосмислення візуального ряду впливає на згаданий *Gesamtkunstwerk*, адже Р. Вагнер прагнув максимального контролю над тим, що бачить відвідувач театру, намагався створити ілюзію занурення в події? З погляду консервативного глядача, це неминуче призводить до руйнування закладених композитором сенсів, паплюження і насміхання над шедеврами генія. Але і сам Р. Вагнер свого часу був фактично революціонером у мистецтві — тож перегляд його творів відповідає «духу» його творчості, навіть якщо йде врозріз з «буквою». Професіоналізм кожного з постановників дозволив йому створити нове поєднання елементів, тобто — новий *Gesamtkunstwerk*. І в кожному випадку він «спрацював»: до прикладу, у «Тангойзері» балаганною була лише перша дія, у другій роль трьох додаткових персонажів була досить обмеженою, а в третій вони майже зникли, проте головна ідея вагнерів-

ської опери, розкаювання Тангойзера, була втілена не гірше, ніж в інших постановках.

«Парсифаль» був проникнутий ідеєю подолання ритуалізації, що виявилось як у відмові від усієї християнської символіки, закладеної композитором, так і в поводженні Парсифаля з Граалем. Але сенси покаювання, прощення та спокутування були виражені кришталеві чітко і очевидні без будь-яких окулярів.

Тож у байройтських постановках *Gesamtkunstwerk* скоріше трансформується, ніж порушується, у чому вбачається втілення ігрової основи театральності, а театр є не менш засадничою основою опери, особливо Р. Вагнера.

Olexandr Lysychka

Ph.D. student (4th year), lecturer

*at the History of Ukrainian and Foreign Music Department,
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
ORCID 0000-0002-2083-5553*

BAYREUTH TODAY AND GESAMTKUNSTWERK: ADHERENCE, TRANSFORMATION, SYNTHESIS

Keywords: *R. Wagner, opera, Gesamtkunstwerk, Bayreuth, production, director's theatre.*

Despite the information that Richard Wagner did not invent the word *Gesamtkunstwerk*, it is widely associated with creativity and aesthetics of this composer, and it is understood quite similarly across the board: as a such work of art where different arts are joined for the sake of maximum influence on the listener/spectator. Quite similarly, city of Bayreuth was not founded by Wagner, but it is mostly associated with him because of *Bayreuthfestspiele*. Given that this festival is the most important event in Wagner world, that it is a “child” of Wagner himself, it would be reasonable to expect completion of the triangle “Wagner — Bayreuth — *Gesamtkunstwerk*”. But artistic reality is governed by its own rules, not by the logic of the simplest solution possible.

In August 2023 I was fortunate to become a Scholarship holder of Wagner Foundation and visit three productions at *Festspielhaus*. Visiting Wagner Museum with comments of audio guide was an important addition to the operas. While commenting the decorations for the first production of “Tristan” after WWII, the guide stressed that the paradigm has shifted towards conceptual, symbolical productions that diverge from the scenography imagined by Wagner. And this is exactly the key needed to understand what happens at *Festspielhaus*.

The program for the Scholarship holders consisted of three productions: two old productions, “*Der Fliegende Hollander*” (conductor O. Lyniv, director D. Tcherniakov) and “*Tannhauser*” (N. Stutzmann, T. Kratzer), and a premiere — “*Parsifal*” (P. Heras-Casado, J. Scheib). All three of them reimagine scenic content, to the biggest extent this was in “*Der Fliegende Hollander*”, where we saw a completely new story, that has few common points with the original plot. Farce approach to “*Tannhauser*” caused mixed reaction from the public, in the middle of Act I some even left their places, despite a stereotype that in Bayreuth it is impossible unless the situation is emergent. Finally, in “*Parsifal*” combination of arts was increased by another one, as thanks to AR glasses the spectators could see astonishing visual effects, and in the middle of Act II there were couple of screens on stage that livestreamed what was happening on the stage.

A question naturally arises: how does such reimagining of visual components influence mentioned *Gesamtkunstwerk* as Wagner aimed to have maximum control over the things that spectators see, and he always tried to create illusion of immersion? From the standpoint of conservative viewer, it inevitably causes ruin of the senses created by the composer, this is blasphemy, and it ridicules the works of a genius, but Wagner himself at his time was practically revolutionist in the arts, so reimagining of his works is adequate to the spirit of his artwork, even if it contradicts its literal content. High professional level of everyone from the production team allowed them to create new combination of the elements, in other words new *Gesamtkunstwerk*. And in each, and every occasion it worked, for instance, in “*Tannhauser*” only the first act was farcical, in the second act the

role of three additional personas was quite limited, and in the third one they have almost disappeared. Despite that the leading idea of the opera that is repentance of the protagonist was shown as much convincing as in other productions. “*Parsifal*” had the leading idea of avoidance of ritualisation, which could be seen both in abstinence from all the Christian symbolics that was included by the composer, as well as in the treatment of Grail by Parsifal. But senses of repentance and forgiveness were seen crystal clear and without any glasses.

Thus, in Bayreuth productions *Gesamtkunstwerk* is not ruined but rather transformed, which can be seen a sign of theatricality, which is as essential for the opera as music, especially in operas by Wagner.

Кордовська Поліна Анатоліївна

доктор філософії, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0002-9955-6804

СТОРИНКАМИ ЩОДЕННИКА ІДЗУМІ ШІКІБУ: ОПЕРА «DA GELO A GELO» САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО

Ключові слова: сучасна музика, опера, творчість Сальваторе Шарріно, японська поезія, опера «*Da gelo a gelo*», «Щоденник» Ідзумі Шікібу, *messa di voce*, *scivolamenti microtonali*.

Внесок японських жінок до скарбниці світової літератури важко переоцінити. До нього належить перший художній роман — «Повість про принца Генджі» Мурасакі Шікібу, знамениті «Записки в узголів'ї» Сей Шьонагон, а також низка інших прозових та поетичних текстів. До когорт найвидатніших авторок доби Хейан (794–1185 роки) відносять і поетесу, відому під іменем Ідзумі Шікібу (978?–1030?). На життєвому шляху цієї неймовірної жінки, внесеної до переліку «Тридцяти шести найвидатніших поетес» японського середньовіччя, були два заміжжя, служба при дворі імператриці Шьоші та слава спо-

кусливої та небезпечної коханки, любов якої виявилася фатальною щонайменше для двох членів імператорської родини. Скандальний зв'язок Ідзумі Шікібу з принцом Таметака, третім сином імператора Рейзея, завершився смертю принца, який заради зустрічей з Ідзумі нехтував заходами безпеки під час епідемії, що охопила столицю країни. Утім не минуло й року з дня смерті принца Таметака, як Ідзумі Шікібу зблизилася із його молодшим братом, принцом Ацуміті. Саме про цей період життя поетеси відомо найбільше: майже десять місяців 1003–1004 років, які стали часом найбільшого кохання в житті Ідзумі, зафіксовані в її ліричному «Щоденнику», або «Ідзумі Шікібу нікі». Це прозовий твір, у якому поєднано риси ретроспективного літературного щоденника, епістолярного роману та поетичної збірки, адже саме за допомогою віршів — за японською традицією — ведуть любовне листування Ідзумі та принц.

Завершується щоденник переїздом Ідзумі до резиденції принца Ацуміті. Через декілька років принц помирає, а поетеса вдруге виходить заміж та останні роки свого життя присвячує буддизму.

Автограф «Щоденника» Ідзумі Шікібу, єдиного прозового твору авторки семи томів поезії, був утрачений, але текст зберігся у списках, з часом набув популярності і був перекладений різними мовами світу. Саме цей текст послугував основою для десятої опери італійського композитора Сальваторе Шарріно «*Da gelo a gelo*» («Від морозу до морозу»), написаної у 2006 році на замовлення Паризької національної опери й Гранд-театру Женеви та вперше виконаної того ж року на фестивалі в німецькому місті Шветцинген під назвою «*Kälte*» («Холод»). Як основу лібрето С. Шарріно використовує італійський переклад прозових фрагментів та шістдесяти п'яти зі ста сорока п'яти віршів «Щоденника» Ідзумі Шікібу, які втілені у швидкій зміні ста дуже коротких сцен. Назву опери сам композитор асоціює не лише із річним циклом, що обрамлений холодними порами року, але й із поверненням героїв до вимушеної самотності, очікування, покинутості і холоду виснажених стосунків.

До музичного втілення різних типів вербального тексту композитор підходить по-різному. Прозовий текст листів переважно доручений парі флейтистів; промовлені ними слова, що знаходяться майже на межі зрозумілості й незрозумілості, набувають механічності, безособовості та навіть певної потойбічності. Натомість віршовані рядки втілені у коротких канцонах, у яких знайшли прояв деякі елементи шаррінівського вокального стилю, сформульовані ним самим у передмові до іншого «японського» твору — написаних у 2007 році Дванадцяти мадригалів на тексти Мацуо Башьо. Це передусім переосмислена композицією техніка *messa di voce*, яка вимагає поступового посилення витриманого звуку із подальшим його послабленням, яке у творах С. Шарріно набуває вигляду швидкої низхідної арабески, та *scivolamenti microtonali*, мікратонові збіги або сковзання, які створюють враження нетемперованого мовлення.

Певну алюзію на побудову віршів хайку, які обов'язково містять два розмежовані роздільним словом контрастні образи, можна вгледіти у сценографічному рішенні, яке композитор чітко прописує у лібрето і партитурі твору. Сцену посередині розділяє тонка стіна: ліворуч простір Ідзумі, праворуч простір принца. Коли дія відбувається в одній половині, друга залишається темною: подібний принцип затемнення Шарріно застосовує й у інших сценічних творах. В опері «*Da gelo a gelo*» чергування освітлення та затемнення частин сцени відповідає моментам листування персонажів: коли героїня мовчки читає листа, вона чує в темряві голос свого коханого, і навпаки. Крім того, у передмові композитор чітко окреслює й інші передбачені ним сценографічні вимоги до постановки: розташування Ідзумі Шікібу та принца у межах відведених для них просторів, «траєкторію» руху пажів, які доставляють листи, та світлові ефекти, що мають символізувати зміну пір року та природну стихію, яка, із характерним для Шарріно вигадливим звукописом, втілена ним в оркестровому звучанні, яке передає «шелест дощу, ревіння річки під час повені та набагато більш оглушливу нічну тишу».

Polina Kordovska

Ph.D., Senior Lecturer at the General and Specialized Piano Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine)

ORCID: 0000-0002-9955-6804

THROUGH THE PAGES OF IZUMI SHIKIBU'S DIARY: DA GELO A GELO BY SALVATORE SCIARRINO

Key words: *modern music, opera, Salvatore Sciarrino's work, Japanese poetry, "Da gelo a gelo", "Izumi Shikibu Nikki" (The Izumi Shikibu Diary), messa di voce, scivolamenti microtonali.*

The contribution of Japanese women to the world literature is huge. The poetess known as Izumi Shikibu (c. 978–c. 1030) belongs to the greatest female authors of the Heian period (794–1185). The life path of this incredible woman included two marriages, service at the court of Empress Shōshi, and the fame of a seductive and dangerous mistress, whose love turned out to be fatal for at least two members of the imperial family. Izumi Shikibu's scandalous relationship with Prince Tametaka, the third son of Emperor Reizei, ended in the death of the prince, who, in order to meet with Izumi, neglected security measures during an epidemic that swept the capital. However, less than a year after the death of Prince Tametaka, Izumi Shikibu became close to Tametaka's younger brother, Prince Atsumichi. This period of the poetess' life is the best known: almost ten months of 1003-1004, which became the time of the greatest Izumi's love, are recorded in her lyrical *Diary*, or *Izumi Shikibu nikki*. It is a prose work that combines the features of a retrospective literary diary, an epistolary novel, and a collection of poetry (according to the Japanese tradition, Izumi and the Prince carry out their love correspondence through the poems).

This text served as the basis for the opera *Da gelo a gelo* by Salvatore Sciarrino. As the basis of the libretto, Sciarrino uses the Italian translation of prose fragments and 65 of the 145 poems from Izumi Shikibu's *Diary*, which are embodied in a rapid

change of 100 very short scenes. The composer himself associates the name of the opera not only with the annual cycle, framed by cold seasons, but also with the heroes return to forced loneliness, waiting, abandonment and the coldness of exhausted relationships.

The prose text of the letters is mainly entrusted to a pair of flautists; the words spoken by them, acquire mechanicalness, impersonality and even a certain otherworldliness. Instead, the poetry is embodied in short canzones. The composer reinterprets *messa di voce* technique, which requires a gradual strengthening of the sustained sound followed by its weakening or takes the form of a fast-descending arabesque. Also, Sciarrino uses *scivolamenti microtonali*, or microtonal coincidences, which create the impression of untempered speech.

The composer prescribes the scenography requirements in the libretto and score of the piece. A thin wall divides the stage in the middle: on the left is Izumi's space, on the right is the Prince's space. When the action takes place in one half, the other remains dark: a similar principle of obscuration is used by Sciarrino in other stage works. In *Da gelo a gelo*, the alternation of lighting and darkening corresponds to the correspondence between the characters: when the heroine silently reads a letter, she hears the voice of her lover in the dark, and vice versa. In addition, in the preface, the composer outlines the lighting effects that should symbolize the change of seasons which is also embodied in an orchestral sound that conveys "the rustle of rain, the roar of a river in flood and the ear-splitting silence of the night".

Мачинська Діана Олегівна

магістрантка Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID: 0009-0006-5792-7618

АЙМІ КОБАЯШІ У ВИКОНАВСЬКОМУ ДІАЛОЗІ З ПРЕЛЮДІЯМИ Ф. ШОПЕНА

Ключові слова: діалог, інтерпретація, виконавська майстерність, конкурси, піаністка Аймі Кобаяші, Прелюдії Ф. Шопена.

Аймі Кобаяші (нар. 1995) — одна з найвідоміших японських піаністок сучасного виконавського мистецтва. Славу виконавиця здобула ще в дитинстві, почавши грати на фортепіано та виступати перед публікою у віці всього трьох років. У сім років Аймі вперше зіграла з оркестром, а в дев'ять — відбувся її міжнародний дебют. Протягом своєї кар'єри піаністка чотири рази виступала в Карнегі-холі у Нью-Йорку, грала у Франції, Бразилії, Німеччині, вона регулярно дає сольні концерти і концерти з оркестром у Японії, її часто запрошують до Польщі [4; 8]. Ім'я виконавиці вже було на вустах у шанувальників музики по всьому світу, але ще більшу популярність їй принесла участь в одному з найпрестижніших світових змагань — Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена у Варшаві. У 2015 році Аймі стала однією з десяти фіналістів, а ще через шість років вона повернулася і на наступному конкурсі посіла призове 4-те місце [2].

Твори Ф. Шопена займають окреме місце в репертуарі та житті піаністки: «Я люблю Шопена, я люблю його музику. Дуже цікаво, що кожен раз, коли у мене в житті поворотний момент, його музика дає мені безліч досвіду і спонукає мене рости як особистість і музиканта. Я думаю, тому він дуже важливий композитор для мене», — зауважує Аймі [10]. Вона проводить паралелі між Ф. Шопеном та менталітетом японців, указуючи на те, що їх пов'язує «нерішучість»: «Японці не виражають відкрито свої почуття, вони про це не говорять, а обдумують всередині або сумніваються, чи варто казати. Те саме можна сказати і про Шопена: він вів щоденник замість того, щоб казати про свої почуття людям. Можливо, він обдумував їх всередині» [9]. Його музика приваблює піаністку тим, що вона «зовсім не проста», заплутана та її важко зрозуміти.

Хоча в репертуарі Аймі є два концерти Ф. Шопена, чотири скерцо, Перша та Друга балади, Баркарола, два опуси Мазурок (ор. 17 та ор. 30), ряд полонезів, етюдів та різних мініатюр, один твір вона виділяє для себе як особливий — і це 24 прелюдії ор. 28. Його найчастіше можна було почути на останніх концертах Аймі, крім того, його виконанням вона була найбільше задоволе-

на з усієї своєї програми, представленої на XVIII Конкурсі імені Шопена 2021 року [11]. Піаністка каже, що кожна з 24 п'єс дуже незалежна і має свій сильний характер, але при цьому, якщо подивитися на цикл загалом, формується зовсім інший погляд на них. За її словами, вони різнохарактерні, віддзеркалюють різні емоційні стани, охоплюють усі тональності, мають чітку композицію [12]. Аймі вважає 24 прелюдії одним з найскладніших творів Шопена, який вимагає від неї напруження всіх її духовних сил. Але це не заважає піаністці отримувати кожного разу насолоду від спілкування з цією видатною музикою [1].

Загальновідомо, що до початку XX століття 24 Прелюдії не виконувались саме як цикл, і таку практику популяризували А. Корто і Ф. Бузоні. За відомостями зарубіжних дослідників, сам Шопен на своїх концертах грав тільки окремі Прелюдії, а найбільша кількість, яку він виконав підряд, — це чотири прелюдії на концерті 26 квітня 1841 року. Про це пише М. Е. Майєр, посилаючись на В. Етвуд та Дж. Месуєн-Кемпбелл і відгуки на концерти композитора [7]. Крім того, дослідниця вказує на розповсюджену думку, що виконання усіх Прелюдій не передбачалося первісним задумом композитора, та на різні погляди щодо цілісності твору і доречності його включення в повному обсязі до концертних програм. Але, можливо, під впливом сьогоденної естетики, де піаністи тяжіють до виконання більш масштабних композицій, у наш час Прелюдії часто виконуються саме циклом.

Щоб краще побачити характерні риси інтерпретації Аймі, розглянемо виконання ще двох піаністів — британського піаніста Андраша Шиффа [5] та китайської піаністки Юджи Ванг [6]. Різницю художньо-естетичних підходів виконавців демонструє Прелюдія № 1 *C-dur*, яка задає характер, націлює виконавців та слухачів на весь цикл і вже є досить показовою. Отже, якщо порівняти ці дві інтерпретації, ми бачимо, що у Ю. Ванг Прелюдія постає більш бурхливою та неспокійною. Піаністка часто використовує різноманітні відтяжки, рубато, динамічні сплески, перед тим як прийти до умиротворення в кінці. У А. Шиффа Прелюдія більш ідилічна, у нього відчутно переважання раціонального над

емоційним. Піаніст зосереджений на тому, щоб підкреслити неочевидне, те, що не лежить на поверхні, та представити прелюдію у новому світлі — тому він обирає рух за середнім голосом. Щоб ще більше зазначити його превалювання, А. Шифф трохи відхиляється від авторського тексту — часом він бере середній голос на першій долі такту (як у кульмінації), пропускаючи шістнадцяту паузу.

Чим же відрізняється прочитання Прелюдії Аймі Кобаяші? На перший погляд, її інтерпретацію можна назвати більш відповідною усталеній традиції: вона іде за верхнім голосом (при цьому прослуховуючи середній та розвиваючи його до кульмінації), робить *stretto*, як зазначено в композитора, але поступово, не зсуваючи темпи різко. Разом з тим, коли слухаємо піаністку, складається враження, що в неї прораховано все до найменших нюансів, продумані агогіка та динаміка і особливо — мікродинаміка. Але при цьому виконання Аймі не здається холодним та механічним, тому що все, що вона робить, усі засоби піаністка підпорядковує створенню певного образу в загальній концепції циклу. У неї Перша прелюдія — це вступ. Це тільки знайомство з циклом та початок подорожі, вона ще не видає всі свої емоції та почуття, і в кульмінації ми лиш бачимо натяк на те, що на нас чекає. Аймі інтригує публіку та її хочеться слухати далі, тому що все ще попереду [3].

Не менш показовим є виконання Аймі Прелюдії № 2 *a-moll*, тому що воно демонструє характерну рису її інтерпретацій, за яку піаністку як хвалять, так і критикують музикознавці: вона бере дуже повільні темпи в неквапливих прелюдях. У них вона вражає слухачів своєю концентрацією та контролем, здатністю втримувати увагу та зацікавленість публіки протягом усієї п'єси.

Якщо узагальнити характерні риси, притаманні інтерпретації циклу Аймі, то можна говорити про збалансоване поєднання віртуозності й музичальності — піаністка однаково переконливо демонструє і силу та міць звуку, і тендітне, проникливе туше. Вона прораховує кожну деталь у своєму виконанні, підкорюючи публіку тонким прослуховуванням кожної ноти і гармонії, майстерними *rubato* та мікродинамікою. Зацікавленість викликає відчуття часу Аймі: якщо порівняти з іншими інтерпретаціями,

вона робить більші паузи між п'єсами, перевтілюючись у наступний характер, але при цьому не губить форми та загального погляду на цикл. Це досягається завдяки активізації принципу контрасту, який сприяє композиційній єдності. Крім того, використання занадто повільних темпів теж слугує побудові циклу загалом та виконавському задуму піаністки.

Твори Ф. Шопена складають значну частину величезного репертуару Аймі, але останнім часом піаністка почала все частіше звертатися до музики інших композиторів, що спонукає до подальших досліджень її виконавського стилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Aimi Kobayashi — interview | 18th Chopin and his Europe Festival. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/x6pmBUkXNmM?si=YGnck3gSjOylnjP5> (accessed: 08.11.2023).
2. Aimi Kobayashi — 小林愛実. *KAJIMOTO* : website. URL: <https://www.kajimotomusic.com/artists-projects/aimi-kobayashi/> (дата звернення: 08.11.2023).
3. AIMI KOBAYASHI — Preludes, Op. 28 (18th Chopin Competition, third stage). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/x6pmBUkXNmM?si=N99TyIIUKs2ptkem> (accessed: 08.11.2023).
4. Aimi Kobayashi: Japanese concert pianist (1995-) | Biography, Facts, Information, Career, Wiki, Life. PeoplePill : website. URL: <https://peoplepill.com/i/aimi-kobayashi> (accessed: 08.11.2023).
5. András Schiff F. Chopin 24 Preludes Opus 28. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/MAIfvXQwWtA?si=8toIEFs7IN3ESpbu> (accessed: 08.11.2023).
6. Chopin — 24 Preludes, Op. 28 (Yuja Wang). *YouTube*. URL: https://youtu.be/pSpf9bKK_Zk?si=8O8dtOQYPmQtJXlZ (accessed: 08.11.2023).
7. Meier M. A. Chopin twenty-four preludes opus 28 : Doctor of Creative Arts thesis. School of Creative Arts, University of Wollongong, 1993. C. 67–68. URL: <http://ro.uow.edu.au/theses/947> (accessed: 08.11.2023).
8. PROFILE | 小林愛実. Aimi Kobayashi Official Fanclub “I&Me” : website. URL: <https://fc-aimikobayashi.fanpla.jp/news/2> (accessed: 08.11.2023).

9. 18th Chopin Competition — CHOPIN TALK (AIMI KOBAYASHI, MARTA KARSZ). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/cBQKMzx7OSU?si=zHCfdhd2eusA9Zmj> (accessed: 08.11.2023).
10. 20.05.2022 — Aimi Kobayashi — Rozmowa z artystką. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/zObLAbA2YcA?si=ZYTyiFXcRDCTER99> (accessed: 08.11.2023).
11. XVIII Konkurs Chopinowski | Finał: Aimi Kobayashi. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/sIWL9jB6XbQ> (accessed: 08.11.2023).
12. XVIII Konkurs Chopinowski | III etap: Aimi Kobayashi. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/04wHmJNpWdY> (accessed: 08.11.2023).

Diana Machynska

student Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts
ORCID 0009-0006-5792-7618

AIMI KOBAYASHI IN PERFORMANCE DIALOGUE WITH CHOPIN'S PRELUDES

Keywords: *dialogue, interpretation, performance mastery, competitions, pianist Aimi Kobayashi, Preludes by F. Chopin*

Aimi Kobayashi (born in 1995) is one of the most renowned Japanese pianists in contemporary performance art. The performer gained fame in her childhood, starting to play the piano and perform in front of audiences at the age of only three. At the age of 7, Aimi performed for the first time with an orchestra, and at 9, she made her international debut. Throughout her career, the pianist has performed four times at Carnegie Hall in New York, played in France, Brazil, Germany, regularly giving solo concerts and orchestral performances in Japan, and is frequently invited to Poland [4; 8]. The artist's name was already on the lips of music enthusiasts worldwide, but she gained even greater popularity through her participation in one of the most prestigious global competitions — the International Chopin Competition in Warsaw. In 2015, Aimi became one of the 10 finalists, and six years later, she returned to the next competition, securing the 4th prize [2].

The works of F. Chopin hold a special place in the repertoire and life of the pianist: “I love Chopin; I love his music. Somehow, it’s very interesting, every time I have a turning point, his music gave me lots of experience and made me grow up as a person and also as a musician. I think that’s why he’s a very important composer for me”, — says Aimi [10]. She draws parallels between F. Chopin and the Japanese mentality, pointing out that they share a “hesitation”: “Japanese don’t say, like, directly. It’s kind of thinking, always thinking inside or kind of hesitating to say directly. So I feel like Chopin’s music also, our Chopin’s personality also, he wrote a diary a lot instead of, like, telling people. He just thinks maybe inside himself” [9]. His music attracts the pianist because it is “not simple at all”, intricate, and difficult to understand.

While Aimi has a diverse repertoire including two concertos by F. Chopin, four scherzos, the First and Second Ballades, Barcarolle, two sets of Mazurkas (Op. 17 and Op. 30), several polonaises, etudes, and various miniatures, she singles out one composition as special – 24 Preludes, Op. 28. It is most frequently featured in Aimi’s recent concerts, and her performance of it brought her the greatest satisfaction within her entire program presented at the XVIII Chopin Competition in 2021 [11]. The pianist emphasizes that each of the 24 pieces is highly independent, possessing a distinct character. However, when viewed as a cycle, a completely different perspective emerges. According to her, they are diverse, reflecting various emotional states, covering all tonalities, and exhibiting clear composition [12]. Aimi considers the 24 Preludes as one of Chopin’s most challenging works, requiring her to exert tension from all her spiritual forces. Nevertheless, this doesn’t hinder the pianist from deriving enjoyment each time she engages with this remarkable piece of music [1].

It is well-known that before the beginning of the 20th century, the 24 Preludes were not performed as a cycle, and this practice was popularized by A. Cortot and F. Busoni. According to information from foreign researchers, Chopin himself only played individual Preludes during his concerts, and the largest number he

performed consecutively was four Preludes at a concert on April 26, 1841. M. E. Meier writes about this, referring to W. Atwood and J. Methuen-Campbell, as well as reviews of the composer’s concerts [7]. Furthermore, the researcher points out the widespread belief that performing all the Preludes was not originally intended by the composer and discusses different views on the unity of the work and the appropriateness of its inclusion in its entirety in concert programs. However, perhaps under the influence of contemporary aesthetics, where pianists tend to perform more extensive compositions, nowadays, the Preludes are often performed as a cycle.

To better understand the distinctive features of Aimi’s interpretation, let’s examine the performances of two other pianists – the British pianist András Schiff [5] and the Chinese pianist Yuja Wang [6]. The artistic-aesthetic differences in the performers’ approaches are demonstrated by Prelude No. 1 in C major, which sets the tone, directs the performers and listeners to the entire cycle and is already quite indicative. Therefore, comparing these two interpretations, we see that in Yuja Wang’s performance, the Prelude emerges as more turbulent and restless. The pianist often employs various hesitations, rubato, dynamic surges before reaching tranquility at the end. In András Schiff’s rendition, the Prelude is more idyllic, with a noticeable dominance of the rational over the emotional. The pianist focuses on emphasizing the non-obvious, what is not on the surface, and presenting the Prelude in a new light – hence he chooses motion within the middle voice. To further highlight its dominance, András Schiff slightly deviates from the author’s text – sometimes he takes the middle voice on the first beat of the measure (as in the culmination), skipping the sixteenth pause.

How does Aimi Kobayashi’s interpretation of the Prelude differ? At first glance, her rendition may be considered more in line with established tradition: she follows the upper voice (while listening to and developing the middle voice to the culmination), introduces stretto, as indicated by the composer, but gradually, without abruptly shifting tempos. However, listening to the pianist, the impression

is that she has calculated everything down to the smallest nuances, with well-thought-out agogics, dynamics, and especially micro-dynamics. Nevertheless, Aimi's performance does not come across as cold or mechanical because everything she does serves the purpose of creating a specific image within the overall concept of the cycle. For her, the First Prelude is an introduction – a familiarization with the cycle and the beginning of the journey. It doesn't reveal all its emotions and feelings yet, and in the culmination, we only see a hint of what is to come. Aimi intrigues the audience, making them eager to listen further because there is still much ahead [3].

Aimi's performance of Prelude No. 2 in A minor is equally illustrative because it showcases a characteristic feature of her interpretation, both praised and criticized by musicologists: she adopts very slow tempos in the more contemplative preludes. In these renditions, she impresses listeners with her concentration and control, the ability to sustain attention and audience interest throughout the entire piece.

In summarizing the characteristic features of Aimi's interpretation of the cycle, one can speak of a balanced combination of virtuosity and musicality. She convincingly demonstrates both the power and strength of sound and the delicate, penetrating touch. Aimi meticulously considers every detail in her performance, captivating the audience with a subtle exploration of each note and harmony, skillful rubato, and micro-dynamics. One intriguing aspect is Aimi's sense of time – compared to other interpretations, she introduces more significant pauses between pieces, transforming into the next character. However, she doesn't lose sight of the overall form and perspective of the cycle. This is achieved through the activation of the contrast principle, contributing to compositional unity. Furthermore, her use of very slow tempos serves the overall structure of the cycle and the pianist's interpretive intent.

Frederic Chopin's works constitute a significant portion of Aimi's extensive repertoire, but in recent times, the pianist has increasingly turned to the music of other composers. This inclination prompts further exploration of her interpretive style.

REFERENCES

1. Aimi Kobayashi — interview | 18th Chopin and his Europe Festival. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/x6pmBUkXNmM?si=YGnck3gSjOylnJP5> (accessed: 08.11.2023).
2. Aimi Kobayashi — 小林愛実. *KAJIMOTO* : website. URL: <https://www.kajimotomusic.com/artists-projects/aimi-kobayashi/> (дата звернення: 08.11.2023).
3. AIMI KOBAYASHI — Preludes, Op. 28 (18th Chopin Competition, third stage). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/x6pmBUkXNmM?si=N99TyIIUKs2ptkem> (accessed: 08.11.2023).
4. Aimi Kobayashi: Japanese concert pianist (1995-) | Biography, Facts, Information, Career, Wiki, Life. *People Pill* : website. URL: <https://peoplepill.com/i/aimi-kobayashi> (accessed: 08.11.2023).
5. András Schiff F. Chopin 24 Preludes Opus 28. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/MAIfvXQwWtA?si=8toIEFs7IN3ESpbu> (accessed: 08.11.2023).
6. Chopin — 24 Preludes, Op. 28 (Yuja Wang). *YouTube*. URL: https://youtu.be/pSpf9bKK_Zk?si=8O8dtOQYPmQtJXIz (accessed: 08.11.2023).
7. Meier M. A. Chopin twenty-four preludes opus 28 : Doctor of Creative Arts thesis. School of Creative Arts, University of Wollongong, 1993. C. 67–68. URL: <http://ro.uow.edu.au/theses/947> (accessed: 08.11.2023).
8. PROFILE | 小林愛実. Aimi Kobayashi Official Fancub "I&Me" : website. URL: <https://fc-aimikobayashi.fanpla.jp/news/2> (accessed: 08.11.2023).
9. 18th Chopin Competition — CHOPIN TALK (AIMI KOBAYASHI, MARTA KARSZ). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/cBQKMzx7OSU?si=zHCfdhd2eusA9Zmj> (accessed: 08.11.2023).
10. 20.05.2022 — Aimi Kobayashi — Rozmowa z artystką. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/zObLAbA2YcA?si=ZYTyiFXcRDCTER99> (accessed: 08.11.2023).
11. XVIII Konkurs Chopinowski | Finał: Aimi Kobayashi. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/slWL9jB6XbQ> (accessed: 08.11.2023).
12. XVIII Konkurs Chopinowski | III etap: Aimi Kobayashi. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/04wHmJNpWdY> (accessed: 08.11.2023).

Мізітова Аділя Абдуллівна

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії
української та зарубіжної музики Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0001-7859-0870

БЕЗМЕЖНІ ГОРИЗОНТИ ПІЗНАННЯ

Ключові слова: газета, буклет, реклама, старовинна музика, фестиваль органної музики, композиторка Елізабет де ла Герр.

Музикознавча професія сьогодні висуває перед фахівцями вишу чимало завдань, від рішення яких залежать удосконалення навчального процесу та підвищення рівня знань і досвіду викладачів. Серед повсякденних турбот, вивчення насамперед необхідного обсягу матеріалу, опрацювання нових досліджень з різних проблемних питань ми все менше звертаємо увагу на газети, журнали, буклети тощо, на сторінках яких висвітлюються різні події соціального та культурного життя. Нам уже доводилося писати про рекламу в періодичних музичних виданнях. Завдяки їй виникає можливість не тільки розширити уявлення про рівень розвитку музичного мистецтва та художньо-естетичні уподобання суспільства на певному етапі історичного розвитку, але й реконструювати деякі культурні процеси минулого [1]. Продовжуючи спостереження такого роду, ми б хотіли поділитися цікавою інформацією, яку знайшли на сторінках газети і буклету, де анонсується фестиваль органної музики в Дюссельдорфі.

Газета «F.F. DABEI» виходить як додаток один раз на два тижні на 24 сторінках формату А4 та інформує своїх читачів про передачі радіостанцій, пов'язані з висвітленням різноманітних питань культури. На відміну від знайомих нам так званих тонесеньких «програмок» або більш вагомих газет зі статтями на різну тематику у «F.F. DABEI» [2] коментуються деякі передачі, містяться, зокрема: реклама подій; розгорнута стаття про провідного актора у відомому кримінальному серіалі, який буде демонструватися протягом наступних тижнів; рецензії, комен-

тарі на книги у рубриці «Література. Для Вашого читання та слухання» тощо.

Нашу увагу привернув портрет пензля Жан-Франсуа де Труа (1679–1752), французького художника, якого вважають одним з майстрів ранньої доби рококо. На нас дивилася чарівна жінка з тонкими рисами обличчя, з високим лобом, витонченими руками. Її красу, внутрішній спокій та певну просвітленість де Труа підкреслив темним кольором сукні з глибоким декольте і вільно спадаючим червоним довгим шарфом, що перекинутий через ліве плече та прикриває верх спідниці. Переливчастий блиск атласу додає зображенню особливого шарму. Майстер портрета вносить дві суттєві деталі, що вказують на рід діяльності його героїні — перо та, імовірно, нотний лист. Отже, перед нами Елізабет Жак де ла Герр (1665–1729). До портрета надана доволі розгорнута інформація, яка дає змогу представити найбільш вагомні факти з життя цієї французької композиторки та клавесиністки часів Людовіка XIV. Зауважимо, що описана нами половина сторінки анонсує одну з програм станції DLF Kultur («Німецьке радіомовлення культура»), яка відбулася 18 жовтня 2023 року у рубриці «Стара музика».

Відомо, що ХХ століття та сьогодні розширюють відомості про музику минулих часів. Життя і творчість Елізабет де ла Герр можна віднести до таких відкриттів дослідників та виконавців у світі барокової музики. Вражає той факт, що її батько, органіст і педагог з гри на клавесині, вважав (і це у ХVІІ столітті!) за необхідне зробити зі своїх доньок професійних музикантів. Він керувався, по-перше, прагненням продовжити родинні традиції, по-друге, виправданістю вкладених інвестицій. Вже у п'ять років Елізабет грала перед Людовіком XIV і настільки його вразила, що він став не тільки підтримувати її фінансово, але й сприяти пізніше виконанню її творів. Достатньо вказати, що коли молодій композиторці виповнилося трохи більше 20 років, була видана перша збірка її клавесинних п'єс, а лірична трагедія «Кефал і Прокрида» стала першою написаною жінкою оперою, що була поставлена у Франції на сцені. Еліза-

бет плідно працювала на музичних теренах, їй належить велика кількість кантат на біблійні та міфологічні сюжети, низка сонат для скрипки та континуу, сюїти для клавесина, тріо-сонати тощо. Її заслуги у французькому музичному мистецтві того часу визнавали відомі митці-сучасники — Франсуа Куперен (1668–1733; композитор, органіст і клавесиніст) та Луї Маршан (1669–1732; органіст, клавесиніст, композитор і музичний педагог), які відзначали незвичайний талант Елізабет-клавесиністки як імпровізаторки. Така слава жінки-композиторки пояснює той факт, що славнозвісний своїм проєктом «Французький Парнас» Еврар Тігон дю Тійє (1677–1762) знайшов у ньому місце і для Елізабет де ла Герр. Хоча сам пам'ятник через велику вартість не був виготовлений, опублікований дю Тійє декілька разів з доповненнями список поетів, драматургів, музикантів, які мали бути на ньому зображені, з нотатками про їхнє життя, став рідкісною біографічною хронікою того часу.

Мимоволі виникають паралелі із сонячним Амадеусом, який народився 91 рік по тому (1756–1791). Нагадаємо, що перші концерти подорожі розпочалися, коли Моцарту тільки-но виповнилося шість років. У цьому ж віці він грав перед імператрицею Марією Терезією та підкорив серця коронованої родини. Його батько також був музикантом і прагнув, щоб його обдарований син зробив блискучу кар'єру. Але за століття життя значно змінилося, тому Леопольд Моцарт став для свого маленького Вольфганга тим, кого зараз прийнято називати менеджером або музичним агентом. Слава, яку здобув Моцарт, сприяла безпосередньому вивченню та наслідуванню його досвіду, що підкріплювалось положенням Відня у Європі як центру музичної культури. Слава Елізабет де ла Герр надовго залишалася в аналах культурного життя Парижу, відродженого на хвилі повернення до спадщини та духовних цінностей барокової епохи.

Не менш цікавим та доволі неочікуваним був для нас зміст буклету, виданого до 18-го Міжнародного органного фестивалю у Дюссельдорфі (IDO-Festival; Internationales Düsseldorfer Orgelfestival), який проходив з 29 вересня по 6 листопада 2023

року [3]. Про вагомість цієї події у землі Північний Рейн — Вестфалія (Німеччина) свідчать вітання від прем'єр-міністра землі Х. Вюста (H. Wüst), голови міста Дюссельдорф доктора Ш. Келлера (Dr. S. Keller), інтенданта фестивалю Х. Х. Людвіга (H. H. Ludwig) та керівниці фестивалю докторки Ф. Мьоллер (Dr. F. Möller).

За усталеними уявленнями не тільки українських аматорів, але і багатьох музикантів-професіоналів органна культура, як правило, сприймається вельми обмежено й асоціюється із суто органними або вокально-хоровими творами за участю органа на духовну тематику. Водночас відома теза «король інструментів рояль витіснив орган» давно сприймається красивою метафорою, оскільки органна музика продовжувала свій плідний розвиток поза безпосередніми зв'язками з церковним ритуалом. Нагадаємо, наприклад, про органні твори Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста, І. Брамса та ін. У сучасному музичному просторі орган постає інструментом, відкритим для будь-яких ансамблевих складів та художньо-стильових напрямів. Важливим є і той факт, що більшість заходів проходила у приміщеннях різних церков міста. Це слугує ще одним з доказів спадкоємних зв'язків з глибинними шарами національної традиції, якщо пам'ятати про те, що в Німеччині церкви протягом століть були центрами музичної культури, пропонуючи різноманітні концерти програми. Крім того, «королем» більшості фестивальних програм залишався орган, демонструючи власні неосяжні темброво-стилістичні можливості в ансамблі з блокфлейтою, трубами, співачкою шансон, арфою і фортепіано, біг-бэндом тощо.

З метою якомога краще зорієнтувати відвідувачів фестивальних заходів у розмаїтті запропонованих програм їх було поділено на п'ять категорій з відповідними кольоровими позначками, що виокремлювали той чи інший концерт у загальному переліку за датами, місцем та часом проведення. Більша ж частина буклету містила інформацію про всі концерти, виконавців та власне програму. Перш за все привертає увагу класифікація категорій з поясненням змісту кожної, яка є свідченням роз-

виненості органної культури сьогодення. Отже, виокремлені: CLASSIC (концерти з виконанням класичної музики; колір зелений); MODERN (твори сучасних композиторів; колір червоний); JAZZ (джаз, свінг, блюз та боса-нова; колір синій); CROSS (інтернаціональна музика, синтезатор, рок чи німе кіно; колір бузковий); FAMILY (концерти для всієї родини; колір коричневий). Як бачимо, прихильники певного стильового напрямку або вподобань чи мети мають змогу обирати цікавий для них захід у зручному обмеженому форматі, що не заважає відвідувати концерти з інших категорій.

Щоб розширити уявлення про концерти, наведемо лише декілька прикладів. Фестиваль відкрився виконанням двох, мабуть, найбільш популярних концертів Л. ван Бетховена — Фортепіанного концерту № 5 Es-dur op. 73 та Скрипкового концерту D-dur op. 61 у супроводі органу (!). Перекладення оркестрової партії зробив французький органіст Крістоф Гіда (Christopher Guida), який брав участь у програмі. Глибоке розуміння тембрового мислення Бетховена та колористичних можливостей органа дозволило музиканту досягнути вражаючого за своїм емоційним впливом результату. Доцільно сказати, що Крістоф Гіда відомий у різних країнах світу, його особлива зацікавленість як виконавця пов'язана не тільки з французьким органним мистецтвом, але і з джазом, електронною та популярною музикою.

Позасхідноєвропейську національну традицію представили відомий у Дюссельдорфі перформанс-ансамбль WADOKYO, бельгійська група Feniks та органіст Ханс-Андре Штамм (Hans-André Stamm). Гра на барабанах тайко завжди захоплює публіку, бо жвава, енергійна манера барабанщиків, їх нестримна веселість і емоційність несуть величезний заряд оптимізму, підкріплений не менш виразними рухами та світлом.

Інша концепція «позасхідноєвропейського» характеризувала програму, підготовлену Трансорієнтальним оркестром (Transorient Orchestra). До його складу входять музиканти з різним національним корінням, а саме — Німеччини, Туреччини, Ірану, Тунісу та Іраку. Поєднання орієнтальних мелодій, збагачених

своєрідним арабським і турецьким співом, екзотичних ритмів, європейської гармонії та імпровізації у творчому діалозі з духовим складом біг-бенду, гітарою, скрипкою, ударними тощо занурювали слухачів у багатобарвний звуковий світ сучасності.

Так завдяки різним виданням розширюються знання про минуле та сьогодення музичної історії, підтверджуючи важливу роль музичної журналістики в соціокультурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Mizitova, A. 2022. Advertising as a Mirror of Musical Culture. *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 11th International scientific and practical conference, United Kingdom*, 525–534. URL: <https://sci-conf.com.ua/xi-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-international-scientific-innovations-in-human-life-11-13-maya-2022-goda-manchester-velikobritaniya-arhiv>.
2. Hörnle, H. (Ed.). (2023). Hörfunk-Tipp: Beeindruckendes Lebenswerk. *F.F. DABEI 21/2023, vom 7. bis 20. Oktober*, 14.
3. Möller, F. (Ed.). (2023). 18. *Internationales Düsseldorfer Orgelfestival*. Druckstudio GmbH [Brochure].

Adilya Mizitova

PhD in Art Studies, Professor

at the History of Ukrainian and Foreign Music Department

at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ORCID: 0000-0001-7859-0870

INFINITE HORIZONS OF COGNITION

Keywords: newspaper, booklet, advertising, old music, festival of organ music, composer *Élizabeth de La Guerre*.

Today's musicology profession presents higher education institution specialists with many tasks, on the solution of which the improvement of the educational process and the increase in the level of knowledge and experience of teachers depend. Among everyday

worries, studying the initially necessary amount of material, working through new research on various problematic issues, we pay less and less attention to newspapers, magazines, booklets, etc., on the pages of which various events of social and cultural life are covered. I have already had a chance to write about advertising in music periodicals. Owing to it, it becomes possible not only to expand the understanding of the level of development of musical art and the artistic and aesthetic preferences of society at a certain stage of historical development, but also to reconstruct some cultural processes of the past (Mizitova, 2022). Continuing this kind of observation, I would like to share some interesting information that I found on the pages of the newspaper and the booklet announcing the festival of organ music in Dusseldorf.

The newspaper *F.F. DABEI* is published as a supplement once every two weeks on 24 pages of A4 format and informs its readers about the broadcasts of radio stations related to the coverage of various cultural issues. In contrast to the so-called “thin programs” or more important newspapers with articles on various topics, familiar to us, the *F.F. DABEI* (Hörnle, 2023) comments on some programs, contains: advertising of events; an extended article about the leading actor in the famous crime series, which will be shown in the coming weeks; reviews, comments on books in the section *Literature. For Your Reading and Listening* etc.

My attention was drawn to the portrait created by Jean-François de Troyes (1679–1752), a French painter who is considered to be one of the masters of the early Rococo period. A charming woman with delicate face features, a high forehead, and graceful hands was looking at me. Her beauty, inner peace and a certain enlightenment were emphasized by de Troyes with the dark colour of the dress with a deep neckline and a freely falling red long scarf thrown over the left shoulder and covering the top of the skirt. The iridescent shine of satin adds a special charm to the picture. The master of the portrait adds two essential details that indicate the type of activity of his heroine — a quill and presumably a sheet of music. Thus, in front of us it is Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665–1729). The portrait

is accompanied by quite extensive information, which makes it possible to present the most important facts from the life of this French composer and harpsichordist of the time of Louis XIV. I shall note that the half of the page described by me announces one of the programs of the station DLF Kultur (*German Broadcasting Culture*), which took place on 18.10.2023 in the *Old Music* section.

It is known that the 20th century and the present expand the knowledge about the music of the past. The life and creative work of Élisabeth de La Guerre can be attributed to such discoveries of researchers and performers in the world of baroque music. The fact that her father, an organist and teacher of playing the harpsichord, considered it (and this is in the 17th century!) necessary to make his daughters professional musicians, is impressive. He was guided, firstly, by the desire to continue family traditions, and secondly, by the justification of the investments made. Already at the age of five, Élisabeth played for Louis XIV and impressed him so much that he began not only to support her financially, but also to contribute to the later performance of her compositions. Suffice it to say that when the young composer was a little over 20 years old, the first collection of her harpsichord pieces was published, and the lyrical tragedy *Cephalus and Procris* became the first opera written by a woman to be staged in France. Elizabeth worked prolifically in the musical field, she has a large number of cantatas on biblical and mythological plots, a number of sonatas for the violin and continuo, suites for the harpsichord, trio sonatas, etc. Her merits in the French musical art of that time were recognized by the famous contemporary artists — François Couperin (1668–1733; a composer, organist and harpsichordist) and Louis Marchand (1669–1732; an organist, harpsichordist, composer and music teacher), who noted Elizabeth-harpsichordist's unusual talent — as an improviser. Such fame of the female composer explains the fact that Évrard Titon du Tillet (1677–1762), famous for his project *French Parnassus*, found a place for Élisabeth de La Guerre in it. Although the monument itself was not manufactured because of the high cost, the list of poets, dramatists, musicians who were to be depicted on it, with notes on their

lives, published several times by du Tillet, with additions, became a rare biographical chronicle of the time.

Involuntarily, parallels arise with the sunny Amadeus, who was born 91 years later (1756–1791). Let me remind you that the first concert trips began when Mozart was just six years old. At the same age, he played before Empress Maria Theresa and won the hearts of the crowned family. His father was also a musician and wanted his gifted son to have a brilliant career. But life had changed a lot over the century, so Leopold Mozart became for his little Wolfgang what is now called a manager or a music agent. The fame that Mozart acquired contributed to the direct study and imitation of his experience, which was reinforced by the position of Vienna in Europe as a centre of musical culture. The fame of Élizabeth de La Guerre remained for a long time in the annals of the cultural life of Paris, revived in the wake of the return to the legacy and spiritual values of the Baroque era.

No less interesting and quite unexpected for me was the content of the booklet published for the 18th International Organ Festival in Düsseldorf (IDO-Festival; Internationales Düsseldorfer Orgelfestival), which took place from September 29 to November 6, 2023 (Möller, 2023). The significance of this event in the state of North Rhine-Westphalia (Germany) is evidenced by the greetings from the Prime Minister of the state H. Wüst, the mayor of the city of Düsseldorf, Dr. S. Keller, the quartermaster of the H. H. Ludwig Festival and the head of the festival, Dr. F. Möller.

According to established ideas not only of Ukrainian amateurs, but also of many professional musicians, organ culture is usually perceived in a very limited way and is associated with purely organ or vocal-choral compositions with the participation of the organ on spiritual themes. At the same time, the well-known thesis “the king of instruments, the piano replaced the organ” has long been perceived as a beautiful metaphor, since organ music continued its fruitful development outside of direct connections with church ritual. Let us recall, for example, the organ compositions by F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt, I. Brahms, and others. In the modern musi-

cal space, the organ appears as an instrument open to any ensemble compositions and artistic and stylistic trends. The fact that most of the events took place in the premises of various churches of the city is also important. This serves as another proof of the hereditary connections with the deep layers of the national tradition, if we remember that in Germany churches were the centres of musical culture for centuries, offering a variety of concert programs. In addition, the organ remained the “king” of most concert programs, demonstrating its own immeasurable timbre and stylistic possibilities in an ensemble with the recorder, trumpets, chanson singer, harp and piano, big band, etc.

In order to better orient visitors to the festival events in the variety of programs offered, they were divided into five categories with corresponding colour markings that distinguished one or another concert in the general list by dates, place and time of the performance. Most part of the booklet contained information about all concerts, performers and the actual program. First of all, attention is drawn to the classification of categories with an explanation of the content of each, which is evidence of the development of today's organ culture. Therefore, the following are highlighted: CLASSIC (concerts with the performance of classical music; green colour); MODERN (compositions of modern composers; red colour); JAZZ (jazz, swing, blues and bossa nova; blue colour); CROSS (international music, synthesizer, rock or silent films; lilac colour); FAMILY (concerts for the whole family; brown colour). As one can see, supporters of a certain stylistic direction or preferences or goal have the opportunity to choose an event of interest to them in a convenient limited format, which does not prevent them from attending concerts from other categories.

To expand the idea of concerts, I will give only a few examples. The festival opened with the performance of two of L. van Beethoven's most popular concertos — Piano Concerto No. 5 Es-dur op. 73 and the Violin Concerto D-dur op. 61 accompanied by the organ (!). The translation of the orchestral part was made by the French organist Christopher Guida, who participated in the program. A deep understanding of Beethoven's timbre thinking and the or-

gan's coloristic capabilities allowed the musician to achieve a result that is impressive in terms of its emotional impact. It is appropriate to say that Christopher Guida is known in different countries of the world, his special interest as a performer is connected not only with French organ art, but also with jazz, electronic and popular music.

The non-European national tradition was presented by the well-known Düsseldorf performance ensemble *WADOKYO*, the Belgian group *Feniks* and the organist Hans-André Stamm. Taiko drumming always captivates the audience, because the lively, energetic manner of the drummers, their unrestrained merriness and emotionality carry a huge charge of optimism, supported by no less expressive movements and light. Another concept of "non-European" characterized the program prepared by the Transorient Orchestra. It includes musicians with different national roots, namely Germany, Turkey, Iran, Tunisia and Iraq. The combination of oriental melodies, enriched with peculiar Arabic and Turkish singing, exotic rhythms, European harmony and improvisation in a creative dialogue with the brass composition of a big band, guitar, violin, drums, etc. immersed the listeners in the multi-coloured sound world of modernity.

Thus, owing to various publications, knowledge about the past and present of music history is expanding, confirming the important role of music journalism in the socio-cultural space.

REFERENCES

1. Mizitova, A. (2022). Advertising as a Mirror of Musical Culture. *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 11th International scientific and practical conference, United Kingdom*, 525–534. <https://sci-conf.com.ua/xi-mezhdunarodnaya-nauchono-prakticheskaya-konferentsiya-international-scientific-innovations-in-human-life-11-13-maya-2022-goda-manchester-velikobritaniya-arhiv>.
2. Hörnle, H. (Ed.). (2023). Hörfunk-Tipp: Beeindruckendes Lebenswerk. *F.F. DABEI 21/2023, vom 7. bis 20. Oktober*, 14.
3. Möller, F. (Ed.). (2023). *18. Internationales Düsseldorfer Orgelfestival*. Druckstudio GmbH [Brochure].

ХОРНАДА ДРУТА HORNADA II

МАЙСТЕР-КЛАС MASTER CLASS

Аннічев Олександр Єгорович

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

ОРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО У ПЕДАГОГІЧНИЙ ПРАКТИЦІ РОМАНА ЧЕРКАШИНА

Ключові слова: Роман Черкашин, українська мова, лекції, ораторське мистецтво художньої мови.

Роман Олексійович Черкашин свого часу читав на кафедрі театрознавства ХІМ імені І. П. Котляревського лекції з давньої та незаслужено забутої сьогодні навчальної дисципліни — ораторське мистецтво.

Настав час замислитись: у чому секрет впливу живого слова педагога на студентську аудиторію? Для сучасних педагогів лекції видатного українського актора, режисера та педагога Романа Олексійовича Черкашина могли б стати відповіддю та взірцем залишеної ним спадщини. Однак 1993 року його не стало, і сьогоднішні постає дискусійне питання — ораторська майстерність є уродженням Божим даром цієї глибоко інтелегентної особистості чи передусім результатом внутрішньої роботи над собою?

Борючись за право залишатися людиною розумною, ми стурбовані тріумфом штучного інтелекту і, на жаль, не шукаємо захисту від примітивної виразності мови, ураженої вірусом кліпової свідомості. Настав час зупинитися і задуматися, наскільки людство, що створило інфосферу даних, знань і комунікацій, контролює процеси, що відбуваються в ній. Виникає риторичне

питання: чи не загрожує некероване збільшення обсягів інформації, виникнення небезпечних медіавірусів, що спотворюють сприйняття реальності? У свою чергу, спотворене сприйняття реальності обертається убогим потоком погано організованих пропозицій при науковому викладенні найглибших знань.

Оповідальна манера Романа Олексійовича ґрунтувалася на мистецтві ефективного використання слів, здатних структурувати думку у виразний текст. У цьому Р. Черкашин був прикладом майстерного використання професійних знань, тісно пов'язаних з особистісними якостями педагога-наставника. Якщо його риторика складалася з правил побудови художньої мови для створення текстів будь-яких напрямів — від поезії до художньої літератури, то ораторське мистецтво Романа Черкашина, крім сценічної декламаційної майстерності, визначало ще й практичний досвід у його педагогіці. Він умів аналітично обробляти отриманий матеріал, а тому ясно мислити і під час публічних виступів управляти інформаційним потоком. Лекції Романа Олексійовича містили в собі три основні сегменти — свобода використання необмеженого словникового запасу, ясність артикуляційної подачі тексту, чітке формулювання основних тез та висновків. Про його професійні якості мови в цьому контексті говорити не доводиться, бо Роман Черкашин свого часу був концертуючим майстром художнього слова та автором навчального посібника з логіки і техніки сценічного мовлення. Однак цей майстер завжди дотримувався незаперечного кредо: «Скільки технік і прийомів ви не вивчили, справа не в красі чи формі слів, а в їхньому змісті. Як тільки ви ясно визначите «навіщо», ви точно будете знати, яку думку і для чого оратор намагається донести своїй аудиторії. І навіть без вивчення технічних можливостей мови ви зможете стати переконливими, а ваша мова — сильною. Навчіться вибудовувати мовну композицію — найважливішою декламаційною навичкою в педагогіці».

Компактна структура лекційних текстів Романа Черкашина була позбавлена повчальності. На практичних заняттях з позначеної педагогом теми студентам потрібно було вибудувати

композицію виступу з урахуванням стрункого викладу думок у тексті, які буде цікаво доносити до слухачів. У цьому плані можна говорити про три аспекти цільової установки: навчальну, розвиваючу та виховну. Пропонувався варіант традиційної побудови монологу за теоретичним законом драми. За твердженням Черкашина, логіка мови складається як в академічній п'єсі, у якій існує зав'язка, інтрига, кульмінація, а найважливіша позиція з усіх перерахованих визначень полягає в адресному посиленні заключної фази висловлювання. Повторення ключових слів або фраз можливе лише в тому випадку, якщо необхідно перетворити їхній зміст, щоб допомогти слухачам закріпити потрібну інформацію. Перед лектором стоїть завдання не лише донести до студентів обсяг знань, навчити, викликати певну реакцію, але й переконати у правильності висновків та порушити бажання до колективного обговорення актуальності теми лекції.

Р. Черкашин належав до плеяди високоосвічених людей, які вільно апелюють асоціативними зіставленнями з творами видатних художників, композиторів, режисерів та ролями відомих артистів. Кожна лекція, крім тематичного обсягу інформації, була доповнена подіями та фактичними прикладами зі світової історії релігії, мистецтва та культури, пов'язаними із спільною темою. Таким чином, викладач стимулював у студента інтерес до пізнання тих істин, які проповідували видатні діячі світової культури. У кожному виступі для Романа Черкашина була важливою логічна послідовність смислових значень. Тому зараз необхідно зацентувати увагу на основних елементах методики його викладання основ ораторського мистецтва, де важливе місце приділяється аналізу фіксованих у доповіді подій та вибудові логічного викладення основної думки. Для цього необхідно:

- систематизувати всі доступні джерела інформації, пов'язані з темою виступу: тексти, статті, лекції, інтерв'ю, таким чином аналізуючи логічну послідовність доповіді;
- провести ідентифікацію ключових слів та понять, які часто трапляються в обраній темі;

- зібрати зведення та створити концептуальну карту — процес, під час якого відбирається та структурується інформація, що має реальне уявлення про якусь тему, проблему, проект чи ідею;
- виявити і викласти зв'язки відносин та взаємодій у різних контекстах між елементами, явищами, подіями чи ідеями;
- провести глибокий аналіз інформації, що є більш детальним і докладним дослідженням даних, матеріалів або відомостей з метою отримання глибокого розуміння та виявлення прихованих закономірностей та взаємозв'язків;
- дослідити зв'язки між різними факторами, які часто взаємодіють;
- надати логічні та фактичні докази чи твердження для обґрунтування думок та доказів;
- зробити висновки та узагальнення. Цей пункт має вирішальне значення, оскільки він дозволяє отримати докладну інформацію та надати висновки, які можуть бути використані для прийняття рішень.

Для досягнення взаємоприйнятних висновків необхідно викликати потребу аудиторії розпочати дебати, за допомогою яких оратор і слухачі зможуть відстоювати свої переконання в раціональному діалозі.

Аргументація використовується в різних контекстах, включаючи дебати й обговорення. Аргумент необхідний, щоб переконати студентську аудиторію у правильності й обґрунтованості позиції доповідача.

На сучасному етапі розвитку та реформування освітнього процесу України однією із серйозних проблем вищої школи залишається ораторська майстерність викладацького складу. Для педагога мова — це робочий інструмент, спосіб донесення наукової інформації до аудиторії, а також спосіб інтелектуального та емоційного впливу на формування мовної культури студентів. У зв'язку із цим слід звернутися до професійної спадщини видатного оратора, майстра художнього слова й талановитого педагога Романа Олексійовича Черкашина.

Olexandr Annichev

*Senior lecturer at the Department of Theater Studies
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0000-0003-4096-4229*

THE ART OF PUBLIC SPEAKING IN PEDAGOGICAL PRACTICE OF ROMAN CHERKASHIN

Keywords: *Roman Cherkashin, Ukrainian language, lectures, oratory, eloquence, rhetoric, public speaking, artistic language.*

Roman Oleksiiovych Cherkashin used to read at the Department of Theater Studies at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts a course on the ancient and, unfortunately, undeservedly forgotten academic discipline today — Public speaking.

It's time to think about the secret of the influence of the teacher's living words on the student audience. For modern teachers, the lectures of the outstanding Ukrainian actor, director and teacher Roman Oleksiiovych Cherkashin could be an answer and an example of his legacy. Unfortunately, he passed away in 1993, and to this day a debatable question arises — is public speaking an innate gift of this deeply intelligent personality or, first of all, the result of internal work on oneself? Fighting for the right to remain a reasonable person, we are concerned about the triumph of artificial intelligence and, unfortunately, do not seek protection from the primitive expressiveness of the language affected by the clip consciousness virus. It's time to stop and think about the extent to which humanity, which created the infosphere of data, knowledge and communications, controls the processes taking place in it. A rhetorical question arises — does the uncontrolled increase in the amount of information threaten the emergence of dangerous media viruses that distort the perception of reality? In turn, the distorted perception of reality turns into a poor stream of poorly organized proposals during the scientific presentation of the deepest knowledge.

Roman Oleksiiovych's narrative manner was based on the art of effective use of words capable of structuring thought into an

expressive text. In this, R. Cherkashin was an example of masterful use of professional knowledge closely related to the personal qualities of a teacher-mentor. If his rhetoric consisted of the rules of constructing an artistic language for creating texts of any direction — from poetry to fiction, then Roman Cherkashin's oratory, in addition to stage declamation skills, also determined practical experience in his pedagogy. He was able to analytically process the received material, and therefore think clearly and manage the flow of information during public speeches.

Roman Oleksiiovych's lectures included three main segments — freedom of use of an unlimited vocabulary, clarity of articulate presentation of the text, and clear formulation of the main theses and conclusions. There is no need to talk about his professional language skills in this context because Roman Cherkashin was at one time a concertmaster of artistic speech and the author of a training manual on the logic and technique of stage speech. However, this master always adhered to an undeniable credo: "No matter how many techniques and techniques you have not learned, the point is not in the beauty or form of words, but in their content. As soon as you clearly define the 'why', you will know exactly what point and why the speaker is trying to convey to his audience. And even without learning the technical possibilities of the language, you can become persuasive, and your speech — strong. Learning to build a speech composition — the most important skill in pedagogy".

The compact structure of Roman Cherkashin's lecture texts was devoid of instruction. In practical classes on the topic indicated by the teacher, the students had to build a composition of the speech, taking into account the concise presentation of thoughts in the text, which will be interesting to convey to the listeners. In this regard, we can talk about three aspects of the target setting: educational, developmental and pedagogical. A variant of the traditional construction of a monologue according to the theoretical law of drama was proposed. According to Cherkashin, the logic of language is composed as in an academic play, in which there is a connection,

an intrigue, a climax, and the most important position of all the listed definitions is the address reference of the final phase of the statement. Repetition of keywords or phrases is possible only if it is necessary to transform their meaning to help listeners retain the necessary information. The lecturer has the task not only to convey to the students the amount of knowledge, to teach, to cause a certain reaction, but also to convince them of the correctness of the conclusions and to disturb the desire for a collective discussion of the relevance of the topic of the lecture.

Roman Cherkashin treated the galaxy of highly educated people who freely appeal by associative juxtapositions with the works of outstanding artists, composers, directors and the roles of famous artists. Each lecture, in addition to the thematic volume of information, was supplemented with events and actual examples from the world history of religion, art and culture related to a common theme. Thus, the teacher stimulated the student's interest in learning the truths preached by outstanding figures of world culture.

In every performance, the logical sequence of semantic values was important for Roman Cherkashin. Therefore, it is now necessary to focus attention on the main elements of his methodology of teaching the basics of public speaking, where an important place is given to the analysis of the events recorded in the report and the construction of a logical presentation of the main idea. For this you need:

- Systematize all available sources of information related to the topic of the speech: texts, articles, lectures, interviews, thus analyzing the logical sequence of the report;
- Identify keywords and concepts that are often found in the chosen topic;
- Summarize and create a concept map — the process of selecting and structuring information that has a real picture of a topic, problem, project, or idea;
- Identify and explain the connections of relations and interactions in different contexts between elements, phenomena, events or ideas;

- Conduct an in-depth analysis of information, which is a more detailed and detailed study of data, materials or information to gain a deep understanding and identify hidden patterns and relationships;
- Investigate the connections between different, often interacting factors;
- Establish logical and factual evidence or assertions for reasoning, opinions and evidence;
- Create conclusions and generalizations. This point is crucial because it allows you to get detailed information and draw conclusions that can be used to make decisions.

To reach mutually acceptable conclusions, it is necessary to evoke the need of the audience to start a debate, with the help of which the speaker and listeners can defend their beliefs in a rational dialogue. Argumentation is used in a variety of contexts, including debate and discussion. An argument is necessary to convince the student audience of the correctness and validity of the speaker's position.

At the current stage of development and reform of the educational process in Ukraine, one of the serious problems of higher education remains the public speaking skills of the teaching staff. For a teacher, language is a working tool, a way of conveying scientific information to the audience, as well as a way of intellectual and emotional influence on the formation of students' language culture. In this regard, we should turn to the professional legacy of the outstanding orator, master of the artistic word and talented teacher Roman Oleksiyovych Cherkashin.

Башиа Олена Петрівна

народна артистка України, доцент, професор кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID: 0009-0002-1121-9238

Циганик Мирослава Іванівна

кандидат філологічних наук, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності, в. о. декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID: 0000-0003-4337-7222

ДИСЦИПЛІНА «СЦЕНІЧНА МОВА» У ПРОЦЕСІ ВИХОВАННЯ АКТОРА (НА МАТЕРІАЛАХ ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ ЗІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО (АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ І КІНО)» ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА)

Ключові слова: мовлення, культура мовлення, мовленнєвий апарат, орфоенія, артикуляційна гімнастика, слово, голос, дихання, логічне інтонування, дикція, декламація, акторська майстерність.

Навчально-методичні напрацювання курсу «Сценічна мова» з циклу професійної і практичної підготовки для освітньої програми спеціальності 026 «Сценічне мистецтво (Акторське мистецтво драматичного театру і кіно)» є важливим чинником для поступу мистецької освіти й виховання професійних акторів. Методологічними засадами курсу є розгляд проблем сценічного мовлення в контексті сучасних культурно-мистецьких знань. Завдання вивчення дисципліни полягає в комплексному оволодінні теоретичними та практичними навиками, пов'язаними з роботою над сценічним словом, аналізом художнього твору та оволодінням органічною словесною дією у творчому процесі акторської майстерності, елементами словесної дії як однієї з

найважливіших складових акторської майстерності, техніки мовлення та вироблення навиків художнього виконання творів зі сцени.

Перш ніж перейти до вузькопрофесійних проблем сценічного мовлення, потрібно звернути увагу на особливості українського усного мовлення та культуру мови. Народна мова, яка і є першоелементом словесної творчості, поділена на безліч різних діалектів, і засвоєння норм єдиної загальнонаціональної літературної вимови як у сценічній, так і в розмовній мові є однією з найперших вимог культури, техніки та майстерності актора (Черкашин, 1989: 245).

Курс «Сценічної мови» розпочинається з виявлення індивідуальних мовленнєвих вад. «Орфоепічні вади у вимові, нечітка дикція, безбарвність звучання голосу актора, як і фальшива декламаційність, вульгарна театралізація, втрата почуття художньої міри і смаку знецінюють внутрішні почуття і думку, обезкрилюють словесну дію на сцені» (Там само: 14). Отже, перш за все потрібно визначити мовленнєві вади, притаманні студенту, і протягом кожного із занять курсу «Сценічної мови» долати ці недоліки, а кращі, природні властивості — розвивати. Вироблення нормативного мовлення є одним з основних завдань курсу. На думку українського актора театру «Березіль», режисера, театального педагога і театрознавця Романа Черкашина, контроль за правильністю літературної вимови в повсякденній розмовній мові та в сценічній художній мові має тривати протягом усього навчального курсу зі «Сценічної мови» (Там само: 202).

Наступним етапом є вивчення будови мовленнєвого апарату, його рухливих і нерухливих частин. І щоб досягти максимальної артикуляції, тобто виразності мовлення, потрібен комплекс вправ, що мають бути помічними для актора протягом усього його творчого життя. Вироблення чіткої дикції актора не може бути ізольоване від постановки фонаційного, тобто мовленнєвого дихання. Наступним етапом виявляємо негативні навички у способі дихання, часто властиві людині в житті та неприпус-

тимі на сцені, а саме: безладне «хапання» повітря, піднімання плечей і грудей під час вдиху, втягування з шумом повітря замість нечутного вдиху та іншого роду затиски.

Наступним кроком є голосові вправи. Виконання цих вправ слід розпочинати з вивчення будови голосового апарату, способу утворення звуку, вібрації, резонування, тобто підсилення звуку за рахунок об'єму і подальшого опанування відповідних голосових вправ. «Слово на сцені повинно звучати виразно. Якщо слова «звучать», слухачі в залі розуміють і переживають почуте» (Там само: 218). «Дикція — ввічливість актора», — цей вислів приписують французам, але очевидно, що він є актуальним для будь-якої сцени світу. Набути мовленнєвої виразності допомагають вправи на дикцію.

Обов'язковим розділом навчальної програми є «Орфоепія». Орфоепічні норми регулюють правильну вимову голосних, приголосних звуків та звукосполучень, а також установлюють правила нормативного наголосу. Обов'язково слід додержуватися правил орфографії у друкованому тексті, так само необхідно керуватись правилами орфоепії в прилюдному усному мовленні... Засвоєння норм єдиної літературної вимови як у сценічній, так і в розмовній мові є одною з найперших вимог культури, техніки й майстерності актора, — про це влучно зазначав Р. Черкашин (Там само: 244–245).

Поряд із вивченням теорії сценічного мовлення та її практичного втілення зі студентами потрібно системно проводити рухливі тренінги («руханки»), адже актор повинен не лише вміти «говорити», а й водночас орієнтуватись у просторі, органічно поєднуючи фізичну дію із дією словесною. Тренажі виробляють у студентів навички органічного поєднання слова і пластики. Єжи Гротовський у статті «Голос» зазначив, що не можна працювати голосом, не працюючи тілом-життям (Гротовський, 1999: 109–110).

У першому семестрі практична робота зосереджена на невеликих уривках описової прози із творів українських письменників. Важливим є те, щоб студенти самі шукали для себе

репертуар, відповідно, щоб багато читали, орієнтувались у класичній та сучасній літературі. Коли завершено етап відбору матеріалу для читання, розпочинається робота з ретельного опрацювання тексту, для цього застосовують таку схему розбору твору:

- а) поділ твору на епізоди-події і назви до них;
- б) визначення вихідної події, головної та наслідку;
- в) про що розповідаємо і для чого;
- г) логічний розбір.

Запропонована схема може застосовуватися для будь-якого читецького матеріалу, адже це основа. Особливе місце в ній посідає логічний розбір. Здобувач вчиться робити логічний аналіз тексту, визначати логічні паузи, ставити логічні наголоси і будувати логічну перспективу. Водночас опановує схеми протиставлень, звукові схеми переліку, а також вставних слів і речень, що створюють у результаті логічне інтонування. Як музикант послуговується нотним станом, так актор розробляє партитуру своєї ролі, а вже потім, на сцені, наповнює її живими емоціями.

У другому семестрі розпочинається робота над байками. Тут теж є свої закони. «Байка — це своєрідна невеличка п'єса, що легко піддається розігруванню в особах, за участю оповідача-коментатора, спостерігача або безпосереднього учасника подій. Виконавцеві байки слід перейнятися настроєм свідомо грайливим, щоб з гумором розповісти про комічну пригоду, яка наводить проте на роздум» (Черкашин, 1989: 162). Передаючи мову персонажів, не можна перенавантажувати її психологічним змістом. Достатньо лише натяком показати манеру, інтонацію, мовленнєву поведінку персонажа. Не слід при цьому нехтувати віршованою формою художньої мови, оскільки байка — це вірш.

Третій і четвертий семестри спрямовані на оволодіння основними законами виконання віршованого твору. У прозі (*prosa oratio* — мова, що вільно розвивається й рухається) фраза будується вільно, а віршована мова (*Στίχος* — стрій, лад) — це мова

певним чином упорядкована, побудована, організована, ритмічна. У поетичних творах чергування рядків з фіксованими паузами в кінці створює первинний ритм віршованої мови, тобто основу ритму. Велике ритмічне і виразне значення у вірші має пауза в кінці рядка, а в середині — цезура.

Акторові для читання вірша потрібен особливий темпоритм, адже відомо, що у вірші треба не тільки ритмічно говорити, а й ритмічно мовчати. Якщо цього не відбувається, то віршована форма порушується і вірш перетворюється на прозу. «Поет не додає до прози віршовану мову, він мислить віршами. Зміст і форма вірша так злиті, що найменша зміна форми, навіть одного елемента, обов'язково веде до зміни форми або її спотворення. Проникнути в сутність авторського задуму можливо лише тоді, коли прагнеш оволодіти віршованою формою і розкрити змістовність цієї форми», — зазначила доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету кіно, театру і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, заслужена артистка України Зоя Віхарева (Віхарева, 2005: 24).

П'ятий і шостий семестри — робота над сценічним літературним монологом, де розповідь ведеться не від оповідача, що спостерігає за подіями, а від персонажа, який був безпосереднім учасником певних подій, про які оповідає. «Виконавцеві літературного монологу насамперед необхідно органічно засвоїти позицію оповідача, з якої він розглядає нині пам'ятні життєві факти, явища, події, образи людей, вдивляється, вдумується в їхні взаємини, дії, поведінку, вчинки, осмислює і знову переживає минуле» (Черкашин, 1989: 133). А це вже відповідає жанру моновистави, тому після застосування вищенаведеної схеми розбору твору розпочинається робота над монологом за всіма законами роботи актора над роллю:

- 1) текст і підтекст;
- 2) наскрізна дія;
- 3) дія словесна у поєднанні з фізичною;
- 4) характерність;
- 5) інтонаційне забарвлення;

б) застосування елементів костюму, реквізиту, декорацій, світла.

Дисципліна «Сценічна мова» має на меті оволодіння зовнішньою і внутрішньою технікою, яка допоможе усвідомити характер взаємин: «автор–актор–глядач». Спочатку студенту-актору треба розділити з автором його думки і хвилювання, побачити зображене у творі очима автора, відчувати за текстом живу дійсність.

Значимим є те, щоб студенти мали змогу брати в репертуар твори, які їх насправді хвилюють, які багаті на емоційні відтінки, розмаїтість життєвих ситуацій і характерів, гостроту інтриги. Під час такої роботи студенти, застосовуючи набуті мовленнєві навички, усебічно розкриваються, забувають про затиски, комплекси, а це допомагає їм зробити значний поступ у здобутті акторської професії. І вже губиться та межа, де закінчується дисципліна «Сценічна мова» і починається — «Майстерність актора», та навпаки. Отже, безсумнівно, дисципліна «Сценічна мова» є важливою складовою у вихованні актора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Віхарева З. Робота над віршем та логічний аналіз тексту: навч. посіб. Київ: КДУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2005. 72 с.
2. Гротовський Є. Театр, ритуал, перформер. Львів, 1999. 186 с.
3. Культура української мови: довідник/ за ред. В. Русанівського. Київ: Либідь, 1990. 301 с.
4. Лесь Курбас. Про мистецтво виголошення слова. Березіль: із творчої спадщини // Лесь Курбас / упоряд. та авт. прим. М. Лабінський. Київ: Дніпро, 1988. 530 с.
5. Ревуцький Д. Живе слово. Теорія виразного читання для школи. Львів: Вид-во ЛНУ, 2001. 200 с.
6. Черкашин Р. Художнє слово на сцені. Київ: Вища школа, 1989. 327 с.

Olena BASHA

Associate Professor, People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Theater Studies and Acting Skills Ivan Franko Lviv National University (Lviv, Ukraine)
 orcid.org/0009-0002-1121-9238

Myroslava TSYHANYK,

Ph. D (philology), associate Professor of the department of theater studies and acting, Acting Dean of the Faculty of Culture and Arts Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine)
 orcid.org/0000-0003-4337-7222

THE “STAGE SPEECH” DISCIPLINE IN THE ACTOR’S EDUCATION PROCESS AT IVAN FRANKO LVIV NATIONAL UNIVERSITY

Key words: *speech, speech culture, speech apparatus, orthoepy, articulatory gymnastics, word, voice, logical intonation, breathing, diction, declamation, acting skills.*

Educational and methodical developments of the course “Stage Speech” within the framework of professional and practical training for the educational program of the specialty 026 “Scenic Art (Acting in Dramatic Theater and Cinema)” are an important factor in the advancement of artistic education and the training of professional actors. The methodological principles of the course involve the examination of issues related to stage speech within the context of contemporary cultural and artistic knowledge. The objectives of studying this discipline include a comprehensive acquisition of theoretical and practical skills related to working on stage speech, analyzing artistic works, and mastering the organic verbal action in the creative process of acting mastery. This also includes elements of verbal action, which are one of the most crucial components of acting skills, speech techniques, and the development of artistic performance skills on stage.

Before delving into the specialized issues of stage speech, it is necessary to pay attention to the peculiarities of Ukrainian oral

speech and language culture. The national language, which is the primary element of verbal creativity, is divided into numerous dialects, and adopting the norms of a unified national literary pronunciation in both stage and colloquial speech is one of the first requirements of an actor's culture, technique, and mastery (Cherkashin R., 1989: 245).

The course on "Stage Speech" begins with identifying individual speech defects. "Phonetic errors in pronunciation, unclear diction, the lack of vocal resonance in the actor's voice, as well as false declamation, vulgar theatricality, and the loss of a sense of artistic measure and taste, devalue inner feelings and thoughts, and diminish the verbal action on stage" (Cherkashin R., 1989: 14). Therefore, the first step is to identify the speech defects specific to each student and work on overcoming these shortcomings throughout each session of the "Stage Speech" course, while also nurturing their natural strengths. Developing standard speech is one of the main goals of the course. According to Ukrainian actor of the "Berezhil" theater, director, theater educator, and theater researcher Roman Cherkashin, monitoring the correctness of literary pronunciation in everyday spoken language and in artistic stage language should continue throughout the entire educational course on "Stage Speech" (Cherkashin R., 1989: 202).

The next step is the study of the structure of the speech apparatus, its movable and immovable parts. To achieve maximum articulation, which is the clarity of speech, a complex of exercises is needed, which should be noticeable to the actor throughout their creative life. Developing clear diction cannot be separated from the placement of phonation, i.e., speech breathing. The next stage involves identifying negative breathing habits that are often present in a person's daily life and are unacceptable on stage. These include irregular "gasping" for air, raising the shoulders and chest during inhalation, audible inhalation, and various forms of tension.

The next step involves vocal exercises. Performing these exercises should begin with an understanding of the structure of the vocal apparatus, the production of sound, vibration, resonance, which amplifies sound through volume, and then mastering the correspond-

ing vocal exercises. "Words on the stage should sound clearly. If words 'sound,' the audience in the hall understands and experiences what they hear" (Cherkashin R., 1989: 218). Diction is the actor's courtesy. This saying is attributed to the French, but it is evidently relevant to any stage in the world. Exercises in diction help in acquiring expressive speech.

An essential part of the educational program is "Orthoepy". Orthoepic norms regulate the correct pronunciation of vowels, consonants, and sound combinations, as well as establish rules for the correct accentuation. It is crucial to adhere to orthographic rules in written text and also follow orthoepic rules in public spoken language. The acquisition of the norms of a unified literary pronunciation in both stage and spoken language is one of the primary requirements of an actor's culture, technique, and mastery, as accurately pointed out by R. Cherkashin (Cherkashin R., 1989: 244–245).

In addition to the theoretical study of stage speech and its practical implementation, it is important to systematically conduct movement training ("movements") with students. This is because an actor should not only be able to "speak" but also navigate in space, organically combining physical action with verbal action. These exercises develop the students' skills in seamlessly combining words and physicality. Jerzy Grotowski noted in his article "Voice" that one cannot work on the voice without working on the body-life (Grotowski J., 1999: 109–110).

In the first semester, practical work is focused on short excerpts of descriptive prose from works by Ukrainian writers. It is important for students to independently search for their repertoire, which requires them to read extensively and familiarize themselves with both classical and contemporary literature. Once the material for reading is selected, the process of thorough text analysis begins, following a scheme for deconstructing the work:

- a) Dividing the work into episodes or events and providing titles for them.
- b) Identifying the initial event, the main event, and the consequence.

c) Determining what is being conveyed and for what purpose.

d) Logical analysis.

This proposed scheme can be applied to any reading material since it serves as a foundation. Logical analysis holds a special place in it. Learners are taught to perform a logical analysis of the text, identify logical pauses, place logical emphasis, and create a logical perspective. They also learn patterns of contrast, sound patterns in lists, and the use of insertions, which collectively contribute to logical intonation. Just as a musician uses musical notation, an actor develops a score for their role and then fills it with live emotions on stage.

In the second semester, work begins with fables, which have their own set of rules. “A fable is a unique little play that can be easily performed by characters, with the participation of a narrator-commentator, an observer, or a direct participant in the events. The performer of a fable should embrace a consciously playful mood to humorously tell about a comic adventure that nonetheless leads to reflection” (Cherkashin R., 1989: 162). When conveying the speech of characters, it is essential not to overload it with psychological content. It is sufficient to hint at the character’s manner, intonation, and speech behavior. The poetic form of artistic language should not be overlooked in fables since they are typically written in verse.

The third and fourth semesters are aimed at mastering the fundamental principles of performing poetic works. In prose (“prosa oratio” — free and unrestricted speech), the phrase structure is free, while poetic language is organized, structured, and rhythmic. In poetic works, the alternating lines with fixed pauses at the end create the primary rhythm of poetic language, which forms the basis of the rhythm. The pause at the end of a line and the caesura in the middle hold great rhythmic and expressive significance in poetry.

For an actor reading poetry, a special rhythmic tempo is essential because, in poetry, it’s not just about speaking rhythmically but also about rhythmically pausing. If this doesn’t happen, the poetic form is disrupted, and the poem transforms into prose. “The poet does not add poetic language to prose; he thinks in verses. The content and form of a poem are so intertwined that even the slightest change in

form, even a single element, inevitably leads to a change in the form or its distortion”, as noted by Zoya Vikhareva, an associate professor at the Department of Stage Speech at the Kyiv National University of Cinema, Theatre and Television named after I. K. Karpenko-Kary (Vikhareva Z., 2005: 24).

The fifth and sixth semesters focus on working with literary monologues for the stage, where the narrative is not from an observer but from a character who directly experienced certain events. “The performer of a literary monologue must first organically adopt the position of the narrator, from which he views memorable life facts, phenomena, events, images of people, scrutinizes, reflects on their relationships, actions, behavior, and experiences the past once again” (Cherkashin R., 1989: 133). This aligns with the genre of a solo performance, so after applying the above-mentioned text analysis scheme, work begins on the monologue, following all the rules of an actor working on a role, including:

Text and subtext.

Through-line action.

Verbal action combined with physical action.

Characterization.

Intonational coloring.

Use of costume elements, props, set design, and lighting.

The discipline of “Stage Speech” aims to impart both external and internal techniques to help actors realize the dynamics of the “author-actor-audience” relationship. Initially, the student-actor must share the author’s thoughts and emotions, see what is portrayed in the text through the author’s eyes, and feel the living reality beyond the text.

It is important for students to have the opportunity to include works in their repertoire that genuinely resonate with them, are rich in emotional nuances, diverse in life situations and characters, and sharp in intrigue. During this process, learners, utilizing their acquired speech skills, fully unfold, shedding any inhibitions or complexes, which helps them make significant progress in acquiring the actor’s profession. Eventually, the boundary between the discipline of “Stage Speech” and “Actor’s Craft” becomes blurred. Undoubt-

edly, the discipline of “Stage Speech” is a crucial component in an actor’s education.

REFERENCES

1. Vikhareva Z. Robota nad virshem ta lohichniy analiz tekstu. Navchalnyi posibnyk. [Working with Poetry and Logical Text Analysis: A Teaching Guide]. Kyiv: KDU teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho, 2005. 72 s. [in Ukrainian].
2. Grotovskiy Ye. Teatr, rytual, performer. [Theater, Ritual, Performer]. Lviv, 1999. 186 s. [in Ukrainian].
3. Kultura ukrainskoi movy: dovidnyk. Za red. Rusanivskoho V. [Ukrainian Language Culture: Handbook]. Kyiv: Lybid, 1990. 301 s. [in Ukrainian].
4. Les Kurbas. Pro mystetstvo vyholoshennia slova. Berezil: iz tvorchoi spadshchyny [On the Art of Oratory. Berehynia: From the Creative Legacy] / Les Kurbas ; uporiad. ta avt. prym. Labinskyi M. Kyiv: Dnipro, 1988. 530 s.
5. Revutskiy D. Zhyve slovo. Teoriia vyraznogo chytannia dlia shkoly. [Living Word: Theory of Expressive Reading for Schools]. Lviv: Vyd-vo LNU, 2001. 200 s. [in Ukrainian].
6. Cherkashyn P. Khudozhnie slovo na stseni [Artistic Word on Stage]. Kyiv: Vyshcha shkola, 1989. 327 s. [in Ukrainian].

Петренко Людмила Миколаївна

концертмейстер кафедри оркестрових струнних інструментів
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0001-5816-1980

ПРОБЛЕМАТИКА ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ РЕЧИТАТИВУ ЯК ОСОБЛИВОГО ВИДУ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРОЗАЇЧНИХ ТА ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ

Ключові слова: мовлення, музика, слово, інтонація, ритм, спів, опера, речитатив.

Речитатив є найбільш давньою та розповсюдженою формою музичного мистецтва. Являючи собою вдалий синтез слова та інтонації, він виконує змістовну інформаційну функцію. Речитативний спів зустрічається у будь-якому великому музичному творі, такому як опера, оперета, мюзикл. Часто без нього не обходяться і невеликі музичні форми. Трапляється, що він повністю витісняє звичне розуміння музики, стаючи в голову задуму композитора.

У процесі історичної стилістичної еволюції взаємодія музики і слова зазнавала трансформації, змінювалися ознаки та особливості застосування композиторами речитативу в музичних творах, грані його виконавської інтерпретації. Саме на цей аспект хотілося б звернути увагу, дослідивши історичне оформлення основних видів речитативу.

Речитатив як особливий вид інтерпретації прозаїчних та поетичних текстів виник в Італії на межі XVI–XVII століть як складова частина тодішніх оперних творів. Особливо розвинулися музичні інтермедії, що заповнювали антракти літературних трагедій та комедій: у них вимальовувались справжні музичні драми. Уся музика цих інтермедій була багатоголосною та не розривала ще із попереднім стилем поліфонічного мадригального співу. Та невбивче тяжіння італійців до монодичного виконання різноманітних текстів італійською мовою у супроводі лютні привело до появи техніки генерал-баса, котру вперше застосував у своїх творах Еміліо де Кавальєрі (у 1596 році), і виникнення нового жанру — вокальної пасторалі в речитативному стилі.

Один з геніальних поетів другої половини XVI сторіччя Торквато Тассо вірив у необхідність злиття поезії та музики. Він зауважував, що «музика — зачарування та ніби душа поезії». Композитори та музиканти епохи Тассо загорілися бажанням втілити його ідеї і знайшли спосіб змусити слухачів переживати різноманітні почуття.

Створений флорентійцями речитатив не виник миттєво, як прозріння з небес. Напівговір-напівспів, тобто фактично речитатив, був розповсюдженим стилем виконання серед середньовічних народних співаків, бардів та скальдів. В українській народній

творчості (а саме у думках) стиль музичної декламації використовувався лірниками та кобзарями. Стосовно українських дум вперше це зауважив М. Максимович, а потім цю думку розвинув Ф. Колесса, який довів, що думи близькі до народного голосіння своєрідною формою поетичного і музичного вислову. Ф. Колесса дослідив і встановив, що думи та голосіння споріднює мелодійна та ритмічна близькість (речитативний стиль), нерівноскладовість віршових рядків, перевага дієслівних рим, певна імпровізація тексту і музики (наприклад, думи про турецьку неволю «Невільники», «Маруся Богуславка»). У всіх релігіях розспівано промовляються молитви, бо думки та почуття людини, що їх говорить, знаходять свій вираз не тільки у виборі слів, але й у модуляціях голосу, що їх вимовляє. Динамічні градації мови, акценти, паузи, темброві фарби голосу надають словам та фразам виразності і визначеного сенсу. А входячи до області музики, мова зливається з нею, стає новою категорією висловлення думок та почуттів — співом. Не ігноруючи широких інтонаційних можливостей мовлення, спів іде значно далі в засобах вираження. Слово в союзі з музикою в мистецтві співака-виконавця більше впливає на слухачів, ніж слово, нехай і виразно, але просто сказане. Це відчували флорентійські прабатьки опери, що дали життя речитативу.

Речитативний спів виявився дуже зручним та природним вокальним засобом для побудови діалогів у перших драмах на музиці, а потім і в операх. У музичній драматургії опери речитативи за своїм важелем займають місце, схоже до каркаса в конструкції будівлі. Вони міцно пов'язують арії, ансамблі та хори в єдине драматургічне ціле.

Оскільки в речитативах головує слово, то музичний елемент, порівняно із кантиленним стилем, наближений до мінімуму. Партії речитативів фактично не виходять за межі діапазону октави та часто «тупцюють» на невеликому інтонаційному «п'ятачку». Ритм речитативних фраз та речень зумовлений характерним ритмом мови. Італійська мова — дзвінка, яскрава, динамічна — зумовлює і речитатив — живий та яскравий. Німецька мова, рублена, важка, і в речитативі підтверджує свої якості. Особливістю

українського речитативу є помірність реплік, фраз, повнокров'я пісенних інтонацій. Узявши до уваги всю характерність речитативів, створених у різних мовних культурах, зауважимо, що їх поєднує одна закономірність: на «одиницю часу», тобто на такт у речитативі, на відміну від арії та хору, завжди припадає значно більше слів, і саме вони, як носії змісту й емоцій, будуть тут головувати.

Для композиторів речитативний стиль у різних його варіантах являє собою чудовий «будівельний матеріал», що допомагає у поєднанні з аріозними епізодами досягти великої кількості змін типів руху музичного тексту. Тому, крім опер, ораторій та пасіонів, речитативні епізоди часто зустрічаються у ліричних вокальних формах: піснях, романсах, аріях.

Різновиди речитативів

Відомий камерний співак Анатолій Доліво виявив чотири різновиди речитативу: псалмодичний, сухий, акомпанувальний та аріозний. Псалмодичний речитатив він відносив до прадавніх часів, коли в процесі релігійних служінь або чаклування магів слово, що промовлялося вголос, звучало абстрактно. Ознака та інтонації псалмодичного речитативу зберігають колорит таємничості, сакральності поза культовими служіннями, вражають своєю монотонністю, нежиттєвістю. Композитори вбудовують псалмодичні речитативи у свої твори для особливого промальовування тих чи інших осіб або драматичних станів.

Сухий речитатив, відомий з опер Ж. Б. Люллі, К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Дж. Россіні, широко використовувався Й. С. Бахом у пансіонах. Як оригінальний стилістичний засіб музичного оздоблення поетичних та розмовних текстів набув форми у творчості композиторів неаполітанської школи на чолі з Алессандро Скарлатті (XVII сторіччя). Порівняно з іншими видами речитативів, більш розвинутими у музичному відношенні, сухий видається скупом-схематичним. Це напівговір-напівспів, де на кожен склад тексту припадає одна нота. Ромен Роллан порівнював сухі речитативи з білою стрічкою дороги, що годинами розгортає свої безбарвні кілометри.

Тривалі витримані звуки та рідкі акорди у супроводі сухих речитативів музикознавці вбачали монотонними, нерухомими, динамічно нейтральними, що не підтверджено практикою. Збіднілий та навіть аскетичний супровід сухих речитативів все ж являє собою відгук та конкретизацію в узагальненні емоцій сольної партії у її внутрішньому та зовнішньому прояві (жестах, міміці, рухові).

Акомпанувальний речитатив вживлюється безпосередньо в музичну тканину та виконується в супроводі оркестра. Акомпанувальний речитатив, лишаючи за собою пояснювальну роль, вже може так чи інакше характеризувати психологію дійових осіб, їхній емоційний стан, реакцію на події, що відбуваються у сценах. Тому цей різновид речитативу з'являється в музичних епізодах.

Він наближений до декламації з виразним музичним інтонуюванням, тому партія супроводу підвищує свій статус, являючи собою рівновиразний пласт партитури.

Акомпанувальний речитатив часто передує арії, разом з нею виконуючи ту саму функцію, що й монолог у драмі. Однак більш вільна, ніж в арії, форма викладення музичного матеріалу дозволяє деталізувати епізод, передати діалектику ситуації, боротьбу почуттів героїв, полярні психологічні стани. Іноді один-два такти музики, єдиний акорд або єдиний звук у супроводі можуть визначати велику зміну внутрішнього стану героїв, «зобразити» їхні дії або ще не висловлені думки. Головним орієнтиром для розкриття задуму композитора, що створив речитатив, є інтонації сольної партії та акомпанементу. У них чітко висвітлюється стан людини, особливості її темпераменту, реакція на ситуації, що виникають, або на дії партнерів. Інтонація організує, оздоблює музичну фразу, надає їй осмисленості. Існує інтонація у рухові, мовленні, мелодії, бо думки та емоції в мистецтві є інтонувальними елементами.

Аріозний речитатив. У ньому співаки знаходять більш широке, фактично повне застосування своїх вокальних ресурсів. У співочому речитативі вокаліст ступає на поріг тієї області мистецтва, де й починається власне спів — розкриття мелодії як музичної форми, як художнє узагальнення у вокальній лінії почуттів, ідей та образів. Аріозний речитатив знаходить своє застосування саме тоді, коли

необхідно відтворити емоційно-глибокі за змістом модуляції мови. За своїм характером він наближений до патетичної декламації.

Речитатив як форма складається з вільно побудованих асиметричних мотивів та фраз, не вкладається в жодні схеми, не утворює речень, періодів чи більш складних форм. Він мобільний, рухливий. Головна його мета — інформація.

Отже, різні типи речитативів є чудовим пластичним музичним матеріалом, що дає композиторам змогу будувати твори з різних кубиків, які контрастують між собою за «кольором» та формою. У цьому випадку музичний твір — опера, інструментальна п'єса, романс — набуває різнобарвності, мінливості і здатності привертати до себе увагу слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець 16–19 ст.). Миколаїв, 2018.
2. Доліво А. Речитативи у вокальному мистецтві // Питання музично-виконавського мистецтва. 1962. Вип. 3.
3. Матяш І. Українські народні думи: дослідження, видання, виконавці. Київ, 2008.
4. Саварі С. Речитатив: проблеми акомпанементу. Донецьк, 2006.

Liudmila Petrenko

Concertmaster

at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ORCID: 0000-0001-5816-1980

PROBLEMS OF THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF RECITATIVE AS A SPECIAL TYPE OF INTERPRETATION OF PROSE AND POETIC TEXTS

Key words: *speech, music, word, intonation, rhythm, singing, opera, recitative.*

Recitative is the most ancient and widespread form of musical art. Being a successful synthesis of words and intonation, it per-

forms a meaningful informational function. Recitative singing can be found in any large musical work, such as opera, operetta, musical. Small musical forms often cannot do without it. And it happens that it completely supplants the usual understanding of music, becoming the composer's idea.

In the process of historical stylistic evolution, the interaction of music and words underwent a transformation, the features and features of composers' use of recitatives in musical works, the facet of its performance interpretation, changed. It is to this aspect that we would like to draw attention by examining the historical design of the main types of recitative.

Recitative as a special type of interpretation of prose and poetic texts arises in Italy at the turn of the 16th and 17th centuries as a component of opera works that appeared at the same time. Musical interludes, which filled the intermissions of literary tragedies and comedies, were especially developed: real musical dramas emerged from them. All the music of these interludes was polyphonic and did not break with the previous style of polyphonic madrigal singing. But the Italians' not fatal attraction to the monodic performance of various texts in the Italian language accompanied by the lute led to the appearance of the general-bass technique, which was first used in his works by Emilio de Cavalieri (in 1596), and the emergence of a live genre — vocal pastoral in the recitative style.

Torquato Tasso, one of the genius poets of the second half of the 16th century, believed in the necessity of merging poetry and music. He said that "music is enchantment and, as it were, the soul of poetry." Composers and musicians of Tasso's era burned with the desire to embody his ideas and found a way to make listeners experience various feelings.

The recitative created by the Florentines did not appear instantly, like an epiphany from heaven. Half-speech-half-singing, that is, practically recitative, was a widespread style of performance among medieval folk singers, bards and skalds. In Ukrainian folk art (namely, in thoughts) the style of musical declamation was used by lyres and kobzars. M. Maksymovich was the first to notice

this about Ukrainian thoughts, and then F. Kolessa developed this idea, who proved that thoughts are close to folk laments, a peculiar form of poetic and musical expression. F. Kolessa researched and established that melodic and rhythmic closeness (recitative style), non-equivalence of verse lines, preference for verb rhymes, certain improvisation of text and music (for example, poems about Turkish slavery "Slaves", "Marusya Bohuslavka" are related to thoughts and wails). In all religions, prayers are chanted, because the thoughts and feelings of the person who says them find their expression not only in the choice of words, but also in the modulations of the voice that utters them. Dynamic gradations of speech, accents, pauses, timbre colors of the voice give words and phrases of expressiveness and definite meaning. And entering the domain of music, language merges with it, becoming a new category of expression of thoughts and feelings — singing. Without ignoring the wide intonation possibilities of speech, singing goes much further in the means of expression. The word in union with music in art the singer-performer is more noticeable to the listeners than the word, even if it is expressive, but simply said. This was felt by the Florentine proto-father of operas, which gave life to recitative.

Recitative singing turned out to be a very convenient and natural vocal means for constructing dialogues in the first dramas set to music, and later in operas. In the musical dramaturgy of an opera, recitatives occupy a place similar to a frame in the construction of a building. They firmly connect arias, ensembles and choirs into a single dramaturgical whole.

Based on the fact that the word predominates in the recitatives, the musical element, compared to the cantilena, is close to the minimum. The recitative parts practically do not go beyond the octave ranges and often "stand still" on a small intonation "place". The rhythm of recitative phrases and sentences is determined by the characteristic rhythm of the language. The Italian language is ringing, bright, dynamic, and recitative — alive and bright. German is broken, a difficult language and in recitative confirms its qualities. A peculiarity of Ukrainian recitative is the moderation of lines,

phrases, undertones of song intonations. Taking into account all the characteristics of recitatives created in different language cultures, they are united by one regularity: there are always significantly more words per “unit of time”, i.e. per beat in a recitative, unlike an aria and a chorus, and they, as carriers of content and emotions will preside here.

For composers, the recitative style in its various variants is an excellent “building material” that helps, in combination with aria episodes, to achieve a large number of changes in the types of movement of the musical text. Therefore, in addition to operas, oratorios and passions, recitative episodes are often found in lyrical vocal forms: songs, romances, arias.

The famous chamber singer Anatoly Dolivo discovered **four types** of recitative: psalmodic, dry, accompanying and aria.

He attributed psalmodic recitative to ancient times, when in the process of religious services or conjuring by magicians, the word spoken aloud sounded abstract. The signs and intonations of the psalmodic recitative preserve the color of mystery and sacredness of extra-cult services, impress with their monotony, lifelessness. Composers incorporate psalmodic recitatives into their works for a special depiction of certain persons or dramatic situations.

Dry recitative is known from the operas of Jean-Baptiste Lully, Cristoph Willibald Gluck, W. A. Mozart, G. Rossini, was widely used by J. S. Bach. As an original stylistic means of musical embellishment of poetic and conversational texts, it acquired its form in the work of composers of the Neapolitan school in the chapter with Alessandro Scarlatti in the 17th century. In comparison with other types of recitatives, which are more developed in terms of music, the dry one appears to be sparse and schematic. This is a half-speech half-song, where each syllable of the text has one note. Romain Rolland compared the dry recitatives with the white ribbon of the road unfolding its colorless kilometers for hours.

Long sustained sounds and thin chords accompanied by dry recitatives were seen by musicologists as monotonous, static, dynamically neutral, which is not confirmed in practice. The impoverished

and even ascetic accompaniment of dry recitatives nevertheless represents a response and concretization in the generalization of the emotions of the solo part in its internal and external manifestation (gestures, facial expressions, movement).

The accompanying recitative is incorporated directly into the musical fabric and is performed accompanied by an orchestra. Accompanying recitative, leaving behind an explanatory role, can already characterize the psychology of the actors, their evolutionary state, reaction to the events taking place in the scenes, in one way or another. Therefore, this type of recitative appears in musical episodes. It is close to a recitation with a distinct musical intonation, so the accompaniment part hints at its stature, representing a sharply expressed layer of the score.

Accompanying recitative often precedes arias, performing the same function as a monologue in drama. However, the form of presentation of the musical material is freer than in the aria, allowing to detail the episode, to convey the dialectics of the situation, the struggle of the characters' feelings, polar psychological states. Sometimes a one or two measures of music, a single chord or a single sound in the accompaniment can determine a big change in the inner state of the characters, “depict their actions” or not yet expressed thoughts. The main point of reference for revealing the intention of the composer who created the recitative is the intonations of the solo part and the accompaniment. They clearly express a person's condition, peculiarities of his temperament, reaction to challenging situations or actions of partners. Intonation organizes, decorates a musical phrase, gives it meaning. There is intonation in movement, speech, melody, because thoughts and melodies in art are intoning elements.

Aria recitative. In it, singers find a wider, almost complete use of their vocal resources. In a singing recitative, the vocalist steps on the threshold of that area of art, where the actual singing begins — the disclosure of the melody as a musical form, as an artistic generalization in the vocal line of feelings, thoughts and images. Arios recitative finds its application precisely when it is necessary to re-

produce emotionally deep modulations of speech. By its nature, it is close to a pathetic recitation.

Recitative as a form consists of freely constructed asymmetric motifs and phrases, does not fit into any scheme, does not form sentences, periods or more complex forms. It is mobile, mobile, its main purpose is information.

In conclusion, we can say that different types of recitatives are excellent plastic musical material, which gives composers the opportunity to build works from different cubes that contrast with each other in terms of “color” and shape. In this case, a musical piece — an opera, an instrumental play, a romance — acquires a variety of colors, variability and the ability to attract the attention of listeners.

REFERENCES

1. Belyakova S.V. History of foreign music (late 16th-19th centuries) Mykolaiv, 2018.
2. Dolivo A. Recitatives in vocal art. *Issues of musical and performing art*, Issue 3. M., 1962.
3. Matyash I. Ukrainian People's Dumas: research, publications, performers. Kyiv, 2008
4. Savary S. Recitative: problems of accompaniment. Donetsk, 2006.

Німенська Жанна Валентинівна

старший викладач кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0002-4413-1876

КАМЕРНІЗАЦІЯ ІТАЛІЙСЬКОГО СТИЛЮ BEL CANTO В НІМЕЦЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ПІСНІ Ф. ШУБЕРТА

Ключові слова: *bel canto*, вокальне мистецтво, Ф. Шуберт, німецька мистецька пісня, *serenade*, *Lied*, камернізація.

Естетичний і стилістичний аспекти *bel canto* протягом XIX століття поступово зникли, тому головним напрямом вокальних

шкіл та співаків XX століття став вокально-технічний аспект *bel canto*, пов'язаний із технікою вільного природного звукоутворення, що з акустичного погляду є ідеально синтезованим.

Bel canto як вокальне мистецтво має синкретичну, вербально-музичну природу та передбачає у музичному виконавстві орієнтацію на фонетику, зміст і психологію вербальних інтонацій певної мови та глибинні традиції національного співу.

Класичний стиль *bel canto*, стосовно характеру вокального виконавства, формувався під впливом оперно-мистецьких реформ — визначальним у музичному театрі XVIII століття був репертуар співаків-кастратів (які мали, безсумнівно, найвищу культуру виконавства), а композитори епохи романтизму XIX століття спиралися на можливості природного співочого голосу, що виявилися набагато ширшими за можливості рафінованих штучних голосів видатних сопраністів.

Стиль *bel canto* виник в Італії наприкінці XVI століття й був пов'язаний з розвитком національного оперного мистецтва та вокальної школи. Засоби виразності *bel canto* формувалися на основі фонетичних особливостей італійської мови і традицій народного виконавства.

Поширення арії для одного голосу дало змогу композиторам та виконавцям сконцентруватися на вокальному мистецтві (а саме на створенні вправ — сольфеджіо). Цей стиль довго асоціювався із вокально-технічним комплексом, що призначався для тренування голосу та покращення виконання творів на рівність голосу, відмінне *legato*, достатньо високий регістр, незвичайну рухливість, гнучкість і м'яку тембральну якість голосу.

Техніка *bel canto* — це спів:

— по-перше, віртуозний, що характеризується плавністю переходу, гарним та насиченим забарвленням звуку, рівним звучанням голосу в усіх регістрах, його легкістю й технічністю;

— по-друге, резонансний, тому сила, краса тембру, легкість і польотність голосу досягалися не дихальним натиском на горло, а ефективним використанням резонансних властивостей голосового апарату.

Яскравим прикладом італійського *bel canto* у німецькому трактуванні є арія «*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*» таємничої Цариці Ночі з опери «*Die Zauberflöte*» («Чарівна флейта») В. А. Моцарта, що представлена чудово-блискучими й драматичними колоратурами та вимагає неймовірного вокально-технічного й виконавського арсеналу.

Як термін «*bel canto*» не зустрічається в жодному словнику XIX століття (ні в словниках загальної лексики, ні в музичних). В умовах сучасності цей термін використовується в кількох значеннях, одним із них є визначення поняття «*bel canto*» як виду камерного співу, що характеризується особливим співвідношенням між словом та музикою, кантиленим звучанням та мелодійним речитативом.

Німецька *Lied* Ф. Шуберта, як романтична мистецька пісня, є яскравим прикладом вокальної камернізації італійського *bel canto*. Саме в піснях Ф. Шуберта вокальна мелодія займає провідне місце й по-новому відображає синтез поезії та музики (де слово «співає», а мелодія «говорить»); пісенний стиль виконання відрізняється надзвичайною різноманітністю і віддзеркалює композиторський задум через вокальне трактування.

У вокальній мелодії шубертівських пісень унікальність поєднання пісенно-розспівних та декламаційно-мовленнєвих інтонацій відкриває нову якість виразності, що стає головним орієнтиром у музиці XIX століття та надалі трансформується у творчості таких композиторів, як Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Шопен.

У своїх вокальних творах Ф. Шуберт не прагне жорсткого контролю за словом, не шукає повного збігу його адекватності із звуком; тим не менш, шубертівські мелодії музично тонко відтворюють і відтіняють усі нюанси представленого мовного тексту. Незважаючи на пріоритетність вокальної партії, роль акомпанементу залишається для композитора фактором виразної характеристики, без якої неможливе існування художнього цілого.

Важливою передумовою найбільш точної інтерпретаційної передачі сутності пісень Ф. Шуберта є манера їх співу, а саме — аналіз вокально-виконавського стилю *bel canto* німецької *Lied*.

Всесвітньо відома пісня Ф. Шуберта в «італійському стилі» під назвою «Серенада» є музичним шедевром XIX століття. У збірці «Лебедина пісня» вона є четвертою.

Серенадою називають музичну композицію, яку виконують на чийсь честь. В історії музики існує кілька трактувань цього поняття. У найстарішому значенні серенада — це пісня, що виконується для коханої, зазвичай у вечірній чи нічний час та часто під вікном. У Середньовіччі та епоху Ренесансу такий жанр був дуже поширений, а його джерелом була вечірня пісня трубадурів (*serena*). У побуті південно-романських народів вокальна серенада співалася під акомпанемент лютні, мандоліни чи гітари. В епоху Бароко серенада була найбільш поширена в Італії, тому її виконували як вокально, так і інструментально на відкритому повітрі у вечірній час.

Серед композиторів, які писали серенади, були А. Страделла, А. Скарлатті, Й. Й. Фукс, Й. Маттезон, А. Кальдара. Такі твори виконувалися з мінімальним інсценуванням і являли собою щось середнє між кантатою та оперою. Деякі автори XVIII століття стверджували, що головна різниця між кантатою та серенадою — це те, що серенада виконувалася на відкритому повітрі із використанням гучних інструментів — труб, барабанів та різків.

Італійська серенада в стилі *bel canto* лежить в основі камерного твору Ф. Шуберта «Серенада». Цей твір і досі турбує душі людей. Співуча, сповнена почуттів мелодія гармонує із настроєм, а геніальна музика відображає щирість любовного захоплення, зачіпаючи найтонші душевні струни. Це романтична пісня, яку чуттєво виконує юнак своїй коханій у нічний час. Ніжно звертаючись до неї, він із благаннями просить про зустріч.

Композиція куплетної форми написана в тридольному розмірі у тональності *d-moll* та має невеликий вступ і досить розгорнуте закінчення. Серенада починається чотиритактовим інструментальним вступом. Його рівномірні гармонійні співзвуччя протягом усього твору згодом дублюватимуться в акомпанементі. Легка та витончена мелодійна лінія, що прикрашена тріолями, плавно ллється.

Після першого та другого речення у першій частині (періоді) композитором виписані інструментальні програти, що імітують мелодійні кінцівки неперевершеної вокальної партії. Друга частина куплету (теж період) закінчується мрійливо налаштованим програтом, за яким пізніше слідує другий куплет, що репрізгно повторюється, після чого звучить кода, у якій мелодія — це заклик пристрасті і схвилюваності. У «Серенаді» композитором німецьке «слово» свідомо оповите італійським мелодизмом та вокалізоване в стилі *bel canto*, що створює ефект унісонного звучання.

Вивчення цієї проблематики на прикладі пісенної творчості Ф. Шуберта дасть змогу сучасним вокалістам розширити виконавські можливості, використовуючи історично обґрунтовані знання стосовно особливостей камерної інтерпретації в стилі *bel canto* (типів інтонування, засобів музичної виразності і засобів роботи з поетичним текстом).

Zhanna Nimenska

senior teacher of the stage language department
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0000-0002-4413-1876

CHAMBERNIZATION OF ITALIAN BEL CANTO STYLE IN GERMAN ART SONG BY F. SCHUBERT

Key words: *bel canto*, vocal art, F. Schubert, German art song, *serenade*, *Lied*, chambering.

The aesthetic and stylistic aspects of *bel canto* of the 19th century gradually disappeared. The vocal and technical aspect of *bel canto* became the main direction of vocal schools and singers of the 20th century. It is related to the technique of free natural sound creation, which from an acoustic point of view is perfectly synthesized.

Bel canto as a vocal art has a syncretic, verbal-musical nature. It involves orientation in musical performance to phonetics, content and psychology of verbal intonations of a certain language and deep

traditions of national singing. The classical style of *bel canto* in the nature of vocal performance was formed under the influence of opera and art reforms. Decisive in the musical theater of the 18th century was the repertoire of castrato singers (who undoubtedly had the highest performance culture). Composers of the era of romanticism of the 19th century, relied on the possibilities of the natural singing voice, which turned out to be much wider than the possibilities of refined artificial voices of outstanding sopranos.

The *bel canto* style originated in Italy at the end of the 16th century. He was associated with the development of the national opera art and the vocal school. The expressive means of *bel canto* were formed on the basis of the phonetic features of the Italian language and traditions of folk performance. The spread of arias for one voice made it possible for composers and performers to concentrate on vocal art. They created solfeggio exercises. This style has long been associated with a vocal-technical complex. It was intended for training the voice and improving the performance of works for the equality of the voice, excellent *legato*, sufficiently high register, unusual mobility, flexibility and soft timbral quality of the voice.

The *bel canto* technique is a type of both — **virtuoso singing**, which it is characterized by a smooth transition, a beautiful and rich coloration of the sound, an even sound of the voice in all registers, lightness and technicality; and **resonant singing**, which implies that the strength, beauty of timbre, lightness and flight of the voice were achieved not by breathing pressure on the throat, but by effective use of the resonant properties of the vocal apparatus.

A striking example of Italian *bel canto* in a German interpretation is the aria “*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*” of the mysterious Queen of the Night from the opera “*Die Zauberflöte*” (“The Magic Flute”) by V. A. Mozart. This aria is presented in wonderfully brilliant and dramatic coloratura and requires an incredible vocal, technical and performance arsenal.

As the term “*bel canto*” is not found in any dictionary of the 19th century (neither in dictionaries of general vocabulary, nor in music dictionaries). In modern conditions, this term is used in sev-

eral meanings. One of them is the concept of “*bel canto*” as a type of chamber singing, which is characterized by a special relationship between words and music, cantilena sound and melodic recitative.

The German *Lied* by F. Schubert, as a romantic art song, is a vivid example of the vocal chamberization of Italian *bel canto*. It is in the songs of F. Schubert that the vocal melody occupies a leading place. It reflects the synthesis of poetry and music in a new way, where the word “sings” and the melody “speaks”; the song style of performance is extremely diverse and reflects the composer’s intention through vocal interpretation. In the vocal melody of Schubert’s songs, the uniqueness of the combination of song-singing and declamation-speech intonations opens up a new quality of expressiveness and becomes the main reference point in the music of the 19th century and is further transformed in the work of such composers as R. Schumann, J. Brahms, and F. Chopin. In his vocal works, F. Schubert does not strive for strict control over the word, does not seek a complete coincidence of its adequacy with the sound. Nevertheless, Schubert’s melodies musically subtly reproduce and shade all the nuances of the presented speech text. Despite the priority of the vocal part, the role of the accompaniment remains for the composer a factor of expressive characteristics, without which the existence of an artistic whole is impossible.

An important preface to the most accurate interpretive transfer of the essence of F. Schubert’s songs is the manner of their singing, namely the analysis of the *bel canto* vocal performance style of the German *Lied*. The world-famous song “Serenade” by F. Schubert in the “Italian style” is a musical masterpiece of the 19th century. It is the fourth in the collection “Swan Song”. A musical composition performed in someone’s honor is called a serenade. In the history of music, there are several interpretations of this concept. In the oldest sense, a serenade is a song performed for a loved one, usually in the evening or at night and often under a window. In the Middle Ages and the Renaissance, this genre was very common. Its source was the evening song of the troubadours (*serena*). In the everyday life of the Southern Romance peoples, a vocal serenade was sung

to the accompaniment of a lute, mandolin or guitar. In the Baroque era, the serenade was most common in Italy. It was performed both vocally and instrumentally outdoors in the evening. Composers A. Stradella, A. Scarlatti, J. Y. Fuchs, J. Mattezon, A. Kaldar wrote serenades. The works were performed with minimal staging, and represented something between a cantata and an opera. Some authors of the 18th century claimed that the serenade was performed in the open air with the use of loud instruments — trumpets, drums and horns.

An Italian serenade in the *bel canto* style is the basis of F. Schubert’s chamber work “Serenade”. This work still disturbs people’s souls. A singing, soulful melody harmonizes with the mood. Genius music reflects the sincerity of love, touching the thinnest soul strings. This is a romantic song that a young man sensually performs for his beloved at night. Tenderly addressing her, he begs for a meeting. The composition in couplet form is written in tripartite time in the key of *d-moll* and has a short introduction and a fairly detailed conclusion. The serenade begins with a four-bar instrumental introduction. His even harmonic consonances throughout the piece will later be duplicated in the accompaniment. A light and elegant melodic line, decorated with triplets, flows smoothly. After the first and second sentences in the first part (period), the composer has written instrumental downbeats imitating the melodic endings of the unsurpassed vocal part. The second part of the verse (also a period) ends with a dreamy loss. It is followed by the second verse, which is repeated in reprise. This is followed by a coda in which the melody calls out for passion and excitement. In “Serenade”, the composer surrounds the German “word” with Italian melodism. It is vocalized in *bel canto* style and creates the effect of unison sound.

The study of F. Schubert’s song work and the use of historically based knowledge about the features of chamber interpretation in the *bel canto* style will provide an opportunity for modern vocalists to expand their performance capabilities. Namely, to improve the types of intonation, means of musical expressiveness and means of working with poetic text.

Седлецький Юрій Владиславович

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського,

учасник Збройних сил України, директор Громадського музею

«Обереги музичної Харківщини» імені Юрія Щербініна

ORCID 0000-0001-5384-8986

**КАФЕДРАЛЬНИЙ СПЕЙСІНГ: ДОСВІД ХАРКІВСЬКОЇ
МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОЇ ШКОЛИ ПОЧАТКУ 1970-х
(З ЕПІСТОЛЯРІЮ П. ШОКАЛЬСЬКОГО)**

Ключові слова: *спейсинг, історія кафедри, архівна практика, музичний Харків, дипломні роботи, рукопис.*

У репозитарії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського зберігається досить великий за обсягом та унікальністю архів роботи кафедри теорії музики і кафедри історії української та зарубіжної музики. Історія цього архіву починається приблизно (за нашими архівно-історичними пошуками) в 1962 році.

Постає питання: чому відлік часу йде саме з 1962 року? Як відомо, саме цього року до Харкова з Ленінграда повертається Юрій Леонідович Щербінін, який став відомим музично-громадським діячем, відповідальним секретарем Спілки композиторів СРСР та наприкінці свого життя відкрив музей музично-театральної культури Харківщини.

Після закінчення Ленінградської держконсерваторії за класом Павла Серебрякова Юрій Щербінін вступає до Харківської консерваторії (до 1963 року — Харківський музично-драматичний інститут) у клас до видатного викладача, завідувача кафедри історії музики Галини Олександрівни Тюменєвої. Усім відомо, що Юрій Щербінін мав неабиякий хист до збирання та колекціонування історичних артефактів. На початку своєї кар'єри він займав посаду завідувача навчального кабінету кафедри історії музики, де й почав збирати такі важливі для відтворення історії

університету документи й фотографії. За своє життя він зібрав унікальну власну колекцію музично-театральної історіографії, проте історія кафедри зберігається та підтримується саме в навчальному кабінеті.

До речі, експонати, що зберігаються в навчально-методичному кабінеті університету, активно перереєструються та частково вивчаються в межах дисципліни «Архівно-бібліографічна практика». У різні роки цю дисципліну викладали різні відомі педагоги, корифеї кафедри, люди із великим досвідом та знаннями. Варто згадати Людмилу Іванівну Григор'єву, яка завжди насичувала студентів інформацією, знаннями та відповідями на численні запитання, хто саме автор того чи іншого рукопису або хто зображений на архівних фотокартках.

Для виступу на Міжнародних Черкашинських читаннях було обрано дуже цікавий експонат, який містив у собі декілька загадок, що були успішно розв'язані. Під час інвентаризування однієї з багатьох тек з архівами було помічено маленьку записку, написану викладачем кафедри історії музики Павлом Володимировичем Шокальським до Галини Олександрівни Тюменєвої. Повна цитата записки подається у додатку.

Власне, які питання постають перед читачем цієї записки більш ніж через 50 років? Що це була за робота, яку Павло Володимирович називає зловредною?

1972 рік був дуже цікавим у плані захистів студентських дипломних робіт. На кафедрі історії музики випускалися дві студентки, про яких згодом вже знав чи не кожний студент консерваторії. Це Аділя Абдуллівна Мізітова та Ірина Леонідівна Іванова. Варто сказати, що складність полягала в тому, що науковим керівником в обох студенток був Павло Володимирович Шокальський. У бібліотеці нашого університету зберіглися оригінали їх дипломних робіт, і я вважаю, що теми цих робіт були на той час дуже прогресивними та новаторськими. Завдяки оперативності та професійному хисту завідувача бібліотеки університету Ольги Михайлівни Захарової нам вдалося ознайомитися із цими дипломними роботами.

Ірина Леонідівна Іванова представила на захист роботу на тему «Композитор — виконавець — слухач (ще раз до питання про програмність)». У цій роботі розглядалися питання композитора та програми, програмного твору та його слухача, програмного твору та його виконавця тощо. Однак питання про рецензента цієї роботи досі залишається відкритим та потребує більш предметного вивчення, адже через особисті бесіди із людьми, що були дотичними до написання цієї роботи, вияснити це не вдалося.

Із роботою Аділі Абдуллівни Мізітової ситуація виявилася більш простою для вивчення. Її робота на тему «Авторський замисел та його виконавське трактування» була дуже новаторською, та, за свідченнями самої авторки, викликала переживання через свою прогресивність. Варто сказати, що це була чи не найперша робота у напрямі музичної інтерпретології. Як підтвердила Аділя Абдуллівна, саме цю роботу рецензувала Галина Олександрівна Тюменєва.

Хвилювання щодо прогресивності роботи та її сприйняття в науковому колі академічної музикології були також викликані тим, що Головою Державної екзаменаційної комісії був тодішній ректор консерваторії, Василь Степанович Корнієнко, який у науковому середовищі займався вивченням проблем естетики та мав досить чітку позицію з деяких питань. З огляду на зміст цієї дипломної роботи, варто навести як приклад назви її розділів: «Про поняття «авторський замисел»», «Сфери побутування музичного твору», «Твір як система «відносно-постійних» та «перемінних» елементів художньої структури» тощо. Через це, на наш погляд, робота виходила за рамки академічного музикознавства того часу та була ближча до інтерпретології.

Здається, саме тому Павло Володимирович Шокальський називав цю дипломну роботу «зловредною» та багато вибачається перед Галиною Олександрівною Тюменєвою за надані складнощі, «без яких жити було б набагато легше».

Та все ж найбільш повно й вичерпно Павло Володимирович описує ту атмосферу, «мікроклімат», який був створений

на кафедрі завдяки завідуванню Галини Олександрівни Тюменєвої. Це дійсно є правдою, адже, за свідченнями багатьох викладачів кафедри, випускників університету, а також людей, що були близькими до кафедри історії музики, одним із напрямів роботи Галини Олександрівни на кафедрі був спейсинг (як кажуть зараз), або налагодження тісної взаємодії, теплих дружніх стосунків між викладачами кафедри, з орієнтацією на більшу прогресивність роботи.

Галина Олександрівна Тюменєва викладала в інституті з 1936 по 1989 роки (53 роки), з яких була завідувачкою кафедри історії музики майже 40 років, з 1947 по 1979 роки. Власне, можна багато розповідати про викладачів цієї прекрасної кафедри, але, на нашу думку, варто згадати хоча б декілька видатних імен: Зінаїда Борисівна Юферова, Інна Яківна Белєнкова, Ірма Львівна Фрумїна (Золотовицька), Марина Романівна Черкашина-Губаренко, Ольга Василівна Гусарова, Нінель Олександрівна Пирогова, Наталія Селімівна Тишко, Павло Володимирович Шокальський та ін.

Підсумовуючи вищесказане, варто сказати, що Галина Олександрівна Тюменєва заклала на кафедрі дуже міцний фундамент, який існував та продовжує не тільки існувати, але й розвиватися в наш час. А бесіда після прочитання доповіді на конференції мала теплий і дружній характер спогадів між корифеями харківського історичного музикознавства та сучасним молодим поколінням.

ДОДАТОК 1.

Рукописна записка Павла Шокальського (з депозитарію навчально-методичного кабінету ХНУМ ім. І. П. Котляревського)

«Галина Александровна! Два слова, прежде чем попрошу у Вас на память эту блестящую рецензию. Не могу избавиться от вчерашнего впечатления, впечатления от Вас.

Во мне сейчас два чувства: одно — это чувство вины, бесовственности, что осложняю Вам жизнь просьбами, без которых Вам жить было бы легче. А другое... Другое намного

сложнее. За что-то мне повезло: вот уже 15 лет я нахожусь в этом удивительно теплом микроклимате нашей кафедры, созданном Вами.

Вы же не просто отзывчивы к людям. Вы это делаете с таким талантом и такой смелостью (в назидание пигмеям, которые пройдут), что я... ей-богу, кажется, не жалею, что подsunул Вам эту зловредную работу! Хоть еще раз полюбовался красотой Вашего нравственного мира.

Простите за чрезмерную откровенность. Пожалуйста, по-рвите. ПВШ. 29.05.1972».

Yurii Sedletsky

first-year postgraduate student

at the Department of the History of Ukrainian and Foreign Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

member of the Armed Force of Ukraine

Director of The Yurii Shcherbinin Public Museum

of Amulets of the Kharkiv Region

ORCID 0000-0001-5384-8986

***DEPARTMENTAL SPACING: THE EXPERIENCE OF THE
KHARKIV MUSIC-HISTORICAL SCHOOL OF THE EARLY 1970s
(FROM THE EPISTOLARY OF P. SHOKALSKY)***

Key words: *spacing, history of the department, archival practice, musical Kharkiv, diploma theses, manuscript.*

The repository of the Kharkiv National University of Arts contains a rather large and unique archive of the work of the Department of Music Theory and the Department of History of Ukrainian and Foreign Music. The history of this archive begins approximately (according to my archival and historical research) in 1962.

The exhibits stored in the university's teaching and methodological office are actively re-registered and partially studied as part of the discipline "archival and bibliographic practice". Over the years, this discipline has been taught by various well-known teachers, lu-

minaries of the department, people with extensive experience and knowledge.

A very interesting exhibit was chosen for the presentation at the International Cherkashin Readings, which contained several riddles that were successfully solved. During the inventory of one of the many folders with archives, a small note was particularly noticed, which was written by Pavlo Shokalskyi, a lecturer at the Department of Music History, to Halyna Tiumenieva. The full quote of the note is given in the appendix.

In 1972, two students (now teachers) graduated from the Kharkiv Conservatory, Adila Mizitova and Iryna Ivanova. The library of our university has the originals of their theses, and the topics of these works were very progressive and innovative at the time. Iryna Ivanova presented her thesis on "Composer — Performer — Listener (Once Again to the Question of Programming)". Adila Mizitova's work on "Author's intention and its performance interpretation" was very innovative, and, according to Adila Abdullovna herself, caused anxiety because of its progressiveness.

Nevertheless, Pavlo Shokalsky describes the "micro-climate" that was created at the department thanks to Halyna Tyumieva's leadership in the most complete and exhaustive way. Halyna Tiumenieva taught at the institute from 1936 to 1989 (53 years), of which she was the head of the Department of Music History for almost 40 years, from 1947 to 1979.

ХАРКІВ В ІМЕНАХ KHARKIV IN NAMES

Ботунова Галина Яківна

*заслужений працівник культури України, доцент кафедри
театрознавства Харківського національного університету*

мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID: 0000-0002-5251-5626

ГАННА БАБІЇВНА: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ

Ключові слова: *Леся Курбас, театр «Березіль», Ганна Бабіївна, акторське мистецтво, Мар'ян Крушельницький*

Сьогодні одним із нагальних завдань театрознавства є повернення «із забуття» імен талановитих українських митців, незаслужено, насильницьки вилучених із театрального процесу тоталітарною радянською системою, і забезпечення в такий спосіб більш повного й головне — об'єктивного його висвітлення. До таких митців належить і талановита артистка «дуже трагічної долі» Ганна Бабіївна [14, с. 52].

Ганна Іллівна Бабіївна — одна із фундаторів МО «Березіль», провідна акторка цього колективу в 1922–1937 роках. Її ім'я в цей період стояло в ряду найвидатніших акторів, її партнерів — А. Бучми, М. Крушельницького, Й. Гірняка, В. Чистякової, С. Федорцової та ін. Однак творчість її порівняно з ними належно не висвітлена і не оцінена.

У вересні 1937 р. по налагодженому врешті життю родини було завдано першого нищівного удару — заарештовано чоловіка артистки, актора та режисера, учня Леся Курбаса, щойно призначеного головним режисером Харківського театру Революції, Януарія Бортника «як учасника контрреволюційної організації» і невдовзі розстріляно. Як згадує донька подружжя Дія Януарівна Бабіївна, «від мами вимагали публічного осуду

чоловіка, вона відмовилась це зробити, її звільнили з роботи в театрі, мама кудись їздила, перед кимось клопоталась, на роботі її поновили» [2, с. 41]. Однак у травні 1938 року, у розквіті творчих сил, заарештували і саму Г. Бабіївну як «члена сім'ї зрадника Батьківщини» [11, с. 66]. Єдина семирічна донька залишилась без батьків і була відправлена до дитячого будинку для малолітніх сиріт «ворогів народу» [11, с. 66].

Зрозуміло, що протягом п'яти років перебування акторки в мордовських концтаборах (1938–1943 рр.) її діяльність не висвітлювали зовсім, а після повернення і поновлення на роботі (1945 р.) якщо і згадували, то здебільшого через кому, у переліку дійових осіб. Тож до цього часу ми не маємо жодної узагальнювальної статті про талановиту акторку «Березоля», не говорячи вже про монографію.

Ганна Бабіївна народилася 14 листопада 1897 року в с. Добромирці на Тернопільщині в родині рільника. Мала, як на той час, добру освіту — закінчила Тернопільську вчительську семінарію. У різних джерелах спостерігаємо певні розбіжності щодо початку її творчої діяльності. Очевидно, це все-таки відбулося в рідному Тернополі, у театрі «Тернопільські театральні вечори», але вже після від'їзду фундатора колективу Леся Курбаса до Києва. Як згадує Юлія Гаврилівна Фоміна, багатолітня партнерка і близький друг Г. Бабіївни, у своїх чудових спогадах, це відбулося майже випадково, коли Ганна на одній із репетицій прочитала текст ролі однієї з відсутніх виконавиць. «Актори заплодували. Цей день став вирішальним у виборі життєвого шляху Ганни. Вона стає актрисою "Тернопільських театральних вечорів"» [12, с. 335].

Підтверджує цей факт і Леся Танюк, дослідник творчості М. Крушельницького, називаючи Г. Бабіївну серед колишніх учасників «Тернопільських театральних вечорів», які повертаються до Тернополя і під керівництвом М. Крушельницького (режисер) та Т. Демчука (директор) створюють товариство «Драматичний театр». Саме в цьому товаристві, як стверджує Т. Демчук, «під режисурою М. Крушельницького розвивався в театрі талант Г. Бабіївни» [5, с. 72].

У театрі в постановці М. Крушельницького як художнього керівника був достатньо різноманітний репертуар: «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, «На перші гулі» С. Васильченка, «Осінні скрипки» І. Сургучова, «Любощі» А. Шніцлера, «Романтики» Е. Ростана, «Ведмідь» А. Чехова та ін.

Очевидно, цей театр був досить високого рівня. У всякому разі В. Блавацький підкреслював, що серед театрів Галичини того часу найбільш цінним, «коли йдеться про репертуар і мистецьке обличчя, був тернопільський театр, дарма, що він не мав в своєму ансамблі визначніших і більш відомих акторів, за виїмком знаменитого М. Крушельницького» [3, с. 101].

Невідомо, у яких виставах брала участь молода Г. Бабіївна. Знаємо лише, що вона була у складі групи акторів, які з великим успіхом показували вистави в Загір'ї — «На перші гулі» та «Куди вітер віє» С. Васильченка, «Ведмідь» А. Чехова та ін. [5, с. 73]. Восени 1921 року «Драматичний театр» припиняє своє існування у зв'язку з новою хвилею переслідувань польською владою. Опинившись у прифронтовій зоні, молоді актори Г. Бабіївна та Я. Бортник вирішили відшукати колектив Київського драматичного театру під керівництвом Леся Курбаса, з яким давно мріяли працювати.

Про період роботи Г. Бабіївни в «Кийдрамте» відомо чи не найменше, однак цілком очевидно, що він був для неї надзвичайно важливим і плідним, часом надолуження та засвоєння принципів підготовки актора в системі координат Леся Курбаса. В «Кийдрамте», як пише Йона Шевченко, йшов процес поглиблення й розроблення мистецьких принципів «Молодого театру» <... І наколи сьогодні вже можна говорити про те, що «Березіль» має свою систему гри актора, що надає його акторам особливого, оригінального обличчя, цю роботу розпочато саме у «Кийдрамте» [15, с. 218].

Незважаючи на побутову невлаштованість, системну матеріальну скруту, у цьому театрі пріоритетним лишалося творче вдосконалення актора у вигляді занять у студії, на театральних курсах, лекціях Курбаса з основ акторської майстерності; занят-

тях з гриму, художнього слова, пластики: «Силами студійців було поставлено уривки з п'єс «Ромео і Джульєтта», «Макбет» і спектакль «Змова Фієско в Генуї»», — згадував Х. Шмаїн [9, с. 135].

Тож 1922 року після повернення до Києва Г. Бабіївна була серед тих, хто закладав фундамент «Мистецького об'єднання «Березиль»» (МОБ), однією з перших галичан, які, за визначенням Н. Кузякіної, складали «кістяк театру»: «Мистецький керівник — Леся Курбас. А біля нього, принципово — надзвичайно вагома група — Амвросій Бучма, Мар'ян Крушельницький, Йосип Гірняк, Фавст Лопатинський, Ганна Бабіївна, Януарій Бортник. П'ять—шість хороших акторів формують обличчя театру, навколо них гуртуються всі інші. Ось у чому запорука того, що так швидко зростала майстерність колективу. І він здатний був разом з Курбасом дуже енергійно опановувати нові думки, нові форми. Провідні актори його розуміли. Вони були людьми однієї з ним культури» [7, с. 13–14].

Найбільш точно причини феномена галицького актора, його формування розкрив сам Леся Курбас: «Зовсім одмінною була ситуація в Галицькому театрі, доля якого так тісно зв'язана з театром Наддніпрянським <. Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською та німецькою театральною культурою. Репертуар від класичної трагедії Шиллера до французького фарсу, від водевілю і оперети до сучасної опери, від трактованої як мелодрама української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського — створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницький, Калин, яких знають і тут, для Галицького театру дуже типові» [8, с. 671].

Ганна Бабіївна була зарахована до Першої майстерні МОБу, яка почала працювати 30 березня 1922 року як студія-комуна. Саме до цієї студії були зараховані В. Чистякова, Н. Титаренко, Р. Нещадименко, Д. Антонович, Г. Ігнатович, Б. Тягно та ін. Н. Єрмакова підкреслює: «Створивши МОБ, Л. Курбас, насамперед, активізує педагогічну працю, тим самим зсуваючи вісь студійної діяльності в бік навчання та експериментів <. Цілком очевидно, що у МОБі віддавали перевагу системній праці. Тренаж, вокал, акробатика,

гімнастика, ритміка, мімодрама — відбувалися регулярно і були кількагодинними» [6, с. 137]. Гнат Ігнатович також згадував, що березільці приділяли велику увагу вихованню свого тіла. «Навіть якщо у «Березолі» ми запросили циркового актора, щоб той провів нам курс по оволодінню деякими елементами акробатики. Грошей у МОБі було обмаль, тому цей курс пройшло тільки п'ять чоловік (Г. Бабіївна, М. Марич, В. Чистякова, Ф. Лопатинський та Г. Ігнатович)», що свідчить про те, що акторка багато уваги приділяла самовдосконаленню [9, с. 125]. Оскільки перші березільські вистави «Жовтень» та «РУР» були втілені Л. Курбасом саме у цій майстерні, то нема сумніву, що Г. Бабіївна брала в них участь, навчаючи майстерності і сценічного досвіду. П. Рудін, назвавши ці агітки «яскравими, соковитими», писав: «А втім, оці перші дебюти «Березоля» були прегарною синтезою набутого у найрізноманітніших попередніх театральних експериментах досвіду» [10, с. 59].

Очевидно, досвід роботи в театрах Галичини, наполеглива праця та навчання в «Кийдрамте» і «Березолі» досить швидко дають свої плідні результати, і молода артистка привертає до себе увагу режисури та березильців. Ірина Авдєва згодом писала про цей період: «Нас було багато, і ми розуміли, що Бучма, Гаккебуш, Мар'яненко, Василько, Бабіївна, Чистякова, деякі інші березильці виявились кращими, талановитішими за нас. Здійснити ідеї Курбаса могли тільки ті, хто вже володів майстерністю актора. З великого об'єднання викристалізовувалось краще, що ставало діючим театром» [9, с. 155].

Першою значною роботою Г. Бабіївни, яка привернула увагу до молодої артистки, стала роль Лізі, дружини Джиммі Хігінса, в однойменній виставі за Ептоном Синклером. Зрозуміло, що в цій етапній, резонансній виставі вся увага була прикута до центрального образу Джиммі в геніальному виконанні А. Бучми. Побутує думка, що саме з цієї ролі народився великий актор Амвросій Бучма. Але й виконання ролі Лізі не залишилось непоміченим, насамперед для самих березильців. Гнат Ігнатович згодом захоплено писав: «Коли вже говорити про реалістичну манеру гри, то найближчою партнеркою Джиммі — Бучми була

Лізі, яку грала актриса Бабіївна — надзвичайно яскравий майстер характеру, що не поступалася своєму партнерові в психологічній правді й реалістичності образу» [9, с. 129].

Ганна Бабіївна була активно зайнята в репертуарі театру, граючи різноманітні і різнопланові ролі. Від епізодичних до центральних, від гострохарактерних до драматичних: Конрад у «Жакерії», жінка в «Пролозі», друкарка Ольга в «Шпані» (в чергу з Чистяковою), Таня в «Яблуневому полоні», місіс Девідсон в «Седі», Діна Сергіївна в «Заповіті пана Ралка», Качинська в «Саві Чалому» та ін.

Особливе місце в її творчості березильського періоду посідали образи, створені під режисурою Леся Курбаса у виставах за драматургією Миколи Куліша. У виставі «Мина Мазайло» вона, на думку Ю. Фоміної, віртуозно виконувала роль Баронової-Казино: «Тонка, зламана фігура, монотонна, скандована, підкреслено чітка вимова, аристократичні манери». А надзвичайно кумедний діалог Мيني Мазайла (Й. Гірняк) з учителькою «правильных русских произношений» перетворювався на справжній концертний номер двох акторів-віртуозів [12, с. 336].

Ще вище оцінив виконання цієї ролі Г. Бабіївною Й. Шевченко: «Здається, березильським акторам ще не доводилося сягати в такі високості художньої творчості; насамперед, це стосується Мيني-Гірняка <...> Що ж до техніки виконання <...>, то, звичайно, Крушельницький і особливо Бабіївна в ролі довоєнної представниці педагогічного міщанства — стоять вище, ніж хто інший з виконавців [16, с. 114].

Зовсім іншою поставала у її виконанні Агапія з «Народного Малахія». Тут артистка застосовує різко відмінні засоби виразності. «Роль Агапії — цієї неграмотної селянки, що марно допитувалась дороги до Єрусалиму, чудово грала Г. Бабіївна, — писав Черкашин, — і досі в моїй уяві виникає, як жива, постать цієї почорнілої від горя, злиднів і тяжкої праці старої жінки, котра сподівалася знайти шлях до храму, а попала у бордель» [12, с. 61]. Наталія Єрмакова, аналізуючи цю виставу, стверджує, що Бабіївна зображувала Агапію одержимою, «маніакально впертою, рішучою

і наполегливою». На її думку, вона ні в чому не поступалася Малахію, але, на відміну від нього, прагнула дороги тільки до власного щастя, яке у її мареннях асоціювалося зі смертю. «<...> Фанатично віддана ідеї «прекрасної смерті», Агапія (Добра) замикала виставу в її ритуальній частині <...> Голосіння Стаканчихи (Л. Криницької) та заупокійна молитва Агапії — Г. Бабіївни надто багатозначно облямовували виставу Л. Курбаса», — вважає дослідниця [6, с. 364].

Несподівано вражаючий образ Васси Железної створила Г. Бабіївна у виставі за однойменною п'єсою Максима Горького в постановці Леся Дубовика. Як згадує Роман Черкашин, «у сценічному образі Васси Бабіївну найменш цікавили зовнішні побутові прикмети волзької купчихи. Не були чільними у концепції ролі й унутрішні переживання Васси. Бабіївну турбували дві проблеми — засоби створення «залізного» характеру Васси та показ своєрідності її натури, різноманітності ставлення до життя, до людей, до членів сім'ї і свого купецького діла. <...>. А проте за сухістю цієї залізної оболонки розкривався в мовних інтонаціях, у паузах, нерівності строкатого ритму дії зовсім інший психологічний підтекст: глибока душевна драма Васси, її спотворене життя <...>» В інтерпретації актриси, вважає Роман Олексійович, Васса була розумною, духовно й інтелектуально розвиненою, гостро мислячою жінкою. «Курбас назвав би це виявом світовідчуття сценічного персонажу». Врешті Р. Черкашин робить висновок: «Сценічний образ Васси у передачі Бабіївни був сконструйований актрисою і режисером за принципом «перетворення» [12, с. 125].

Однією з останніх значних робіт Бабіївни у другій половині 1930-х років була головна роль Любові Ярової в однойменній п'єсі К. Треньова. Про цю роль, як і виставу загалом, збереглися різні думки. Ю. Фоміна вважала, що Бабіївна «блискуче упоралася з роллю Любові Ярової» [12, с. 336]. Р. Черкашин підкреслював: «Вдумливо працювала над образом Любові Ярової Г. Бабіївна. Однак ця роль скоріше була не зовсім її. Увага більше перемістилася на ефектну Панову — С. Федорцеву» [12, с. 142]. А. Горбенко взагалі вважав, що ця вистава, незважаючи на ряд талановитих акторських робіт, у цілому вийшла надто академічною, сухою,

абстрактною і тому довго в репертуарі не утрималася. Однією з важливих причин, які призвели до творчої невдачі, стало те, що, запрошений режисер М. Попов не знайшов «спільної мови з акторами, які звикли до іншого стилю режисерських рішень» [4, с. 103].

Тим часом розпочалися репетиції вистави «Гроза» в постановці М. Крушельницького (реж. Р. Черкашин), у якій Г. Бабіївни доручили виконувати роль Кабанихи. Та саме нещодавно зіграна роль Любові Ярової розділила життя артистки навпіл — «до і після». Донька Г. Бабіївни розповідає зі слів матері що 11 травня 1938 року Г. Бабіївна разом з С. Федорцевою, партнеркою, другом та сусідкою, після вистави «Любов Ярова» пішки поверталися додому. «Йшли неспішно, говорили про різне <...>, про те, що як би то не було, та зараз прийдуть до себе додому і спатимуть у своїй постелі не на нарах, як багато хто того року...», та виявилось, що помилялись. Перед під'їздом їх чекали троє чоловіків з машиною... Бабіївну заарештували і заслали до Мордовських таборів» [2, с. 41].

На щастя, завдяки клопотанню, насамперед, М. Крушельницького, який добився дозволу «високих відповідальних осіб» на повернення Г. Бабіївни на роботу до театру, С. Федорцевої, і, звісно, Юлії Фоміної, яка на прохання М. Крушельницького 1940 року навіть їздила до дитячого будинку у Верхньодніпровськ, щоб забрати дев'ятирічну доньку Г. Бабіївни та Я. Бортника для її подальшого проживання в його родині.

Цілком очевидно, що щасливе, якщо так його можна назвати, повернення Г. Бабіївни із заслання не тільки на волю, але і на сцену швидше виняток, ніж закономірність. З життя цієї талановитої, високоосвіченої артистки, що знала декілька іноземних мов, в оригіналі читала твори В. Шекспіра, Д. Голсуорсі, Б. Шоу, С. Цвейга, Г. Гейне, Гі де Мопасана та інших, мала схильність до філософського осмислення буття, вкрали кращих сім років творчості, власне, це позначилося на всьому її подальшому житті.

Однак ця сильна жінка створила ще ряд яскравих сценічних образів: Голду в «Тев'є-молочнику» Шолом-Алейхема, Фрау Міллер у виставі «Підступність і кохання», Кабаниху у «Грозі» О. Островського, над якою почала працювати ще в трагічному

1938 році. Донька Дія Януарівна Бабіївна, згодом режисер, викладач Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, згадувала: «Після повернення в житті поруч з колегами виглядала вона тоді мізерною, була худенькою, виснаженою. А на сцені як і звідки бралось, не губилась поруч навіть з багатирським Диким (*Мар'яненко, уточ. Г. Б.*). Допомагали відповідний костюм, продуманий грим, але вагомішими були акторські засоби: поважна хода та широкий жест, владний погляд, низький тембр голосу з грізними інтонаціями, внутрішня сила, напруга почуттів» [1, с. 45].

І хоча ця артистка багато і з успіхом грає, минуле, як справедливо зауважує Юлія Фоміна, не дозволяє їй увійти в коло благополучної «верхівки» з матеріальними привілеями, званнями, партійними квитками в кишенях. Живе у комунальці, одержує скромну зарплатню, нерідко призначається на провідні й другорядні ролі як дублерка. Однак кожна роль грає по-своєму, ніколи не відмовляється від роботи, потрібної театру [12, с. 336].

Після зміни художнього керівництва Г. Бабіївну було звільнено за скороченням штатів. Згодом, як свідчить донька, її повернули на роботу, але вже на посаду артистки третьої категорії.

Коли 3 серпня 1979 року артистка померла, Р. Черкашин написав зворушливого листа до всіх колишніх березильців, де були такі слова: «Щиро, душевно, тепло й сердечно проводжали востаннє старого товариша ветерани театру, ті, хто добре знав *усе її славне й гірке життя — колись блискучого, але долею занедбаного, забутого артистичного таланту (виділення Г. Б.)*» [13].

Творчість Ганни Бабіївни, одного з фундаторів «Березолі», що віддала йому все своє життя, ще чекає свого дослідника, який би фронтально переглянув пресу, підняв архіви і створив працю, гідну цієї талановитої акторки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бабіївна Д. Згадуючи Мар'яненка// Просценіум: театрознавчий журнал. 2008. № 3. С. 43–46.
2. Бабіївна Д. «Сонечко»// Просценіум: театрознавчий журнал. 2020. № 1. С. 34–47.

3. Блавацький В. Спогади. В. Ревуцький. В орбіті світового театру. 313 с.
4. Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ: Мистецтво, 1979. 200 с.
5. Демчук Т. З давніх літ// Мар'ян Крушельницький. Спогади. Статті. Київ: Мистецтво, 1969. 184 с.
6. Єрмакова Н. П. Березильська культура: Історія, досвід / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
7. Кузякіна Н. Галицький актор: творчі силуети// Український театр. 1993. № 15. С. 13–15, 18.
8. Курбас Л. Сьогодення українського театру і «Березиль». Філософія театру// Лесь Курбас/ упоряд. М. Лабінський; післямова: М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків–Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво: Основи, 2022. 920 с.
9. Лесь Курбас. Спогади сучасників/ за ред. В. С. Василька. Київ: Мистецтво, 1969. 358 с.
10. Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ: Мистецтво, 1972. 354 с.
11. Томашпільська Л. Ганна Бабіївна. Олтар скорботи — театральні діячі України — жертви сталінського терору// Вітчизна. 1996. № 5-6. С. 65–66.
12. Фоміна Ю. Ганна Бабіївна// Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми Березильці. Театральні спогади — роздуми. Київ: Акта, 2008. С. 335–336.
13. Черкашин Р. Лист до колишніх Березильців з приводу смерті Бабіївни Г. // Архів Черкашина Р.О./ Музей театального, музичного та кіномистецтва України.
14. Черкашина-Губаренко М., інтерв'ю записав В. Собіянський. Ми-березильці — частина моєї долі// Просценіум: театрознавчий журнал. 2008. № 3. С. 47–52.
15. Шевченко Йона. Десять років українського театру// Червоний шлях. 1927. № 11. С. 209–224.
16. Шевченко Й. «Ножиці» в театрі. До підсумків сезону// Критика. 1929. № 6.

Halyna Botunova

*assistant professor, Honored Worker of Culture of Ukraine,
at the Department of Theater Studies
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID: 0000-0002-5251-5626*

**HANNA BABIIVNA: LIFE AND CREATIVITY
UNDER A TOTALITARIAN REGIME**

Key words: *Les Kurbas, “Berezil” theater, Hanna Babiivna, acting art*

This article is the first attempt to analyse the creative path of Hanna Babiivna, one of the founders and the leading actress of the Berezil Artistic Association in 1922–1937, who was undeservedly forcibly removed from the theatrical process in 1938 by the Soviet totalitarian system.

It is noted that her creative activity began in the theatre groups of Galicia under the influence of prominent masters of the Western Ukrainian theatre, in particular M. Krushelnytsky, and since 1920 continued in the Kyiv Drama Theatre (Kyidramthe), where she got professional education in the coordinate system of Les Kurbas.

The author emphasises the important role of H. Babiivna as one of the founders of the Berezil Artistic Association as well as her stage partners, the most prominent actors from Halychyna Ambrosiy Buchma, Marian Krushelnytskyi, Yosyp Hirniak, Favst Lopatynskyi, and Yanuarii Bortnyk, who largely ‘shaped the creative face of the theatre’.

Based on the materials of the contemporary press, theatre studies, and the memoirs of contemporaries, the author analyses Babiivna’s diverse, multi-genre acting activity against the background of complex socio-political and artistic processes, primarily her best roles in plays of contemporary and classical drama.

It is noted that as a result of brutal political repression, the Taras Shevchenko Ukrainian Drama Theatre (formerly the Berezil), in the prime of its creative life, lost one of its most talented leading actresses, who could have done much more for the development of Ukrainian theatre.

Even after being released from the Mordovian camps, G. Babiivna still creates a number of vivid images, but the ‘past’ could not

but affect her creative and life destiny and the coverage of her significant contribution to the treasury of national culture.

The article emphasises that the important mission of theatre studies is to bring back the names of Ukrainian talented artists from the waters of forgetfulness for a more complete and objective coverage of the theatre process in Ukraine.

REFERENCES

1. Babiivna, D. (2008). Zgaduiuchy Marianenka [Remembering Ivan O. Marianenko]. *Proscenium* (3): 43-46. (in Ukrainian)
2. Babiivna, D. (2020). “Sonechko” [“Sunshine”]. *Proscenium* (1): 34-47. (in Ukrainian)
3. Blavatskyi, V. (1995). Spohady [Memoirs]. / Revutskyi, V. (1995). V orbiti svitovoho teatru [In the orbit of the world theatre]. Kyiv – Kharkiv – New York: Publisher M.P. Kots. 313 pp. (in Ukrainian)
4. Horbenko, A.H. (1979). Kharkivskiy teatr imeni T.H. Shevchenka [‘Taras H. Shevchenko’ Ukrainian Drama Theatre in Kharkiv]. Kyiv: ‘Mystetstvo’ Publishing House. 200 pp. (in Ukrainian)
5. Demchuk, T. (1969). Z davnikh lit [From a long time ago]. / Krushelnytskyi, M. (1969). Spohady. Statti [Memoirs. Articles]. Kyiv: ‘Mystetstvo’ Publishing House. 184 pp. (in Ukrainian)
6. Yermakova, N.P. (2012). Berezilska kultura: istoriia, dosvid [The culture of ‘Berezil’ Theatre: history and experience]. Kyiv: Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, ‘Phoenix’ Publishing House. 212 pp. (in Ukrainian)
7. Kuziakina, N. (1993). Halytskyi actor: tvorchy siluety [Galician actor: creative silhouettes]. *Ukrainskyi teatr* (15): 13-15, 18. (in Ukrainian)
8. Kurbas, L. (2022). Siyodennia ukrainskoho teatru i ‘Berezil’. Filosofiia teatru [The Ukrainian Theatre today and “Berezil”. The philosophy of theatre]. Kharkiv – Kyiv: Publisher Oleksandr Savchuk, ‘Osnovy’ Publishing House. 920 pp. (in Ukrainian)
9. Vasylo, V.S. (Ed.) (1969). Les Kurbas. Spohady suchasnykiv [Les Kurbas. Memoirs of contemporaries]. Kyiv: ‘Mystetstvo’ Publishing House. 358 pp. (in Ukrainian)
10. Rulin, P. (1972). Na shliakhakh revoliutsinoho teatru [On the paths of the revolutionary theatre]. Kyiv: ‘Mystetstvo’ Publishing House. 354 pp. (in Ukrainian)
11. Tomashpilska, L. (1996). Hanna Babiivna. Oltar skorboty: teat-

- ralni diiachi Ukrainy – zhertvy stalinskoho teroru [Hanna Babiivna. Altar of Sorrow: Ukrainian theatre personalities – victims of Stalin's terror]. *Vitchyzna* (5-6): 65-66. (in Ukrainian)
12. Fomina, Yu. (2008). Hanna Babiivna [Hanna Babiivna]. In: Cherkashyn, R. and Fomina, Yu. My, bereziltsi. Teatralni spohady – rozdumy [We, Berezilians. Theatrical memoirs and reflections]. Kyiv: 'Acta' Publishing House. P. 335-336. (in Ukrainian)
13. Cherkashyn, R. (1979). Lyst do kolyshnykh Bereziltsiv z pryvodu smerti H. Babiivny [The letter to former Berezilians regarding the death of H. Babiivna]. The archive of R.O. Cherkashyn. The Museum of Theatrical, Musical and Cinematic Arts of Ukraine. (in Ukrainian)
14. Cherkashina-Hubarenko, M. (2008). My, bereziltsi – chastyna moiei doli [We, Berezilians, are a part of my destiny]. *Proscenium* (3): 47-52. (in Ukrainian)
15. Shevchenko, Y. (1927). Desiat rokiv ukrainskoho teatru [Ten years of Ukrainian theatre]. *Chervonyi shliakh* (11): 209-224. (in Ukrainian)
16. Shevchenko, Y. (1929). "Nozhytsi" v teatri. Do pidsumkiv sezonu ["Scissors" in the theatre. Towards the results of the theatrical season]. *Krytyka* (6): 375-384. (in Ukrainian)

Кобзар Ірина Іванівна

старший викладач кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID 0009-0006-9578-4195

ЗАСЛУЖЕНА АРТИСТКА УКРАЇНИ ОКСАНА СТЕЦЕНКО: СТРУКТУРУВАННЯ МЕТОДУ АКТРИСИ, РЕЖИСЕРКИ, ВИКЛАДАЧКИ

Ключові слова: Оксана Стеценко, режисура, акторське мистецтво, театральна педагогіка, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка.

Об'єктом цього дослідження є структурування методу виконання ролі, режисерського методу, методики викладання знаної актриси, режисерки, театральної педагогині, громадської діячки та волонтерки, заслуженої артистки України Оксани Стеценко (1962

р. н.). Випускниця Харківського інституту мистецтв (1988), вона синтезувала школи таких різних педагогів, як народний артист СРСР Л. Сердюк та заслужений діяч мистецтв України О. Біляцький. Про якість гри О. Стеценко в дипломній виставі «Мина Мазайло» свідок історичної вистави Л. Курбаса 1929 року Р. Черкашин сказав, що такою гострою інтелектуальною акторською грою захоплювалися в «Березолі». На сцені Театру ім. Т. Г. Шевченка в ролі тьоті Моті та Марусі («Дай серцю волю, заведе в неволю») проявилися ознаки структурування методу актриси: емоційний інтелект, музична і пластична обдарованість, вміння тримати гострий малюнок ролі. Протягом наступних десятиліть роботи в цьому театрі палітра ролей О. Стеценко збагатилася контрастними образами в діапазоні від суто ліричних (Маргарита у «Largo de solato» М. Яремківа), драматичних (Анна в «Украденому щасті» Ігоря Бориса) до буфонно ексцентричних (Ермеліна в «Оркестрі» О. Трусова). Навіть у виставах постдраматичного театру Андрія Жолдака О. Стеценко, як завжди позиційна у своїх ролях особистість, одна з небагатьох викарбувала індивідуальні образи (Гертруда у виставі «Гамлет. Сні», кохана Івана — «Один день Івана Денисовича»). До початку 2020-х років О. Стеценко створила понад шістдесят сценічних образів, і жоден з них не був непродуманим або випадковим.

Набувши значного практичного досвіду на сцені, О. Стеценко здобула в alma mater режисерську освіту (2012) і почала випробовувати себе в цьому фаху. Її режисерський метод структурувався від вистави до вистави. У своїх постановках мисткиня уникає спрощення завдань і тем, тобто популізму. Та й час, коли О. Стеценко опановувала нову логіку сценічної діяльності, ані для рідного театру, ані для країни не був легким. Майже кожна вистава випускалася нею всупереч перешкодам, а не завдяки підтримці і всебічному сприянню керівництва. У Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка режисеркою було поставлено шість вистав, проте більшість з них (крім інтелектуальних мелодрам «Безіменна зірка» М. Себастьяну та «Піаніно в траві» Ф. Саган на малій сцені) не втрималися в репертуарі — через чинники суто кон'юнктурні. Прагнення втілити власний досвід у прочитаннях п'єс з життя бо-

геми одну за одною покликала до життя постановки О. Стеценко «Акторська гримерна» Кунію Сімідзу, про місію якої Ю. Коваленко писала: «Коли театр береться рефлексувати, розкриває на кону власні таємниці та механізми дії — це зазвичай певна ознака його імпульсу до руху та змін» [1, с. 12]; «Житейське море» за І. Карпенком-Карим, яка презентувала концепцію естетської, витонченої України з акцентом на розкриття особистих тем головних героїв, без негативної психології [4, с. 281] і психодрами. Дотичною до цієї теми виявилася і вистава «Піаніно в траві».

Загартований в суспільно активному житті (Майдан, виборювання митцями права на самореалізацію в умовах пандемії, російсько-українська війна) світогляд особистості структурував постановки О. Стеценко. Її вистави на основній сцені через інтелектуальні меседжі та естетизм художніх форм складно було експлуатувати. Так, після чотирьох показів зійшла зі сцени вистава «На початку і наприкінці часів» за П. Ар'є, вистава з епічним мотивом втрати своєї землі через Чорнобильську катастрофу і екзистенційного протистояння цій трагедії останньої потужної родової сили українського Полісся — її берегині баби Прісі. Першою в Харкові виставою за текстом відомої сучасної авторки Лени Лягушонкової стала постановка О. Стеценко «Василісо, Go!». О. Стеценко так коментувала свій вибір: «В інтернеті ми бачимо безкінечні війни між якимись угрупованнями, булінг, судові розслідування. Це наводить на думку, що це питання треба виносити на розголос» [3]. Графічна монохромність рішення вистави, безособовість білих масок унаочнила складність соціального конфлікту старшокласників. Жодної постановки «для каси» режисерка собі не дозволила зробити. «У мене вже мало часу підігравати комусь у їхніх паскудних забавах», — відповіла вона на запитання, чому не ставить комедії.

Від 2007 року О. Стеценко викладає акторську майстерність у ХНУМ імені І. П. Котляревського. Нею випущено вже п'ять курсів, цьогоріч відбувся черговий набір. На навчальній сцені О. Стеценко поставила тринадцять вистав за п'єсами українських та зарубіжних авторів. Після початку російсько-української війни, не очіку-

ючи спеціальних постанов, О. Стеценко відмовилася від сценічної інтерпретації творів російських авторів. Саме у викладацькій діяльності вповні розкрився метод мисткині щодо «структурування гри» у театрі, девіз якої — «грати нижче поставленої планки не буду». На противагу притаманному українському театрові негативному психологізму 1990-х–2000-х (велика кількість негативної інформації про людину може привести не до переосмислення свого буття, а до саморуйнації) О. Стеценко імплантує у сценічне мистецтво скрупульозну увагу до Людини Світу, проблеми і питання якої не просто міжнародні, а вселюдські. Саме в цьому особливість і актуальність режисури О. Стеценко у час, коли триматися подалі від впливу російської культури є нормою моральної гігієни митця. У 2021 році О. Стеценко очолила кафедру майстерності актора і режисури драматичного театру. В інтерв'ю своєму випускникові, провідному актору Сумського національного театру імені М. Щепкіна В. Писареву вона наголосила: «Залучати молодих артистів до роботи в нашому театрі стало моєю метою, моєю місією» [2, с. 51]. Протягом останніх років трупа театру регулярно поповнюється її випускниками, серед яких А. Гусак, І. Сазонов. В інших іменитих театрах України працюють Д. Каландарішвілі (Львівський національний театр ім. М. Заньковецької), Д. Проценко (Київський театр на Подолі), А. Височанський (Київський театр драми і комедії).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Коваленко Юлія. По той бік буття (рецензія на виставу «Акторська гримерна»)/ Український театр. 2012. № 4. С. 12–13.
2. Писарев В. Творча і педагогічна діяльність заслуженої артистки України Оксани Стеценко. Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»/ ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 2018. 89 с.
3. Піхтерєва Аліка. За п'єсою сучасної української драматургині готують виставу у Харківському театрі Шевченка (відео)/ Об'єктив. 2021. 26 трав. URL: <https://www.objectiv.tv/objectively/2021/05/26/za-p-yesoyu-suchasnoyi-ukrayinskoyi-dramaturgini-gotuyut-vistavu-u-harkivskomu-teatri-shevchenka-video/>
4. Шарп В. Сучасний психологічний словник. Київ: Прапор. 2007. 640 с.

Iryna Kobzar

*Senior Lecturer Department of Stage Speech,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0009-0006-9578-4195*

**THE HONOURED ARTIST OF UKRAINE OKSANA STET-
SENKO: STRUCTURING THE METHOD OF AN ACTRESS,
DIRECTOR AND TEACHER**

Key words: *Oksana Stetsenko, art directing, dramatics, theatre education, Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre (Kharkiv Ukrainian Drama Theatre)*

The object of this study is the structuring of the method of performing a role, the director's method and teaching methods of the famous actress, director, theatre teacher, public figure and volunteer, Honoured Artist of Ukraine Oksana Stetsenko (b. 1962). A graduate of Kharkiv Institute of Arts (1988), she synthesized the schools of such different teachers as People's Artist of the USSR Les Serdiuk and Honoured Artist of Ukraine Oleksandr Biliatsky.

About the quality of Oksana Stetsenko's acting in the graduation performance "Mina Mazailo" by Mykola Kulish, a witness to the historical performance of Les Kurbas in 1929, Roman Cherkashyn, said that they were fond of such sharp intellectual acting in "Berezil". On the stage of T. H. Shevchenko' Theatre, in the role of Aunt Motia and Marusia ("Dai sertsiu voliu, zavede v nevoli") [Give your heart free rein, it will lead you into captivity]) showed signs of structuring the actress's method: emotional intelligence, musical and plastic talent, and the ability to keep a sharp picture of the role.

Over the next decades of work in this theatre, the palette of Oksana Stetsenko's roles was enriched with contrasting images ranging from purely lyrical (Margarita in "Largo de solato" directed by Mykola Yaremchuk), dramatic (Anna in "Stolen Happiness" directed by Ihor Borys) to buffoonishly eccentric (Hermelina in "The Orchestra" directed by Oleh Trusov). Even in the performances of Andrei Zholdak's post-dramatic theatre, in which actors performed

functions, Oksana Stetsenko, as always, was a positional personality in her roles, one of the few to create individual images (Gertrude in "Hamlet. Dreams", Ivan's sweetheart in "One Day in the Life of Ivan Denysovich"). By the beginning of the 2020s, Oksana Stetsenko had created more than sixty stage images, and not one of them was ill-conceived or accidental.

Having gained significant practical experience on stage, Oksana Stetsenko received a directing education at her Alma Mater (2012) and began to test herself in this specialty. Her directorial method was structured from performance to performance. In her productions, the artist avoids simplifying tasks and themes, that is, populism. And the time when Oksana Stetsenko mastered the new logic of stage activity was not easy either for her native theatre or for the country. Almost every performance was produced by her despite obstacles, and not thanks to the support and full assistance of management.

At the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre, she directed six performances, but most of them (with the exception of the intellectual melodramas "The Nameless Star" by Mihai Sebastian and "The Piano in the Grass" by Francoise Sagan on the small stage) did not remain in the repertoire due to purely opportunistic factors. The desire to embody her own experience in reading plays from the life of bohemia, one after another, brought to life Oksana Stetsenko's productions of "The Actor's Dressing Room" by Kunio Shimizu, about the mission of which Yuliia Kovalenko wrote: "When the theatre undertakes to reflect, reveals its own secrets and mechanisms of action at stake — this usually a certain sign of his impulse to move and change" [1, p. 12]; "The Sea of Life" by Ivan Karpenko-Karyi, which presented the concept of an aesthetic, highly-cultured Ukraine with an emphasis on revealing the personal themes of the main characters, without negative psychology [4, p. 281] and psychodrama. The play "Piano in the Grass" also touched on this topic.

Tempered in socially active life (Maidan, artists' struggle for the right to self-realization in a pandemic, the Russian-Ukrainian war), the individual's worldview structured Oksana Stetsenko's produc-

tions. Her performances on the main stage were difficult to exploit due to their intellectual messages and aestheticism of artistic forms. So, after four shows, the play “At the Beginning and the End of Time” by Pavlo Arie, a play with the epic motif of the loss of one’s own land due to the Chernobyl disaster and the existential confrontation of this tragedy with the last powerful ancestral force of Ukrainian Polesie, its custodian Baba Prisia, left the stage.

The first performance in Kharkiv based on the text of the famous contemporary author Liena Liagushonkova was Oksana Stetsenko’s production “Vasylisa, Go!” Oksana Stetsenko commented on her choice: “On the Internet we see endless wars between some groups, bullying, and judicial investigations. This suggests that this issue needs to be made public” [3]. The graphic monochrome design of the play and the impersonality of the white masks clearly showed the complexity of the social conflict among high school pupils. The director did not allow herself to make any production “for the box office”: “I don’t have enough time to play along with someone in their nasty games,” she answered the question of why she does not stage comedies.

Since 2007, Oksana Stetsenko has been teaching acting at ‘Ivan P. Kotliarevsky National University of Arts. She has already produced five graduations of students, and this year there was another graduation. On the training stage, Oksana Stetsenko staged thirteen performances based on plays by Ukrainian and foreign authors. After the start of the Russian-Ukrainian war, without expecting special regulations, Oksana Stetsenko abandoned the stage interpretation of the works of Russian authors.

It was in teaching that the artist’s method of “structuring acting” in the theatre was fully revealed, whose motto is: “I will not play below the set standard.” In contrast to the negative psychologism commonly found in the Ukrainian theatre of the 1990-2000s (a large amount of negative information about a person can lead not to a rethinking of one’s own existence, but to self-destruction), Oksana Stetsenko implants scrupulous attention to the Human of the World, whose problems are not just international, but universal, into the performing arts. This is precisely the peculiarity and relevance of Oksana Stetsenko’s

direction at a time when staying away from the influence of Russian culture is the standard of the artist’s moral hygiene.

In 2021, Oksana Stetsenko headed the Department of Mastery of the Actor and Director of the Drama Theatre. In an interview with Vladyslav Pysarev, her graduate, the leading actor of ‘Mikhailo Shchepkin’ National Theatre, Sumy, Oksana Stetsenko emphasized: “Attracting young actors to work in our theatre has become my goal, my mission” [2, p. 51]. In recent years, the theatre troupe has been regularly replenished with her graduates, including Anton Husak and Illia Sazonov. Her other graduates continue to work in other famous theatres in Ukraine, e.g. Diana Kalandarishvili in M. Zankovetska National Theatre, Lviv, Dariia Protsenko in Kyiv Drama Theatre on Podol, and Anton Vysochanskyi in Kyiv Drama and Comedy Theatre.

REFERENCES

1. Kovalenko, Yu. (2012). Po toi bik buttia (retsenziia na vystavu “Aktorska hrymerna”) [On the other side of existence (review of the play “The Actor’s Dressing Room”)]. *Ukrainskyi teatr* (4): 12-13. (in Ukrainian)
2. Pysarev, V. (2018). Tvorchia i pedahohichna diialnist zasluzhenoï arystytky Ukrainy Oksany Stetsenko [Creative and pedagogical activity of Honoured Artist of Ukraine Oksana Stetsenko]. Master’s Thesis. Kharkiv I. P. Kotliarevskyi Nat. Univ. of Arts. 89 pp. (in Ukrainian with English abstract)
3. Pikhteriva, A. (2021, May 26). Za piesoiu suchasnoi ukrainskoi dramaturhiny hotuiut vystavu u Kharkivskomu teatri Shevchenka (video) [Based on a play of a modern Ukrainian playwright, a performance is being prepared at ‘Shevchenko’ Theatre, Kharkiv (video)]. *Obiektiv* (online). (in Ukrainian) Available at: <https://www.objectiv.tv/objectively/2021/05/26/za-p-yesoyu-suchasnoyi-ukrayinskoyi-dramaturgini-gotuyut-vistavu-u-harkivskomu-teatri-shevchenka-video/>
4. Shahr, V. (2007). Suchasnyi psykhologichnyi slovnyk [Modern psychological dictionary]. Kyiv: «Prapor» Publ. House. 640 pp. (in Ukrainian)

Ладенко Ігор Львович

викладач кафедри майстерності актора та режисури
драматичного театру Харківського національного універси-
тету мистецтв імені І. П. Котляревського, художній керівник
та режисер недержавного театру «Театр 19»

АРТИСТ БОРИС ТАБАРОВСЬКИЙ

Ключові слова: народний артист України Борис Табаровський, талант величезного масштабу, корифей харківської сцени, театр російської драми, О. Г. Крамов

Цьогоріч, 5 грудня, виповнюється 100 років від дня народження нашого видатного випускника, знаного і шанованого корифея харківської сцени, народного артиста України Бориса Табаровського. Нам випала честь дружити і дуже багато спілкуватися з Майстром в останні дев'ять років його життя, ми вважаємо Бориса Мойсейовича своїм головним учителем — тож кому, як не нам, спробувати скласти його портрет — людини і актора. Зрозуміло, пунктиром — наскільки дозволяє відведений час, бо масштаб творчої і людської особистості Бориса Табаровського неможливо умістити в рамки десятихвилинної доповіді.

Народився Борис Мойсейович у Харкові 5 грудня 1923 року. Школа. Театральна студія Олексія Глаголіна при Будинку вчених. Друга світова війна. Евакуація до Сибіру. Мобілізація. Воював розвідником. Був двічі поранений (один з них — у день народження). Нагороджений двома медалями «За відвагу». Перемогу зустрів у госпіталі в Польщі. Демобілізувався восени 1945-го. Ці чотири воєнні роки — єдине тривале відлучення Табаровського з Харкова.

У 1946 році Борис Табаровський успішно склав вступні іспити і став студентом Харківського театального інституту. Спочатку курсом керував актор театру російської драми, народний артист Іван Любич, але студентів (значна частина яких тільки-но повернулася з фронту) не влаштовували педагогічні методи пана Любича, курс збунтувався (що було чималою смі-

ливістю для сталінських часів), Любич змушений був піти — і курс залишився без художнього керівника. Ніхто не наважувався взяти таких норовистих студентів. Відважився тільки Олександр Крамов, головний режисер театру російської драми. Ця подія і визначила все подальше життя Бориса Табаровського.

Вдома у Бориса Мойсейовича на почесному місці на книжковій полиці стояв портрет О. Г. Крамова. Про свого вчителя Борис Мойсейович міг говорити годинами: «Якось ми, студенти, запитали Олександра Григоровича про одного відомого провінційного режисера, з яким він разом працював ще до революції. Олександр Григорович відповів: «Я дуже люблю цирк. У цирку іноді зустрічаються жонглери, які підкидають одночасно дванадцять кульок. Це вершина майстерності, на це йде все життя, цього досягають у всьому світі одиниці. Але зовні це не дуже ефектно. Вам здається, що ви могли б так зробити. Інший же, хитріший і лінивіший, робить простіше, не обтяжуючи себе, — бере три палиці, вмочує їх у гас, підпалює та жонглює. Праці майже ніякої, зате горить і тріску багато. Ось цей режисер так і працював — із трьома цівками у гасі».[4]

Робота з дванадцятьма кулями зовні малоефектна, але потребує всього життя, робота на межі майстерності, скромність і шляхетність — ось таким залишився О. Г. Крамов у пам'яті тих людей, яким довелося поряд з ним жити і працювати.

Нижче наводимо лише декілька його висловлювань, що характеризують режисера і як людину, і як митця:

— Талант — це смак, це трохи.

— Я хочу не навчити вас грати якусь роль, я хочу навчити вас підходу до будь-якої ролі.

— Інтерес до людей, до їхнього виняткового та повсякденного життя — основа творчості.

— Професія актора дуже схожа на професію лікаря. І в нас, і в них об'єкт дослідження один — людина. Різниця лише в тому, що до лікаря люди йдуть за потребою, а ми самі повинні йти до людей.

— Життя — це велика авоська, з якої випадає все дрібне, а велике, значне залишається.

— Вистава має бути подана, як котлета на вокзалі — у гарячому вигляді. Нудити буде вже на наступній станції.

— Молодість минає, а бездарність залишається.

«Краще недограти, ніж переграти» [5], — часто повторював Олександр Крамов.

Якось, розбираючи репетицію в університеті, Олександр Григорович сказав студенту Н.: «У мене вдома є батарея центрального опалення. Так ось, вона тільки згори трохи тепла, а нижче зовсім холодна. Ось так і у вас: все тільки звідси (показуючи на рота), а далі (показуючи на груди) — все холодне» [5]. Так образно він оцінив недостатню емоційність сцени.

Від самого початку навчання весь курс уже був задіяний у масових сценах у виставах театру. З 1948 року (з третього курсу) Борис Табаровський і дві третини курсу вже офіційно прийняті на роботу. А в 1949 році театру було присвоєно ім'я Олександра Пушкіна. До речі, Борис Мойсейович розказував мені, що керівник театру і їхній майстер Олександр Крамов був засмучений цим: він мріяв про ім'я Антона Чехова. Але виповнилося 150-річчя від народин О. Пушкіна. Ось така дивна радянська іменологія.

Треба добре пам'ятати, що в 1933 році фактично одночасно в театральному Харкові (який тоді був столицею УРСР) відбуваються дві події, які суттєво визначили подальший рух. 5 жовтня було звільнено з посади художнього керівника і директора театру «Березіль» Леся Курбаса, і вже наступного дня великий режисер лишає Харків, а 17 листопада в Харкові відкривається з метою пропаганди російського реалістичного театального мистецтва новостворений театр російської драми, на чолі якого були М. Петров з Ленінграду, О. Крамов з Москви і долучений харків'янин М. Синельников. Колегія Народного комісаріату освіти, приймаючи постанову про організацію в Харкові театру російської драми, підкреслювала: «Формою і змістом роботи цей театр має стати передовим театром радянського мистецтва на Україні» [1]. Борис Табаровському тоді ще не було десяти років, і навряд чи хто міг згодом йому роз'яснити, як все від-

бувалося... Тож прихід до театру російської драми випускника-кравця був природний і зрозумілий.

З першого курсу навчання в Харківському театальному інституті Борис Табаровський усе своє життя пов'язав з одним-єдиним театром. Один запис у трудовій книжці.

Перший раз він вийшов на сцену театру вже в жовтні 46-го — у масовці вистави «За тих, хто в морі». Шлях молодого актора в театрі рідко буває легким, особливо в ті часи. До того ж уже через рік після випуску курсу (новий він не став набирати) помирає вчитель і головний режисер О. Г. Крамов. У перших сезонах режисери в основному використовують комічне дарування молодого актора. Борис Мойсейович частенько зі сміхом згадував про одну з перших появ свого прізвища в газетній рецензії. У статті про виставу «Дорогою безсмертя», де актор грав майже безсловесну роль нацистського наглядача, рецензент присвятив йому один рядок: «Артисту Табаровському відмінно вдалося втілити кретинізм».

Перше справжнє визнання відбулося в 1952 році після ролі трохи незграбного, дивнуватого, але принципового і чесного молодого журналіста на прізвище Груздь у виставі «Неспокойна посада».

За п'ятдесят шість років на сцені театру імені О. Пушкіна Борис Табаровський зіграв 150 ролей. Але сам він говорив, що на одній руці вистачить пальців, щоб перерахувати дійсно важливі, дорогі й улюблені. Ну, може, на двох руках. Ми добре пам'ятаємо ці назви, ось вони: Артуро Уї, «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути» Б. Брехта (реж. С. Лерман), Генерал Константинов, «ТАРС уповноважений заявити» за Ю. Семеновим (реж. О. Барсеґян), Дмитро Миколайович, «Тема з варіаціями» С. Альошина (реж. О. Барсеґян), Лейзер, «Поминальна молитва» Г. Горіна (тут і далі режисер О. Барсеґян), Соломон, «Актор, Король і Соломон» за Г. Горіним і остання роль — Барклей Купер у виставі із символічною назвою «Поступися місцем за-втрашньому дню» В. Дельмар.

Взагалі, дивлячись на повний список ролей Табаровського, розумієш, як малоефективно використовувався театром цей видат-

ний талант величезного масштабу. Але він усе життя дотримувався свого правила: «Від жодних ролей не відмовлятися і жодних ролей не просити». Порушив це правило лише один раз: напросився на роль у виставі «Дерева помирають стоячи». Дуже хотілося йому попрацювати з легендарним Леонідом Варпаховським, учнем і соратником Мейєрхольда. Б. Табаровський отримав тоді епізодичну роль Мисливця — і був у захваті від репетиційного процесу.

Тоді в театрах була розповсюджена така практика: молодого актора, який щойно потрапив до трупи театру, прикріплювали до досвідченого майстра, щоб він допомагав, опікувався, стежив за промахи й успіхами дебютанта. Таким «шефом» у Б. М. Табаровського деякий час був блискучий актор і один з кращих педагогів нашого театрального вишу Яків Григорович Азімов (16.12.1906–1971 рр.). Він дав Борису Мойсейовичу дві поради, яким той слідував все своє життя. Порада перша: «Роль — лайно, а ти зроби з неї цукерку». Друга: «Йдучи до кабінету керівництва (з проханнями чи особливо — з вимогами), ти повинен знати, що робитимеш, якщо тобі відмовлять» [1].

Якою б маленькою і на перший погляд невиразною не була роль, Борис Мойсейович обов'язково знаходив у ній «зернятко», родзинку, щось особливе і цікаве. Ось що він сам писав в одній давній статті: «... В кишені у тебе нова роль. І ти розмовляєш, їси, ідеш на роботу, а думки зайняті тільки нею, роллю. Увечері виїзна вистава в маленькому районному клубі, треба дві з половиною години трястися в автобусі, і додому повертаєшся пізно вночі, а робочий день ще не закінчився: ти продовжуєш думати про нього, про нового свого героя, ще такого далекого і майже незнайомого... Треба щось придумати, треба знайти рішення, яке вдихне життя в цю ще мертву сьогодні сцену, розцвітити її всіма барвами, зробити легкою, природною, іскристою, і твій персонаж заговорить нарешті тільки йому властивим голосом...» [3].

«Актор повинен мати величезний запас спостережень і вражень, які слід безперервно поповнювати і збагачувати. Де ж узяти цю невичерпну кладову, в якій такі різні люди, з різних епох, з несхожим ставленням до всього. Ця кладова — саме життя, й

актор мусить постійно вбирати в себе все, що його оточує, а потім зберігати це у своїй душі та мозку...» [3].

Багато десятиліть Борис Табаровський був улюбленцем харків'ян. У театр ходили «на Табаровського». Його авторитет серед колег був величезний. Критика не скупилася на захоплені відгуки про його ролі, навіть тоді, коли самі вистави були невдалими. Дозвольте стисло процитувати декілька.

«Серед грандів, фельдмаршалів, корифеїв, ветеранів харківської сцени Борис Табаровський займає свою нішу — нішу інтелектуала, на яку в його присутності ніхто не посягав. Практично у всіх ролях він був вищим і більше того, що написано драматургом і придумано режисером, адже грав всяке.

Ще один із методів Табаровського — півтон, нюанс, робота на миттєвості, коли найголовніше він відкриває нам на мить, але саме мить і запам'ятовуємо, оскільки довжина притупляє увагу. А тут ми вражені і тепер шукатимемо побачене в собі, щоб розглянути краще — чи такий я лицар, чи такий я негідник. Здатність зневажати нам душу і розум одночасно відшліфована цим актором унікально» [2], — відзначав Аркадій Філатов.

«Він уже давно став легендою Харкова, театру імені О. Пушкіна. Коли він виходить на сцену — чи у головній ролі, чи в епізоді — все на ній невлучно змінюється. Його теплоту, принади, почуття гумору публіка відчуває миттєво. Його голос — наче зі старовинної грамофонної платівки, здатний надати блиску будь-якому тексту — навіть померлому, навіть мертвонародженому; його вміння з точно відібраних подробиць створювати персонажі водночас і побутові, і театральні фантастичні; його особлива любов до слова, за якою відчувається глибока пошана до своєї професії — все це істотно вирізняє його на сцені й примушує згадувати про мистецтво прекрасних акторів минулого» [1], — так актора характеризує Юлія Сисосєва (Коровіна).

«Для всіх, хто знає Б. Табаровського, він був і залишається еталоном людської та професійної гідності. У молодості він сприйняв від своїх вчителів і ввібрав у себе найкращі традиції вітчизняної акторської школи. Його творча зрілість припала на

ті роки і десятиліття, коли з театру, який його виховав, незважаючи на окремі удачі, неухильно йшов дух справжнього художнього пошуку. Але Табаровський, який міг би прикрасити своєю присутністю будь-яку столичну сцену, залишився вірним своєму місту та театру. Для актора — це трагічна та висока доля. Табаровський недоотримав тих почестей і масштабів популярності, на які міг би по праву розраховувати, якби склалося все інакше. Але він відбувся цілком, виконавши велику місію збереження вогню у рідному вогнищі. Табаровський не те щоб визначав, — ні, для цього, мабуть, треба бути художнім керівником театру, — але він, принаймні, задавав своїм прикладом той рівень акторського інтелекту та сценічної культури, до якого в міру сил тяглися його колеги. Він — останній у блискучій низці чудових акторів харківської російської сцени ХХ століття. Він — останній, чия поява у будь-якій ролі глядачі зустрічали оплесками» [3], — говорив Євгеній Русабров.

Борис Табаровський мав єдиний досвід роботи в кіно. Це була роль капітана Беззубцева у стрічці режисера Віктора Трегубовича «На війні як на війні». Пробирав себе в режисурі — поставив у рідному театрі декілька веселих вистав. Багато працював як актор і режисер на харківському телебаченні. Вів театральний гурток, виступав у концертах.

Він ніколи не жалкував, що його акторська доля могла б скластися інакше. Не жалів, що не здобув масової популярності і не нажив ніяких статків. І до себе ставився дуже придишливо й стримано. Сумував з приводу відсутності цікавої режисури. У кінці життя говорив: «Грати я вже награвся. Мені зараз цікаво не скільки грати, скільки репетирувати» [5].

Єдине, про що Борис Мойсейович дійсно жалкував, — це про те, що він не реалізувався як педагог. Він багато чому міг би навчити майбутніх акторів. У 70-х у нього було три семестри роботи на кафедрі театру ляльок, які залишили по собі заоханість студентів, але це був малий та незначний період.

Одну улюблену роль Бориса Мойсейовича хочемо сьогодні згадати особливо, із зрозумілих причин. Ось що писав критик

Валерій Айзенштадт: «Артуро Уї, в постаті якого легко вгадується Адольф Гітлер, і постає у виконанні Б. Табаровського втіленням посередності, таким собі еталоном нікчемності. Жалюгідний, весь якийсь пом'ятий, тремтячий від страху в перших картинах, він нахабніє з кожною вдачею, ніби кожний новий злочин піднімає його у власних очах. Зробивши політичною зброєю кликушество і істерію, демагогію і шантаж, Уї тим і виділяється серед своїх, на перший погляд значно сильніших соратників, що піднімає їх розбій до "ідеології". Серед убивць — він убивця-політик, серед подонків і пройдисвітів він — пройдисвіт з "філософією". Б. Табаровський грає "фюрера" талановито і зло, в гострому малюнку, з багатьма раптовими і влучними сатиричними деталями. Його Уї то намагається стримати коліна, що зрадливо дрижать, то захоплено повзає по карті, виношуючи плани нових грабежів, то ретельно повторює "величні" жести і пози, то знесилено, немов механічна лялька, в якій скінчився завод, зщулюється після чергової істеричної промови, завжди і в усьому лишаючись копійчаним нікчемом, балаганим фіглярком на арені історії» [6].

У цю роботу Борис Мойсейович вклав усю свою ненависть, зневагу і презирство до деспотії і тиранії в будь-якому прояві. Він ненавидів тоталітарний режим. Ненавидів КПРС і КДБ. Зневажав лицемірних комуністів-кар'єристів і стукачів. Якось я запитав його, коли йому стало все зрозуміло про Сталіна. Відповів без паузи: «На фронті». Страшно переживав, коли радянські танки вторглися в Чехословаччину. Вважав ганьбою театру постановку кон'юктурного спектаклю «Афганський репортаж» за твором Проханова. Він не був задіяний у тій виставі — і не був би задіяний за жодних обставин. І Борис Мойсейович одразу вкрай несхвально сприйняв появу на посаді президента росії плюгавого кадебіста. Ми добре пам'ятаємо, як мудрий старий артист сказав категорично: «Не має виходець з КДБ керувати країною, добра не буде від цього» [5]. Актор величезного обдарування, Борис Табаровський був людиною свого часу. В умовах колоніальної антиукраїнської політики зросійщення Харкова,

яку послідовно проводила Москва, протягом майже шістдесяти років завдяки Борису Табаровському харків'яни ставали розумнішими, глибшими, чутливішими і трохи щасливішими.

Життєвий шлях Бориса Табаровського ми б окреслили трьома словами: чесність, гідність і талант.

Грати ставало з віком усе важче. Остання роль — старий Барк Купер у виставі з красномовною назвою «Поступися місцем завтрашньому дню». Що за неймовірно-пронизливий і зворушливий був їхній дует з багаторічною партнеркою і подругою, блискучою Антоніною Іванівною Москаленко! І той їхній театр закінчувався, йшов у вічність — як потяг, що забирав назавжди Барка Купера.

Здоров'я артиста слабшало, сили лишали. Він сильно переживався і говорив: «Зі сцени треба йти вчасно. Краще піти на рік раніше, ніж на п'ять хвилин пізніше» [5]. Рішення попрощатися зі сценою далось не просто, але він його прийняв та наприкінці 2002 року залишив рідний театр і на той момент чотири улюблені ролі. Без театру дуже сумував. Ми придумали йому заняття — упросили записати на папір його веселі усні розповіді про старий театр і акторів. Він захопився — і так з'явилися «Лірико-іронічні нотатки», а потім «Негероїчні спогади про війну».

Наприкінці «Нотаток» він залишив слова: «Я навмисно нічого не пишу про себе — з надією, що це зробить колись хтось» [4].

Якось поставив останню крапку в рукописі «Спогадів» — і сказав: «Всё. ИССЯК Осипович Дунаевский» [4]. І невдовзі, 29 вересня 2004 року, раптово відійшов у засвіти на 81-му році життя.

Незважаючи на те, що акторські здобутки дуже швидко стають предметом зацікавленості лише купки спеціалістів, що сьогодні ми рішуче, безкомпромісно й остаточно позбавляємося імперсько-колоніальної залежності, зокрема, і від російської культури, ми переконані, що артист Борис Табаровський завжди займатиме своє особливе й почесне місце серед найвизначніших випускників Університету Котляревського, найяскравіших представників харківської театральної школи і видатних харків'ян.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Коровіна Ю. Майстер. Культура та життя. 1997.28. 05.
2. Філатов Арк. Міни лягали поруч. Вечірній Харків. 1996. 5.12.
3. Русабров Є. Борису Мойсейовичу Табаровському — 80! Об'єктив-Но. 2003.4.12.
4. Рукописний архів Б. Табаровського.
5. Особисті розмови з Б. Табаровським.
6. Айзенштадт В. Харків театральний. Статті, рецензії, нотатки 50-х–80-х років. 1996. 183с.

Ihor Ladenko

teacher at the Acting Department and Drama Theater Directing at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

BORYS TABAROVSKY: THE ARTIST

Keywords: *actor, theater, roles, plays, directing, pedagogy, master, talent*

The article is dedicated to Borys Tabarovskiy (December 5, 1923, Kharkiv — September 29, 2004, Kharkiv) — an outstanding Kharkiv artist, People's Artist of Ukraine (1982), a graduate of the Kharkiv National University of Arts (1946-1950, course leader O. Kramov — an actor, director, teacher, People's Artist of Ukraine), the leading actor of the Kharkiv Pushkin Academic Russian Drama Theater (1946-2002, now the Kharkiv Academic Drama Theater) and on the occasion of the 100th anniversary of the Master of the Stage's birthday.

Borys Tabarovsky was born on December 5, 1923 in Kharkiv. He studied at school and worked in the theater studio of Oleksiy Glagolin at the House of Scientists. He was evacuated during the Second World War to Siberia, from there he was mobilized into the army. He was a secret service agent at the front, was wounded twice and was awarded two medals "For Courage". After demobilization in 1946, he joined the Kharkiv Theater Institute (now Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts).

Since 1948, he was enrolled in the staff of the Kharkiv Russian Drama Theater (since 1949 — named after O. Pushkin, now — Kharkiv Academic Drama Theater), worked there until 2002. B. Tabarovsky was a leading actor of the theater and a favorite of Kharkiv theatergoers for several decades. Several generations of Kharkiv audience went to the Russian drama theater “on Tabarovsky”, they were meeting and accompanying the actor’s appearance on the stage with applause. Theater critics always enthusiastically responded to the work of B. Tabarovskiy, even when the performance was unsuccessful. He played 150 roles. Among them: Arturo Ui (“The Resistible Rise of Arturo Ui” by B. Brecht), Dmytro Mykolayovych (“Theme with variations” by S. Alyoshin), General Konstantinov (“TASS is authorized to declare” by Y. Semenov), Gaev (“Cherry Orchard” by A. Chekhov), Leiser Wolf (“Funeral Prayer” by H. Horin), Solomon (“The Actor, King and Solomon” by H. Horin), Barclay Cooper (“Make way to tomorrow” by V. Idelmar).

In 1972–1974 he taught at the Department of Drama Theater Directing and Puppet Theater Department of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Borys Tabarovsky had an important influence on the formation of the creative personality of the author of the article and the formation of the independent “Theater 19” founded by him. The article traces the author’s creative and professional admiration for the figure of the Master. I. Ladenko, as the director of “Theatre 19” and the teacher of the Acting Department and Drama Theater Directing, considers B. Tabarovsky to be his most important teacher and friend, which influenced his entire subsequent creative life.

B. Tabarovsky died on September 29, 2004 in Kharkiv, buried on the Alley of Honor of the 2nd Kharkiv City Cemetery.

REFERENCES

1. Korovina Y. Master // Culture and life. – 1997. — May 28.
2. Filatov A. Mines lay nearby... //Evening Kharkiv. — 1996. — December

3. Rusabrov E. Borys Moiseevich Tabarovskiy is 80! // Objektiv-No. — 2003. — December 4.
4. Manuscript archive of B. Tabarovskiy.
5. Personal conversations with B. Tabarovskiy.

Щукіна Юлія Петрівна

кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0001-8329-6828

ДИНАСТІЯ РУСАБРОВИХ-ЗОЛОТОВИЦЬКОЇ У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА

Ключові слова: Харківська державна консерваторія, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, вища мистецька школа, музично-театральна династія, Теодор Русабров, Ірма Золотовицька, Євгеній Русабров.

Предметом дослідження у цій публікації є музично-театральна та педагогічна династія Русабрових-Золотовицької, чий внесок у мистецьку педагогіку та розвиток сценічного мистецтва Харкова й України є вагомим.

Засновник династії — Теодор Мойсейович Русабров (1930 р.н.) — двічі випускник Харківської державної консерваторії (у 1953 — як скрипаль, у 1958 — як камерний співак). З характеристики, даної студентів оркестрового факультету завідувачем кафедри оркестрового факультету професором І. В. Добржинцем, відомо, що: «він володіє відмінними скриповими даними. Його гра відрізняється доброю інтонацією, великим звуком та музичністю» [5]. У Харківському театрі музичної комедії фактурний молодий співак зробив репертуар з головних партій в понад десятку оперет і музичних комедій. Т. Русабров був винятково синтетичним артистом. Зокрема, у постановці учня Л. Курбаса Л. Івашутича «Циганське кохання»

Ф. Легара він співав партію головного героя і акомпанував собі на скрипці. Про вокальні та акторські здібності соліста В. Бібік писав: «Нестача майстерності спокутується чарівливістю молодості, щирістю почуттів. Невеликий, але приємного тембру голос актора лунає свіжо» [1]. Від 1960 року Т. Русабров був знаним солістом відомих провінційних музичних театрів СРСР.

Першою дружиною Т. Русаброва стала Ірма Фрумїна, за прізвищем другого чоловіка — Золотовицька. Як випускниця історико-теоретичного факультету Харківської консерваторії (1955), вона продовжувала школу М. Тица. У 1970–1990 рр. — одна з відомих українських музикознавиць та педагогів вищої школи. Сферою наукових інтересів І. Золотовицької були: теорія та історія музичних форм, поліфонія, сучасна симфонічна музика (у 1973 році нею було захищено кандидатську дисертацію на тему «Деякі особливості тематизму драматичних симфоній українських радянських композиторів»). Як професор і декан (1981) музикознавчого, композиторського та фортепіанного факультетів Харківського інституту мистецтв виховала ціле покоління фахівців з музичного мистецтва. Серед видатних випускників І. Золотовицької — доктори наук, професори О. Козак і Н. Заболотна. У монографічному нарисі про корифея харківської композиторської школи Д. Клебанова музикознавиця наголошувала на «невичерпній насназі до пізнання, прагненні до самовдосконалення, товариськості, широті і багатоманітності як життєвих, так і художніх інтересів та поглядів» [2, с. 5].

Написане музикознавицею можна віднести і до неї самої та до її сина, відомого українського театрознавця Євгенія Русаброва (1955–2013), старшого викладача кафедри театрознавства, в.о. доцента, завідувача кафедри майстерності актора і режисури театру анімації (2004–2012) ХНУМ імені І. П. Котляревського, члена правління ХМО НСТДУ. Завершивши навчання на кафедрі театрознавства Інституту мистецтв (1982), формально Є. Русабров був учнем професорів, кандидатів мистецтвознавства А. Плетньова, Н. Логвинової, А. Горбенка. Утім першою моделлю театру для нього стала Харківська музкомедія, синте-

тичні вистави і залаштунковий світ якої він побачив ще змалку, а фундаментальний вплив на зацікавленість становлення мистецтвознавчого почерку Є. Русаброва мав науковий та критичний доробок матері (невипадково одним з основних предметів І. Золотовицької була «Музична критика», а в переліку її публікацій є й рецензії на музичні вистави). Як дослідник театру Є. Русабров був спрямований на невтомну самоосвіту, вбираючи в себе досвід наукових шкіл не лише України, СРСР, але й європейських (Х. Юрковський, М. Вашкель) та американських (Ф. Просчен) дослідників. Як науковець Є. Русабров тяжів до інтегративного театрознавства, у кожній публікації демонструючи здатність культурологічно-стереоскопічного бачення явищ театального процесу. Так, вправно вдавався до аналогій з музикознавчою термінологією («Типологія театру ляльок») [4, с. 28]; залучав приклади з історії мультиплікації («Час наших сподівань») [4, с. 159], для аргументації специфіки театру ляльок-автоматів («Театр ляльок-автоматів як культурологічна модель») цитував природознавця XVII століття Д. Товрі [4, с. 67].

Констатуємо, що свідомо відмовившись від інструментів радянського «соціологічного» театрознавства, Є. Русабров синтезував актуальні вітчизняні та світові методи мистецтвознавства і заклав власну школу аналізу вистав театру ляльок. Один з учнів Є. Русаброва, Ю. Швець (Київ), так сформулював сферу його інтересів у театрі: «Його вабив театр символічний, алегоричний, метафоричний, концентрований театр, у якому на перший план виходили і домінували різноманітні художні тропи. Ідеальним зразком такого театру був і є театр анімації» [6, с. 16].

Є. Русабров був театрознавцем, який, слідуючи логіці засновника цієї галузі знань в Європі М. Геррманна, реалізовував свій лекторсько-ораторський хист і академічні знання комплексно: як лектор університету, як експерт фестивалів, як автор численних статей у фахових збірках, а також автор критичних публікацій. Серед учнів Є. Русаброва, які всебічно реалізують себе у професії сьогодні: арт-менеджерки М. Заїченко, В. Складорова, театральні журналісти М. Прево і Ю. Швець, авторка

монографій, кандидатка мистецтвознавства, доцентка ХНУМ імені І. П. Котляревського Ю. Щукіна та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бибик В. Два спектакля. Красное знамя. 1958. 2 нояб.
2. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ: Музична Україна, 1980.
3. Очеретовська Н., доп. Сердюк Я. Золотовицька (Фруміна) Ірма Львівна// Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. У 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т. 1: Музичне мистецтво. С. 467.
4. Євгеній Русабров. Від театру ляльок до театру анімації : зб. наук. статей / упоряд. Ю. Щукіна, автор вступ. статті О. Інютчкін. Харків : Колегіум, 2023. 198 с.
5. Характеристика на выпускника Харьковской государственной консерватории Русаброва Т. М. Студентська справа Т. М. Русаброва (1948–1953). Архів ХНУМ імені І. П. Котляревського. С. 13.
6. Швець Ю. Євгеній Теодорович Русабров: «конфліктність як вершина»// Матеріали науково-практичних конференцій пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва. Збірка друга (2018–2023). До десятиріччя проведення конференції / уклад. Ю. Щукіна ; ред. У. Крук. Харків : Колегіум, 2023. С. 15–17.

Yuliia Shchukina

*PhD in Art Studies, Associate Professor,
acting Head at the Department of Theater Science,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0000-0001-8329-6828*

THE RUSABROV-ZOLOTOVYTSKA FAMILY IN MUSICAL AND THEATRICAL LIFE OF KHARKIV

Key words: *Kharkiv State Conservatory of Music, Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, higher art school, mu-*

sical and theatrical family, Theodor Rusabrov, Irma Zolotovyt'ska, Yevhenii Rusabrov.

The subject of research in this article is the Rusabrov-Zolotovyt'ska family, the activities of whose members were closely connected with the music, theatre and art pedagogy life of Kharkiv and whose contributions to art pedagogy and the development of the performing arts in Kharkiv and Ukraine were significant.

The founder of the family — Theodor Moiseievych Rusabrov (b. 1930) — is twice a graduate of Kharkiv State Conservatory of Music (in 1953 as a violinist and in 1958 as a chamber singer). From the character reference letter for the student of the Orchestral Faculty written by Professor Illia V. Dobrzynets, the head of a Department of the Orchestral Faculty, it is known that: “He has excellent violin abilities. His playing is distinguished by good intonation, great sound and musicality” [5]. At Kharkiv Theatre of Musical Comedy, the textured young singer made a repertoire of the main roles of more than a dozen operettas and musical comedies. Theodor Rusabrov was an exclusively synthetic artist. In particular, in the production of “Gypsy Love” by Franz Lehár, staged by Oleksandr Ivashutych, a disciple of Oleksandr-Zenon (Les) Kurbas, he sang the part of the main character and accompanied himself on the violin. Professor Valentyn S. Bibik wrote about the vocal and acting abilities of the soloist the following: “The lack of skill is redeemed by the charm of youth and sincerity of feelings. Small but pleasant timbre, the actor’s voice sounds fresh” [1]. Since 1960, Theodor Rusabrov has been a well-known soloist of famous provincial musical theatres of the USSR.

Theodor Rusabrov’s first wife was Irma Frumina, later Zolotovyt'ska after her second husband’s last name. As a graduate of the Historical and Theoretical Faculty of Kharkiv Conservatory of Music (1955), she was a successor of the school of Mykhailo D. Tietz. In 1970-1990 she was known as one of the famous Ukrainian musicologists and higher education lecturers. Her area of special research interests included the theory and history of musical forms, polyphony, and modern symphonic music. In 1973 she defended her Cand. Sci. dissertation entitled “Some features of the thematic

invention in dramatic symphonies of Ukrainian Soviet composers”. As a professor and the dean (1981) of the Musicology, Composition and Piano Faculties of Kharkiv Institute of Arts, she trained an entire generation of experts in musical art. Professors Oleksandra Kozak and Natalia Zabolotna are among the outstanding disciples of Irma Zolotovytska. In her monographic essay about Dmytro Klebanov, the luminary of the Kharkiv school of composition, the musicologist emphasized on his “inexhaustible inspiration for knowledge, the desire for self-improvement, sociability, breadth and diversity of both life and artistic interests and views” [2, p. 5].

What the musicologist wrote can be attributed to both herself and her son, Yevhenii Rusabrov (1955-2013), a prominent Ukrainian theatre critic, senior teacher of the Department of Theatre Studies, then acting Associate Professor and Head of the Department of Acting and Directing Art for Animation Theatre (2004-2012), ‘I. P. Kotliarevskyi’ University of Arts, member of the board of Kharkiv interregional branch, the National Theatre Union of Ukraine.

During his training at the Department of Theatre Studies at the Institute of Arts, Ye. Rusabrov, in his own words, formally was a student of Professors of Art History Arkadii Pletnirov, Nina Lohvinova and Anatolii Horbenko. He graduated from the Institute in 1982.

However, the first theatre model for him was Kharkiv Theatre of Musical Comedy, the synthetic performances and behind-the-scenes world of which he saw since childhood, and the research and critical heritage of his mother had a fundamental influence on his interest in the formation of his art history style (it is no coincidence that one of the main subjects of Irma Zolotovytska was “Musical Criticism”, and the list of her publications also includes reviews of musical performances). As a theatre researcher, Yevhenii Rusabrov was focused on tireless self-education, absorbing the experience of scientific schools not only of Ukraine and the USSR, but also of European, e.g. Henryk Jurkowski, Halyna Waszkel, and American, e.g. Frank Proschan, researchers.

As a scientist, Yevhenii Rusabrov gravitated towards integrative theatre studies, in each publication demonstrating the ability

to culturally stereoscopic vision of the phenomena of the theatrical process. He so skillfully resorted to analogies with musicological terminology (“The Typology of Puppet Theatre”) [4, p. 28], drew examples from the history of animation (“The Time of Our Hopes”) [4, p. 159] and to argue the specifics of the automatic puppet theatre (“Automatic Puppet Theatre as a Cultural Model”), he quoted physician and anatomist Daniel Tauvry of the XVII century [4, p. 67].

We can state that by consciously abandoning the tools of Soviet “sociological” theatre studies, Ye. Rusabrov synthesized current domestic and world methods of art criticism and founded his own school of analysis of puppet theatre performances. One of Ye. Rusabrov’s students, Yulii Shvets (Kyiv), formulated the area of interest in the theatre of his teacher as follows: “He was attracted by symbolic, allegorical, metaphorical, concentrated theatre, in which various artistic tropes came to the fore and dominated. The animation theatre was and is an ideal example of such a theatre” [6, p. 16].

Yevhenii Rusabrov was a theatre scholar who, following the logic of the founder of this field of knowledge in Europe, Max Herrmann, fulfilled his lecturing and oratorical abilities and academic knowledge in a comprehensive manner: as a University lecturer, as an expert at festivals, as the author of numerous articles in professional collections, as well as an author of critiques. Among the disciples of Yevhenii Rusabrov, who fully fulfil their potential in the profession today are art managers Maria Zaichenko and Veronika Skliarova, theatre journalists Maria Prevo and Yulii Shvets, researcher and teacher Yulia Shchukina, author of monographs, Cand. Sci. (Art History), Associate Professor of Kharkiv University of Arts, and others.

REFERENCES

1. Bibik, V. (1958, November 2). Dva spektaklia [Two performances]. *Krasnoie znamia*, p. 3. (in Russian)
2. Zolotovytska, I. (1980). Dmytro Klebanov. Kyiv: ‘Muzychna Ukraina’ Publishing House. (in Ukrainian)
3. Ocheretovska, N. and Serdiuk, Ya. (2017). Zolotovytska (Frumina) Irma Lvivna. In: L.V. Rusakova (Ed.), Kharkiv I. P. Kotli-

- arevskiy National University of Arts: 1917-2017. To the centennial anniversary of its founding. Small encyclopedia / In two vols. Vol. 1. (p. 467). Kharkiv: 'Vodnyi spektr GMP' Publ. House — 'Muzychne mystetstvo' Publ. House. (in Ukrainian)
4. Rusabrov, Ye. (2023). From Puppet Theatre to Animation Theatre. Collected essays. / Compiled by Yu. Shchukina. Kharkiv: 'Collegium' Publishing House. (in Ukrainian).
5. Dobrzhynets, I.V. (1953). Character Reference Letter for Rusabrov T.M., a graduate of Kharkiv State Conservatory of Music (p. 13). In: T.M. Rusabrov: Student's Personal File (1948–1953). Archive of 'I.P. Kotliarevskiy' National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. (in Russian).
6. Shvets, Yu. (2023). Yevhenii Theodorovych Rusabrov: "conflictiveness as a pinnacle". In: U. Kruk and Yu. Shchukina (Eds.), Proceedings of the conferences in remembrance of theatre historian Yevhenii Rusabrov. Collection two (2018-2023). To the tenth anniversary of the conference (pp. 15-17). Kharkiv: 'Collegium' Publishing House. (in Ukrainian).

Сердюк Олександр Віталійович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
історії української та зарубіжної музики Харківського
національного університету мистецтв імені І. П. Котлярев-
ського

ORCID: 0000-0003-2684-8467

«КАМЕРАТА» ЯК НЕФОРМАЛЬНЕ ОБ'ЄДНАННЯ ХАРКІВСЬКИХ МУЗИКАНТІВ 70–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Ключові слова: харківська «Камерата», неформальні осередки, художній гедонізм, виконавська інтерпретація.

Вибір теми нашої доповіді був інспірований бажанням зафіксувати для історії маловідому широкому загалу сторінку культурного життя Харкова кінця минулого століття, а саме — діяльність харківської «Камерати». Можливо, це треба було зробити значно

раніше, коли ще були живі більшість учасників тих подій, адже ані відеозаписів, ба навіть фотографій, які б засвідчили факт самого існування цього осередку, фактично не залишилося. Це зараз стала майже нормою фіксація будь-яких подій новітніми технічними засобами і їх систематичне викладання у соцмережах. У ті часи соціокультурний контекст цих зібрань для нас був абсолютно нецікавим. Сама ж ідея назвати наше камерне об'єднання «камератою», наскільки я пам'ятаю, виникла у Людмили Цуркан за аналогією з усім відомою «Флорентійською камератою».

Згадуючи нашу харківську «Камерату» сьогодні, я схилиюсь до думки, що вона була нечисленним неформальним гуртком «за інтересами», члени якого переважно сповідували ідею «мистецтво заради мистецтва», популярну в середовищі художньої інтелігенції епохи «Срібного Віку». Водночас її можна сприймати і як відлуння мистецьких неформальних об'єднань 60-х років ХХ століття. Але на відміну від клубних об'єднань українських «шістдесятників» (наприклад, «Сучасник» у Києві або «Пролісок» у Львові), спрямованих «назовні», налаштованих на пропаганду певних культурних цінностей у суспільстві через організацію відповідних масових заходів, харківський гурток слід сприймати як явище культурного андеграунду кінця 70 — початку 80-х років ХХ століття зі своєю специфікою. Для нашої «Камерати» не була актуальною національно-культурна проблематика, політичні дискусії ніколи не виходили на перший план, у центрі уваги завжди було мистецтво в різноманітних його проявах. Це були зустрічі насамперед любителів мистецтва (хоча й переважно музикантів-професіоналів), спрямовані на спільне художньо-естетичне переживання з подальшим намаганням позначити його вербально під час спонтанного обговорення. Панував культ своєрідного художнього гедонізму.

Серед постійних членів наших недільних зібрань можна пригадати музикознавця, співака, піаніста й викладача Іллю Глаубермана, вокалістку і викладачку вокалу Людмилу Цуркан, театрознавицю Марію Цуркан, музикознавиць Галину Бортновську і Нонну Пилипенко, вокаліста Володимира Северина, художника

В'ячеслава Стребкова, піаністку Олену Харченко, композитора Олександра Грінберга та піаніста Олександра Сердюка. З цього основного складу на той час було порівну викладачів і студентів.

Час від часу приходив на наші вечори один музикант-народник, якого Г. Бортновська запідозрила у співробітництві з «відповідними органами», як тоді казали. Зрозуміло, що достеменно ми це визначити не могли. Це тепер ми вже маємо значно більше інформації щодо методів контролю з боку КДБ стосовно будь-яких ініціатив, які не були інспіровані чи контрольовані владою. Власне, це теж була характерна ознака того часу.

Переважаюча більшість наших зібрань відбувалася у помешканні родини І. Глаубермана і Л. Цуркан — у домі, який відомий як «Будинок сантехніки», розташований на вулиці Дерев'янка (район Павлового Поля). Але траплялися і виїзні «Камерати». Принаймні двічі ми зустрічалися в помешканні родини Сердюків у мікрорайоні № 625 (Південна Салтівка).

Переважаюча більшість наших зустрічей відбувалася за майже усталеним сценарієм. Після того як переважна більшість учасників була в наявності й завершувалося спонтанне обговорення актуальних новин, виголошувалася сакраментальна фраза Іллею Глауберманом: «Ну что, послушаем?» Як правило, тематика музичних творів, обраних для прослуховування, обговорювалася заздалегідь, хоча й траплялися імпровізації. Це була музика різних епох і стилів, інтерпретована тими виконавцями, які викликали наше загальне зацікавлення. Часто порівнювалися різні записи відомих вокалістів, інструменталістів, хорових колективів, симфонічних оркестрів, як радянських, так і зарубіжних.

Особливу увагу ми приділяли новинкам грамзапису. Добре пам'ятаємо, яким художнім відкриттям і естетичною наголою для нас стало прослуховування платівок із записами «Літургії Іоанна Златоуста» К. Стеценка у виконанні хору «Київ», опери «Мойсей та Аарон» А. Шенберга, опери-ораторії «Жанна д'Арк на вогнищі» А. Онеггера, «Різдвяних пісень» Б. Бріттена.

Ритуальним стало прослуховування фрагментів трофейних грамзаписів опер Р. Вагнера за участю В. Фуртвенглера і сла-

ветних вокалістів, зокрема, Макса Лоренца і Лауріца Мельхіора. Ретельно обговорювалися особливості їх виконавських інтерпретацій.

Пригадуються також жваві обговорення записів фортепіанної сонати О. Скребіна у виконанні В. Горовица і В. Софроніцького.

Велика увага приділялася творам сучасного музичного мистецтва, зокрема, композиторів польської школи — В. Лютославського, К. Пендерецького, К. Сероцького, Г. Бацевич. Платівки із записами цих творів надсилав польський знайомий нашого батька — пан Станіслав Сульвінський — інженер з Катовіц.

Регулярно обговорювалися яскраві події концертного життя Харкова, насамперед пов'язані з прем'єрними виконаннями переважно гастролерами знакових музичних творів, наприклад, «Трапези апостолів» Р. Вагнера, Першої симфонії Г. Малера, реквіємів В. А. Моцарта, Й. Брамса, особливо ж Г. Берліоза, у виконанні Державної хорової капели Вірменії під керівництвом Оганеса Чекіджяна.

Ці живі враження спонукали до прослуховування новітніх ліцензійних записів, які випускала тоді фірма «Мелодія». Добре пам'ятаємо суперечки щодо виконавських інтерпретацій «Реквієму» Моцарта під керівництвом диригентів Г. фон Караяна і Д. Баренбойма. Чи могли ми тоді собі уявити, що вже у 1998 році у Байройтському театрі будемо наживо слухати виставу за участю Д. Баренбойма, який диригував там оперою Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери»?

Важливою складовою наших зібрань були літературні читання, які розпочиналися після нетривалої вечери, що завершувалася чаюванням. З великою приємністю згадую чудові яблучні пироги, які власноруч випікала і частувала ними Людмила Цуркан.

Як правило, відбором текстів для читання займався Ілля Глауберман, який володів прекрасними навичками читця. Ці літературні твори найчастіше мали філософсько-релігійну спрямованість, зокрема, пригадуються «Подолання життя», «Смерть Агасфера», «Маріамна» Пера Лагерквіста, «Мать Іоанна від ян-

голів» Ярослава Івашкевича тощо. Періодично зверталися ми і до мемуарів відомих музикантів, письменників та живописців.

Ще одним своєрідним ритуалом для наших зібрань стали перегляди слайдів-репродукцій образотворчого мистецтва різних історичних епох — від середньовічної і ренесансної до сучасної. Добре пам'ятаємо, з якою духовною насолодою сприймалися перегляди західноєвропейського і давньоруського іконопису, живопису Ієронімуса Босха, Сальвадора Далі, які супроводжувалися жвавим обговоренням.

Як це б не видавалося дивним сьогодні, ці зустрічі ніколи не перетворювалися на спільне музикування, хоча абсолютну більшість учасників складали професійні музиканти. На нашу думку, це було зумовлено цілим рядом обставин, головна з яких була пов'язана з місцем проведення наших зібрань — малогабаритною квартирою у стандартній п'ятиповерхівці-«хрущовці», а не в палаццо, віллі чи котеджі.

Тепер стало очевидним, що ці зустрічі активно сприяли формуванню художньо-естетичних орієнтирів молодих учасників зібрань, набуттю ними розмаїтого культурного досвіду, що згодом проявилось у певних творчих пошуках і мистецьких уподобаннях.

Як пізніше з'ясувалося, подібні неформальні осередки харківської інтелігенції (хоча й зі своєю специфікою) спонтанно виникали повсюдно. Коли ми познайомилися з харківським кардіологом, меломаном та колекціонером грамплатівок із записами музики ХХ століття Віталієм Михайловичем Степаненком, то від нього дізналися, що в його квартирі часто збиралася харківська інтелігенція, і не тільки художня. Будинок, в якому він мешкав, був розташований навпроти Інституту низьких температур, тому й не дивно, що його пацієнтами як лікаря і друзями ставали фізики-меломани, зокрема, Галина і Борис Веркіні. Але ще з більшою цікавістю ми сприйняли той факт, що його гостями нерідко були Марина Черкашина і Віталій Губаренко.

На завершення хотілося б відзначити, що так само спонтанно вже у 90-ті роки ХХ століття з'явилися два гуртки шанувальників вагнерівської музики, які згодом перетворилися

на офіційно формалізовані вагнерівські товариства в Харкові і Києві. І їх ініціаторами стали деякі колишні учасники згаданих попередніх неформальних осередків, зокрема, М. Черкашина-Губаренко, Г. Веркіна, О. Сердюк і В. Северин.

Oleksandr Serdiuk

*PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department
of the History of Ukrainian and Foreign Music,
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2684-8467>*

“CAMERATA” AS AN INFORMAL ASSOCIATION KHARKIV MUSICIANS OF THE 70-80S OF THE XX CENTURY

Keywords: *Kharkiv “Camerata”, informal centers, artistic hedonism, performance interpretation.*

The choice of the topic of my report was inspired by the desire to record for history a page of the cultural life of Kharkiv at the end of the last century, which is little known to the general public — the activities of the Kharkiv “Camerata”. The idea of calling our chamber association “camerata” arose from Ludmila Tsurkan by analogy with the well-known “Florentine Camerata”.

Remembering our Kharkiv “Camerata” today, I am inclined to the opinion that it was a small informal “interest group”, whose members mostly believed in the idea of “art for art’s sake”, popular among the artistic intelligentsia of the “Silver Age” era. At the same time, it can be perceived as an echo of artistic informal associations of the 60s of the 20th century. But in contrast to the club associations of that time (for example, “Contemporary” in Kyiv or “Prolisok” in Lviv), which were determined to promote certain cultural values in society through the organization of relevant mass events, the Kharkiv club should be perceived as a phenomenon of the cultural underground of the late 1970s — early 80s of the 20th century with its own specificity. National and cultural issues were not relevant for our “Camerata”, political discussions never came to the fore, the center

of attention was always art in its various manifestations. These were meetings, first of all, of art lovers (although mostly professional musicians), aimed at a common artistic and aesthetic experience with the subsequent attempt to mark it verbally during a spontaneous discussion. The cult of a kind of artistic hedonism reigned.

Among the permanent members of our Sunday gatherings are musicologist, singer, pianist and teacher Ilya Glauberman, vocalist and vocal teacher Lyudmila Tsurkan, theater expert Maria Tsurkan, musicologists Galina Bortnovska and Nonna Pilypenko, vocalist Volodymyr Severyn, artist Vyacheslav Strebkov, pianist Olena Kharchenko, composer Oleksandr Grinberg and pianist Oleksandr Serdiuk.

From time to time, one musician came to our evenings, whom G. Bortnovska suspected of cooperating with the “relevant authorities”, as they said then. It is clear that we could not determine this for sure.

The vast majority of our gatherings took place in the house of the family of I. Glauberman and L. Tsurkan — in a house known as the “Plumbing House” located on Derevyanka Street (Pavlo Polya district). Sometimes we met in other places. We met at least twice at the residence of the Serdiuk family in microdistrict No. 625 (“Southern Saltivka”). We called these cameratas “offsite cameratas”.

Our meetings followed an almost unchanged scenario. After a spontaneous discussion of current news, Ilya Glauberman pronounced the sacramental phrase: “Well, let’s listen?” As a rule, the themes of the musical works chosen for listening were discussed in advance, although improvisations did occur. It was music from different eras and styles, interpreted by those artists who aroused our general interest. Various records of famous vocalists, instrumentalists, choral groups, symphony orchestras, both Soviet and foreign, were often compared.

Particular attention was paid to new recording products. I remember well what an artistic discovery and aesthetic pleasure it was for us to listen to records of the “Liturgy of John Chrysostom” by K. Stetsenko performed by the “Kyiv” choir, the opera “Moses and Aaron” by A. Schoenberg, the opera-oratorio “Jeanne d’Arc au

bûcher” (“Joan of Arc at the Stake”) by A. Honegger, “Christmas carols” by B. Britten.

Listening to the fragments of the trophy recordings of R. Wagner’s operas with the participation of W. Furtwängler and famous vocalists, in particular, Max Lorenz and Lauritz Melchior, became a ritual. Peculiarities of their performance interpretations were thoroughly discussed.

Lively discussions of recordings of O. Scriabin’s piano sonatas performed by V. Horovyts and V. Sofronytskyi are also recalled.

Great attention was paid to works of modern musical art, in particular, composers of the Polish school — W. Lutoslawski, K. Penderecki, K. Serocki, G. Bacewicz. Records with recordings of these works were sent by a Polish friend of my father — Mr. Stanislaw Sulwiński — an engineer from Katowice.

Bright events of Kharkiv’s concert life were regularly discussed, first of all, related to the premiere performances of famous musical works, mainly by touring artists, for example, “The Apostles’ Love Feast” by R. Wagner, G. Mahler’s First Symphony, requiems by W. A. Mozart, J. Brahms, especially H. Berlioz, performed by the State Choral Chapel of Armenia under the direction of Ohannes Chekidjian.

These live impressions prompted us to listen to the latest licensed recordings released by the “Melody” company at the time. I well remember the disputes regarding the performance interpretations of Mozart’s “Requiem” under the leadership of conductors H. von Karajan and D. Barenboim.

An important component of our gatherings were literary readings, which began after a short dinner and ended with tea. I remember with great pleasure the wonderful apple pies that Lyudmila Tsurkan baked and served with her own hands.

As a rule, the selection of texts for readings was carried out by Ilya Glauberman, who was a master of artistic reading.

These literary works most often had a philosophical and religious focus, in particular, “Overcoming Life”, “The Death of Agasfer”, “Mariamne” by Pär Lagerkvist; “Mother of John from the Angels” by Jarosław Iwaszkiewicz, etc. come to mind. Periodically we turned to the memoirs of famous musicians, writers and painters.

Another ritual for our gatherings was the viewing of slide reproductions of fine art from various historical eras — from the Middle Ages and Renaissance to modern times. I remember well, with what spiritual pleasure the viewings of medieval icon painting, painting by Hieronymus Bosch, Salvador Dali, which were accompanied by a lively discussion, were perceived.

As strange as it may seem today, these meetings never turned into joint music making, although the absolute majority of participants were professional musicians. In my opinion, this was due to a number of circumstances, the main of which was connected with the place of our meetings — a small apartment in a standard five-story building, and not in a palazzo, villa or cottage.

Now it has become obvious that these meetings actively contributed to the formation of artistic and aesthetic orientations of the young participants of the gatherings, their acquisition of diverse cultural experience, which later manifested itself in certain creative pursuits and artistic preferences.

As it turned out later, similar informal centers of the Kharkiv intelligentsia (albeit with their own specificity) spontaneously arose everywhere. When I met Vitaly Mykhailovych Stepanenko, a Kharkiv cardiologist, music lover and collector of records of 20th century music, I learned from him that the Kharkiv intelligentsia often gathered in his apartment, and not only the artistic one. The house in which he lived was located opposite the Institute of Low Temperatures, so it is not surprising that his patients and friends turned out to be physicists and music lovers, in particular, Galina and Boris Verkin. But with even greater interest I perceived the fact that his guests were often Maryna Cherkashina and Vitaly Gubarenko.

In conclusion, I would like to note that in the 90s of the 20th century, two circles of fans of Wagner's music appeared just as spontaneously, which later turned into officially formalized Wagner societies in Kharkiv and Kyiv. And their initiators were some former members of the aforementioned informal centers, in particular, M. Cherkashina-Gubarenko, G. Verkina, O. Serdyuk and V. Severyn.

Єсипенко Каріне Ішханівна

*студентка-мистецтвознавиця Харківської державної академії
дизайну і мистецтв*

ORCID: 0000-0002-0258-3591

ТРАДИЦІЇ ХАРКІВСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В ТВОРЧОСТІ І. МОРГУНОВА І О. ЄРОФЕЄВОЇ

Ключові слова: *творчий союз, харківська школа монументально-декоративного мистецтва, О. Єрофеева, І. Моргунов, Б. Косарев, сценограф, левкас.*

Ольга Єрофеева та Ігор Моргунов — визнані митці, представники харківської школи монументально-декоративного мистецтва. Їхні спільні роботи прикрашають міський простір Харкова, зокрема, емалеві панно виконані для станцій харківського метрополітену «Ботанічний сад» (2004), «Олексіївська» (2010) та «Перемога» (2016). Їхня творчість бере свої витоки від фундаторів харківської школи монументалізму, викладачів Харківського художньо-промислового інституту (нині — ХДАДМ) таких як Є. Єгоров, Л. Чернов, Є. Биков, О. Пронін; на курсі О. Єрофеевої, крім указаних майстрів, викладав Б. Косарев. Вплив викладачів на творчість художників простежується протягом усього їхнього творчого шляху. Не применшуючи внеску інших у формування молодих митців-монументалістів, варто акцентувати свою увагу на такій видатній особистості, як Б. Косарев — живописець, монументаліст, графік, іконописець, сценограф, інтелектуал, ерудит, носій духу експериментаторства авангарду і творчих пошуків доби модернізму в Україні. Викладач щиро ділився зі своїми студентами знаннями та навичками, методами роботи, давав практичні поради, намагався позитивно впливати на їхній інтелектуальний розвиток. Ще в період навчання О. Єрофеевої митець надихнув її на створення стінопису для нового приміщення Харківської художньої школи імені І. Рєпіна, який був успішно виконаний як курсова робота.

Універсальний, поліверсійний майстер Борис Косарев давав учням навички роботи з великими площинами, зокрема, вчив працювати з театральними завісами. У спілкуванні зі студентами ділився не тільки своїми здобутками, а й досвідом невдач. Так, навчаючи принципам застосування кольорової гами при оформленні театральної сцени, художник повідав учням, як змушений був переробляти завісу через невдале застосування нюансів кольору.

Досвід, отриманий від учителя, неодноразово ставав у нагоді для творчого подружжя, зокрема, під час виготовлення сценічних завіс. Однією з таких робіт стала завіса, виконана в техніці батик для «Будинку природи» в місті Дніпропетровську (нині Дніпро). Її образне рішення включало в себе флоральні і зооморфні зображення, рослини й тварин, поєднані декоративними мотивами. Крім цієї роботи, автори виконували сценічні завіси для інститутів та будинків культури, розписували портьєри для дитячих садків та музичних шкіл. О. Єрофєєва та І. Моргунов неодноразово виконували творчі завдання, пов'язані з розписом великих площин, де настанови вчителя дали змогу створювати високохудожні мистецькі речі.

Як художник-монументаліст, який у ранні роки творчості спеціалізувався на сакральному мистецтві — іконописі та стінописі, Б. Косарев ділився тонкощами професії, зокрема, навчив своїх учнів складній давній техніці левкасу. Досвід, отриманий від видатного вчителя, надихнув на створення цілої низки власних робіт у цій техніці, утім надав поштовх для її вдосконалення. В середині 1980-х років майстри почали використовувати акварель та жовток, чим досягнули ефекту прозорості фарб; винайшли спосіб спеціальної обробки зображення, що створювало ефект своєрідного сфумато — розчиненості предмета зображення в просторі картини. Експерименти з технологією левкасу відбилися в роботах, створених під час подорожей до Бельгії (1992) і Німеччини (1993, 1995): більшість із них, представлені в експозиціях закордонних персональних виставок, поповнили фонди місцевих галерей і приватних колек-

цій. Роботам цього періоду, переважно жанровим (художники не приховували свого захоплення класичним мистецтвом Європи, його старими майстрами) були притаманні метафоричність, філософічність, перенесення античних та історичних сюжетів на сучасний контекст і навіть на український ґрунт («Муза в селі Хатки», «Корабель дурнів», «Купання у відкритому морі»).

Вплив Б. Косарева як фахівця в сакральному стінописі знайшов свій прояв в унікальній роботі О. Єрофєєвої і І. Моргунова — в емалевому іконописі для оздоблення Храму Св. Іоанна Богослова (2008) в Харкові, а викладацька справа і вплив майстра на формування розвиненої, інтелектуально спроможної особистості надихнув художників на викладацьку діяльність — у 1991 році вони заснували дитячу художню студію «Азъ», з якої вийшло багато обдарованих учнів, що стали всебічно розвиненими особистостями і талановитими художниками.

Таким чином, мистецький і творчий потенціал учителів-універсалів, які сумлінно передають учням свої знання, навички і досвід, знаходить своє продовження в подальших мистецьких практиках наступних поколінь творчих особистостей, якими є О. Єрофєєва і І. Моргунов.

Karine Yesypenko

1st year master's degree (Graduate Degree Program) student in Art Studies

at Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts

ORCID 0000-0002-0258-3591

TRADITIONS OF KHARKIV ART SCHOOL IN THE CREATIVITY OF I. MORGUNOV AND O. YEROFEEVA

Keywords: *creative union, Kharkiv School of Monumental and Decorative Art, O. Yerofeeva, I. Morgunov, B. Kosarev, stage designer, levkas.*

Olga Yerofeeva and Igor Morgunov are recognized artists, representatives of the Kharkov school of monumental and decorative

art. Their joint works adorn the urban space of Kharkov, in particular, enamel panels made for the Kharkov metro station “Botanichniy sad” (2004), “Oleksiivska” (2010) та “Peremoha” (2016). Their work originates from the founders of the Kharkov school of monumentalism, teachers of the Kharkov Art and Industrial Institute (now — KSADA) such as E. Yegorov, L. Chernov, E. Bykov, O. Pronin. At the course A. Yerofeeva and her classmates, in addition to these masters, taught B. Kosarev. The influence of teachers on the work of artists can be traced throughout their creative journey. Without diminishing the contribution of other teachers to the formation of young monumental artists, it is worth focusing on such an outstanding personality as B. Kosarev — painter, monumentalist, graphic artist, icon painter, stage designer, intellectual, erudite, carrier of the spirit of experimentation of the avant-garde and creative searches of the era of modernism in Ukraine. The teacher sincerely shared with his student’s knowledge and skills, methods of work, gave practical advice, tried to positively influence their intellectual development. When A. Yerofeeva was still a student, B. Kosarev inspired her to create murals for the new premises of the Kharkov Art School named after I. Repin, which was successfully completed as a term paper.

Universal, polyvalent master Boris Kosarev gave students the skills to work with large planes, in particular, taught them to work with theater curtains. In communicating with students, he shared not only his achievements, but also the experience of failures. So, when the artist talked about the principles of using colors in the design of the theater scene, the artist told the students how he unsuccessfully applied the nuances of color and was forced to redo the scenery.

The experience gained from the teacher was repeatedly useful for creative spouses, in particular, for making stage curtains. One of these works was the curtain, made in the batik technique for the “House of Nature” in the city of Dnipropetrovsk (now the Dnipro). Her figurative solution included floral and zoomorphic images, plants and animals, combined decorative motifs. In addition to this work, the authors performed stage curtains for institutes and houses of culture, painted curtains for kindergartens and music schools.

A. Yerofeeva and I. Morgunov repeatedly performed creative tasks related to painting large planes, where the teacher’s instructions made it possible to create highly artistic things.

As a monumental artist who specialized in sacred art in the early years of his work — icon painting and mural painting, B. Kosarev shared the intricacies of the profession, in particular, taught his students the complex ancient levkas technique. The experience gained from an outstanding teacher inspired the creation of a number of his own works in this technique, however, gave impetus to its improvement. Since the mid-1980s, masters began to use watercolor and yolk, which achieved the effect of transparency of colors; invented a method of special image processing, which created the effect of a kind of sphumato — dissolution of the object of the image in the space of the picture. Experiments with levkas technology were reflected in works created during trips to Belgium (1992) and Germany (1993, 1995): most of them, presented in expositions of foreign personal exhibitions, replenished the funds of local galleries and private collections. Works of this period, mainly genre (artists did not hide their admiration for the classical art of Europe, its old masters) were characterized by metaphoricity, philosophical, transfer of ancient and historical subjects to the modern context and even to the Ukrainian soil (“Muse in the village of Khatki”, “Ship of fools”, “Bathing in the open sea”).

The influence of B. Kosarev as a specialist in sacred mural writing was reflected in the unique work of A. Yerofeeva and I. Morgunova — in enamel icon painting for the decoration of the Church of St. John the Theologian (2008) in Kharkov. Teaching and the influence of the master on the formation of a developed, intellectually capable personality inspired artists to teach — in 1991 they founded the ‘Az’ children’s art studio, from which many gifted students emerged who became comprehensively developed personalities and talented artists.

Thus, we can conclude that the artistic and creative potential of universal teachers who conscientiously convey their knowledge, skills and experience to students find their continuation in further artistic practices of subsequent generations of creative personalities, which are O. Yerofeeva and I. Morgunov.

Дербас Марина Олексіївна

завідувачка навчальної лабораторії

кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

ORCID: 0000-0001-5838-8253

З РОДОВОДУ МУЗИКОЗНАВЦЯ ЙОСИПА МИКЛАШЕВСЬКОГО (КОМЕНТАР ДО ДЕЯКИХ ІКОНОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ)

Ключові слова: *Йосип Миклашевський, українська династія, портрети родини, доля спадщини.*

Минулого 2022 року у колах українського музикознавства зі зрозумілих причин початку жорстокої російсько-української війни пройшла непоміченою кругла дата — 140 років з дня народження Йосипа Михайловича Миклашевського (1882–1959), відомого харківського науковця, автора доволі великої музикознавчої спадщини, зокрема перших музикознавчих робіт з історії музичної і театральної культури Харкова. Його постать також привертає увагу як нащадка династії Миклашевських, старовинного українського козацького роду, з якого походять непересічні яскраві особистості, відомі своєю участю в політичному, економічному, культурному, освітньому житті тогочасної країни. Несподівані повороти долі цих людей, шлюбні зв'язки та спадкові права тепер в історичній ретроспективі набувають більш зрозумілого і логічного пояснення.

Династичні гілки родини Миклашевських були укорінені в багатьох регіонах України. Найбільш відомими представниками цієї династії стали Андрій Михайлович Миклашевський (1801–1895), засновник порцелянової мануфактури у селі Волокитино (Чернігівська губернія, нині Сумська область) та його повний тезка Андрій Михайлович Миклашевський (1814–1905) з катеринославської гілки, відомий політик і державний діяч, за участю якого розроблялася реформа 1861 року зі скасування кріпацтва та багато іншого.

Як відомо з історичної довідки⁶⁶, Йосип Михайлович Миклашевський був останнім спадкоємцем та власником родового маєтку в селі Понурівка (Чернігівська губернія). Першим власником Понурівки був Михайло Андрійович Миклашевський (1640–1706) (фото 1), царський стольник та полковник містечка Стародуб, генеральний есаул Запорізького Війська. Його батьком був реєстровий чигиринський козак Андрушка Миклашенко (1649), мати — дочка польського шляхтича, чернігівського отамана Станіслава Коханівського. Михайло Андрійович отримав від гетьмана Мазепи маєток Волокитине (Глухівський повіт), що зафіксовано іменним універсалом, а також у 1693 році Мазепа віддав у володіння стародубському полковнику і Понурівку.

Як бачимо, коріння роду Миклашевських сягає XVII століття і веде до старовинних козацьких родів з міста Стародуб. Наступні століття родові маєтки передавалися багатьом спадкоємцям. Одним з них був прадід Йосипа Михайловича Миклашевський Михайло Павлович (фото 2), роки його життя: 1757–1847. У 1815 році він спорудив у Понурівці будівлю, яка була однією з кращих на той час і в архітектурному стилі наслідувала італійські (венеційські) вілли. У статті «Пануровка, імені І. М. Миклашевського» Георгія Лукомського знаходимо припущення, що «Миклашевському подобалася ця сувора холодна велич високих залів, де там у напівтемряві розписаних all fresco»⁶⁷. Цікаві світлини інтер'єрів маєтку Понурівка зробила сестра Йосипа Михайловича Віра. На них зафіксовані величезна зала, де з розписаного орнаментом плафона спускається велика люстра, оздоблення кришталевими прикрасами (різноманітними жиданцями-свічниками, деревцями й фонтанами), годинниками, канделябрами та вазами. Коштовними бронзовими, кришталевими виробами був заповнений увесь будинок. Також у їдальні було багато порцеляни, яка стояла у шафах, а на стінах висіли кращі тарілчані вироби волокитинської мануфактури.

⁶⁶ Миклашевський, Йосиф Михайлович. Википедія, https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Миклашевський_Йосиф_Михайлович

⁶⁷ Лукомський, Г. (1914). Пануровка, імені І. М. Миклашевського. Столиця и усадьба. 14 С. 8.

Традиційним для того часу було прикрашання маєтків численними портретами засновників династії та їх нащадків, що характеризує й понурівський маєток. За життя Михайла Павловича Миклашевського у вітальні розміщувалися його власний портрет (робота невідомого майстра) і портрет першого власника стародубського полковника Михайла Андрійовича. Порівняння двох портретів доводить наочно колоніальний злам української шляхти, який відбувся при утвердженні імперської культури на території Гетьманської України. Єсаул Запорізького Війська зображений у чудовому етнічному одязі з парчі, у червоних саф'янових чоботях, з кремезною постагтю, суворим і навіть грізним. Втім уже на іншому портреті його нащадок позує у парадному мундирі із «зірками». Такий, за словами Т. Гундорової, «малоросійський маскарад» — загальний тренд тих часів: Утвердження імперської культури на території Гетьманської України пов'язане також із перевдяганням — новонароджуване дворянство, рекрутоване з козацької верхівки, мусить розв'язувати не лише питання політичні, а й салонні. «Надевай же платье такое, как и мы», — наказує козаку Вакулі у петербурзьких царських палатах запорожець (*Ночь перед Рождеством* Миколи Гоголя). Одяг (плаття) є таким самим знаком, як і мова, яку треба також видозмінити, перебуваючи у царському палаці»⁶⁸.

Однією з відомих персон роду Миклашевських є Надія Михайлівна Судієнко (Миклашевська) (1816–1876), двоюрідна бабуся Йосипа Михайловича, портрет якої експонувався на відомій «Таврійській виставці» Сергія Дягілева, що відбулася у 1905 році в Санкт-Петербурзі (фото 3). Нині портрет зберігається в колекції Державного музею мистецтв м. Алмата, Казахстан. Це робота німецького художника Германа Філеля Вінтерхальтера «Портрет дами з гвоздиною» (1840; Холст, масло. 82х65,5).

Портрет Надії Судієнко, як повідомляється в матеріалах конференції «Кастеевские чтения 2020»⁶⁹, надійшов до музею Казахстану

⁶⁸ Гундорова, Т. (2011–2014). Колоніальність як перевдягання: «малоросійський маскарад» Івана Котляревського// *Harvard Ukrainian Studies. Volume 32-33, Part two*. P.395–414.

⁶⁹ Сырлыбаева, Г. (2020). Купец первой гильдии, корнет конной гвардии и другие. Портреты из коллекции русского искусства ГМИ РК им. А. Кастеева. Кастеевские чтения 2020. Алматы. С. 68–84.

з приватних колекцій Литви у 1985 році. На портреті представлена миловидна ніжна жінка з темними очима, сором'язливим рожевим рум'янцем і гладким темним волоссям, зібраним у скромну зачіску. Водночас є якийсь магнетичний ефект у її твердому погляді, спокусливих губах і квітці, яка недбало тримається між пальцями. Відсутність прикрас, коштовностей, пишного одягу не заперечує шляхетність і вишуканість персонажа на портреті.

Також збереглася репродукція родинного портрету Судієнків (фото 4) в сімейній садибі Судієнків-Миклашевських в Очкіно (Чернігівська губернія, зараз це село в Шосткинському районі Сумської області). На той час тамтешній маєток був перлиною архітектури, зараз, на жаль, він утрачений. Картина була написана Карлом Крістіаном Фогель фон Фогельштейном, німецьким художником-портретистом для інтер'єру вітальні з каміном у фамільній садибі. На груповому сімейному портреті зображені Надія Михайлівна з чоловіком і синами Йосипом та Олександром. Чоловік Надії Михайлівни Судієнко Михайло Йосипович мав нахил до архівної діяльності і зібрав цінні матеріали з історії Гетьманщини. Тому репродукція цього портрету була вміщена у журналі «Старые годы» за липень-вересень 1912 року, а справжнє місцезнаходження картини зараз невідоме.

Слід відмітити ще одну видатну жінку династії Миклашевських, а саме тітку Йосипа Михайловича Марію Андріївну Скоропадську (Миклашевську). Роки її життя в різних джерелах відрізняються, але частіше використовуються 1839–1900 роки. Вона була дочкою Андрія Михайловича Миклашевського, власника знаменитої Волокитинської порцелянової фабрики та Дар'ї Олексіївни Олсуф'євої. Серед чотирьох дітей Марії Андріївни відмітимо Павла Петровича Скоропадського, Гетьмана Української держави у 1918 році, який був двоюрідним племінником Йосипа Михайловича. Відомим є портрет Марії Андріївни з двома дітьми, одним з яких був маленький Павло. Портрет написав у 1879 році художник Микола Ге (фото 5).

Йосип Михайлович Миклашевський прожив у Харкові більшу частину свого життя, переїхавши до міста у 1918 році. Маю-

чи диплом «вільного художника», він читав лекції, викладав гру на фортепіано, історію музики в різних музичних закладах Харкова, і навіть збереглася довідка, видана адміністратором театру Дворкіним, що він працював викладачем і отримував зарплату в 60 карбованців у Державному драмтеатрі «Березіль». У 1940 році Йосипа Миклашевського запросив до консерваторії С. С. Богатирьов на посаду завідувача кабінету історії музики займатися бібліографічною та архівознавчою роботою задовго до створення кафедри історії музики⁷⁰. Він одним з перших у Харкові здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства (1944) без захисту дисертації за монографію «Музична культура Харкова XVIII та I половини XIX ст.» I, безумовно, він став одним з так званого «союзу трьох» — «батьків-засновників» кафедри історії музики в консерваторії та харківської історико-теоретичної школи. (на фото б сидять Тюменєва Г. О. і Миклашевський Й. М., стоїть Любимов Б. О. фото знаходиться в архіві кафедри).

У статті до ювілею кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського Лідія Шубіна пише: «Разом із завідувачкою до першого складу увійшли колеги-історики Йосип Миклашевський та Борис Любимов. «Союз трьох» мав вивести на вищий рівень музично-історичну підготовку студентів, підняти статус «Історії музики», яка перебувала на той час серед загальногуманітарних предметів, перетворивши її на одну з профільюючих, ключових навчальних дисциплін»⁷¹.

Діяльність Й. Миклашевського як музикознавця і науковця була пов'язана з лекторськими виступами перед найрізноманітнішою аудиторією, а також з «вивченням архівних матеріалів, старої преси та інших рідкісних джерел, пошуками свідків на сторінках історії»⁷². Як зазначила Тетяна Бахмет, дослідниця епістолярної спадщини Миклашевського, «Йосип Михайлович

ніколи не домагався (та й не міг би домогтися, оскільки дворянське походження в ті часи було непереборною перешкодою) жодних високих посад, хоча талант, освіта і досвід давали йому на це право»⁷³. Хоча він є автором багатьох цікавих наукових робіт, але в історію увійшов як автор однієї книги, яка була видана вже після його смерті у 1967 році. З його листування із завідувачкою кафедри Г. О. Тюменєвою стає очевидно, з якими перешкодами йшла підготовка до видання його книги. Книга була надрукована в Києві «з купюрами, на які сам Йосип Михайлович, можливо, ніколи б не погодився»⁷⁴. Багато історичних матеріалів, зібраних автором під час роботи над книгою з різних архівних джерел, які тепер навіть неможливо відновити через те, що всі документи або згоріли під час пожежі, або були втрачені, не потрапили у видану книгу. Як зазначає Т. Бахмет, видавничі гранки книги зберігалися у харківського краєзнавця В. Д. Берліна (1938–2020)⁷⁵, але нині їх місцезнаходження невідоме.

Книга Й. М. Миклашевського «Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX століття»⁷⁶ написана яскравою мовою і наповнена цитатами з газетних статей, подробицями від очевидців подій, відгуків, об'явами, протоколами засідань, листуванням різних представників харківських музичних і державних кіл. Читач ніби поринає у справжню живу атмосферу міста, чує голоси публіки з концертів, уявляє екстравагантні звичаї харківської публіки, розуміє іронічні коментарі про перших театральних акторів у Харкові, занурюється у злиднений побут школярів і перипетії щодо грошового забезпечення додаткових музичних класів у першому харківському колегіумі, ознайомлюється з асортиментом музичних крамниць і перших фортепіанних фабрик Харкова, ніби бачить виступи студентів Харківського університету з ора-

⁷⁰ Григорьева, Л. Щербинин, Ю. (1992). Учебный кабинет истории музыки. Харьковский институт искусств имени И.П. Котляревского 1917-1992. Харьков. С. 334.

⁷¹ Шубіна, Л. (1998). Кафедрі історії музики — 50. *Аспекти історичного музикознавства*, 1, 10.

⁷² Там само. С. 10.

⁷³ Бахмет, Т. (1998). Родом із срібного віку. *Аспекти історичного музикознавства*, 1, 25.

⁷⁴ Там само. С. 26.

⁷⁵ Там само. С. 30.

⁷⁶ Миклашевський, Й. (1967). *Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX ст.* 160 с.

торіями на урочистих заходах, дивується збиранню грошей на пам'ятники Гайдну і Моцарту у Відні та виконанню ораторій Гайдна, а також першому виступу інкогніто харківської піаністки на публічному концерті та безлічі інших подій, описаних автором. Його дослідження, безумовно, розвінчувало існуючі імперські міфи як російської імперії, так і радянської, бо в ній представлена складна багатовимірною картина музичної й театральної реальності Харкова того часу.

У своєму листі до Тюменєвої Г. О. Миклашевський писав: «Все-таки необхідно залишити в силі основну думку, що довго трималася думка (неправильна) про Україну та російську провінцію, де ніби не було серйозних музичних занять тощо і що ретельне ознайомлення з архівами та іншими матеріалами цю думку розсіяло» (лист Миклашевського Тюменєвій, 29.06.1950)⁷⁷. Проте відповідь від видавництва була категорична: «Або всі вищезгадані скорочення будуть зроблені і спеціальний розділ про Москву і Петербург буде написано, або... книга надрукована не буде» (лист від 15.08.1951)⁷⁸.

Хоча й не було засідань-цькувань Миклашевського, як це сталося з іншими українськими митцями, але тиск, тематичне обмеження, політика замовчування, приниження нестачею необхідного мінімуму грошей для проживання (і це для спадкоємця й володаря одного з найбагатших маєтків), а відповідно, і применшення його постаті в майбутньому він вочевидь відчув.

⁷⁷ Бахмет, Т. (2003). Історія однієї дружби: листи І. М. Миклашевського до Г. А. Тюменєвої. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 11, 391.

⁷⁸ Там само. С. 392.



Посмертний портрет стародубського полковника Михайла Миклашевського для Видубицького монастиря, невідомий автор XVIII ст. (Фото 1)



Портрет Михайла Павловича Миклашевського, невідомий автор, 1800-ті роки. (Фото 2)



«Портрет дами з гвоздиною». Портрет Надії Михайлівни Судієнко, Г. Ф. Вінтерхальтер (H.F. Winterhalter). (Фото 3)



Портрет Михайло Йосиповича Судієнко з дружиною Надією Михайлівною ур. Миклашевською та синами — Йосипом і Олександром. К.К.Фогель фон Фогельштейн, 1830-ті роки. (Фото 4)



Портрет Марії Андріївни Скоропадської ур. Миклашевської з синами Михайлом і Павлом, М. Ге, 1879. (Фото 5)



Тюменева Г.О., Миклашевський Й.М., Любимов Б.О. (стоїть). 1950-ті роки. (Фото 6)

Maryna Derbas

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

FROM THE GENEALOGY OF MUSICOLOGIST YOSYP MYKLASHEVSKY (COMMENTARY ON SOME ICONOGRAPHIC SOURCES)

Key words: *Yosyp Myklashevsky, Ukrainian dynasty, family portraits, fate of inheritance.*

Yosyp Mykhailovych Myklashevsky (1882-1959) is a well-known Kharkiv scholar, is the author of a rather extensive musicological heritage, including the first musicological works on the history of musical and theatrical culture in Kharkiv. His personality also attracts attention as a descendant of the Myklashevsky dynasty, an ancient Ukrainian Cossack family from which came outstanding personalities known for their participation in the political, economic, cultural, and educational life of the country at that time. The unexpected twists and turns in the fate of these people, their marriages, and inheritance rights now gain a clearer and more logical explanation in historical retrospect.

As is known from the historical reference⁷⁹, Yosyp Mykhailovych Myklashevsky was the last heir and owner of the family estate in the village of Ponurivka (Chernihiv province). The first owner of Ponurivka was Mykhailo Myklashevsky (1640-1706) (photo 1), a tsarist stolnyk and colonel of the town of Starodub, general esaul of the Zaporizhzhia Army. Mykhailo Andriyovych received the Volokytyne estate (Hlukhiv district) from Hetman Mazepa, which is recorded in a personalized universal, and in 1693 Mazepa gave the Starodub colonel possession of Ponurivka as well.

Yosyp Mykhailovych Myklashevsky's great-grandfather Mykhailo Pavlovych Myklashevsky (photo 2) (1757-1847) built a

⁷⁹ Miklashevsky, Joseph Mikhaïlovich URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Миклашевский,_Иосиф_Михайлович

building in Ponurivka in 1815 that was one of the best of its time and was inspired by Italian (Venetian) villas in its architectural style. It was traditional for the time to decorate estates with numerous portraits of the founders of the dynasty and their descendants, which characterizes the Ponurivka estate. During the lifetime of Mykhailo Pavlovych Myklashevskyi, the living room was decorated with his own portrait (by an unknown master) and a portrait of the first owner, Colonel Mykhailo Andriiovych of Starodubsk.

Nadiia Mykhailivna Sudiienko (Myklashevskia) (1816-1876), a great aunt of Yosyp Mykhailovych, whose portrait was exhibited at the famous “Tauride Exhibition” by Sergei Diaghilev, held in 1905 in St. Petersburg (photo 3). The portrait is currently in the collection of the State Museum of Art in Almaty, Kazakhstan. This is a work by the German artist Hermann Filles Winterhalter “Portrait of a Lady with a Carnation” (1840; canvas, oil. 82 x 65.5 cm).

There is also a reproduction of the Sudiienko family portrait (photo 4) in the Sudiienko-Myklashevsky family estate in Ochkino (Chernihiv province, now a village in the Shostka district of Sumy region).

Another prominent woman of the Myklashevsky dynasty should be noted, namely, Yosyp Mykhailovych's aunt Maria Andriivna Skoropadska (Myklashevskia). The dates of her life differ in different sources, but the years 1839-1900 are more commonly used. She was the daughter of Andrii Mykhailovych Myklashevsky, the owner of the famous Volokytyn porcelain factory, and Daria Oleksiivna Olsufieva. Among Maria Andriivna's four children, we note Pavlo Skoropadsky, Hetman of the Ukrainian state in 1918, who was a cousin of Yosyp Mykhailovych by family ties. There is a famous portrait of Maria Andriivna with two children, one of whom was little Pavlo. The portrait was painted in 1879 by the artist Mykola Ge (photo 5).

Yosyp Mykhailovych Myklashevsky lived in Kharkiv for most of his life, having moved to the city in 1918. With a diploma of a “free artist”, he lectured, taught piano and music history at various musical institutions in Kharkiv, and even a certificate issued by the-

ater administrator Dvorkin that he worked as a teacher and received a salary of 60 rubles at the Berezhil State Drama Theater has been preserved. In 1940, Yosyp Myklashevsky was invited to the Conservatory by S. S. Bohatyrev to the position of head of the Music History Department to engage in bibliographic and archival work long before the creation of the Department of Music History⁸⁰. He was one of the first in Kharkiv to receive the degree of Candidate of Arts (1944) without defending his dissertation for his monograph “Musical Culture of Kharkiv in the Eighteenth and First Half of the Nineteenth Century”. And, of course, he became one of the so-called “union of the three” — the “founding fathers” of the Department of Music History at the Conservatory and the Kharkiv Historical and Theoretical School. (Photo 6: H. Tyumenieva and Y. Myklashevsky are sitting, B. Lyubymov is standing).

Many historical materials collected by the author while working on the book from various archival sources, which cannot even be restored at present because all the documents either burned in a fire or were lost, were not included in the published book. According to T. Bakhmet, the publishing plates of the book were kept by Kharkiv local historian V. D. Berlin (1938-2020)⁸¹, but their whereabouts are currently unknown.

His correspondence with the head of the department, Hanna Tyumenieva, makes it clear what obstacles he faced in preparing for the publication of his book. His study certainly debunked the existing imperial myths of both the Russian and Soviet empires, as it presents a complex multidimensional picture of the musical and theatrical reality of Kharkiv at that time.

Although there were no meetings of persecution of Myklashevsky, as happened to other Ukrainian artists, he obviously felt the pressure, the thematic restrictions, the policy of silence, the humiliation of not having the necessary minimum of money to live on (and this for the heir and owner of one of the richest estates), and, accordingly, the diminution of his figure in the future.

⁸⁰ Grigorieva, L. Scherbinin, Y. (1992) Study room of music history. I.P. Kotlyarevsky Kharkov Institute of Arts 1917-1992. Kharkiv. P.334

⁸¹ Ibid. P. 30

Липкіна Анна Андріївна

студентка-музикознавиця Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID 0009-0006-5266-3609

**ЧИ БУВ І. СЛАТІН ПЕРШИМ?
(«ПЕРЕДІСТОРІЯ» МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ХАРКОВІ
ЯК ПОВНОЦІННА ІСТОРІЯ)**

Ключові слова: становлення професійної музичної освіти в Україні, музичне середовище, фортепіанна фабрика.

Початок професійної музичної освіти в Харкові прийнято пов'язувати з діяльністю І. І. Слатіна. У 1871 році він очолив музичні класи при регіональному відділенні Імператорського російського музичного товариства, на базі яких у 1883 році і виникло музичне училище. А чи дійсно до цього в місті не було інших альтернативних осередків музичної освіти?

У літературі достатньо фактів для того, щоб поставити під сумнів цю першість. Так, вже у 1740-х роках (менше ніж через сто років після заснування міста) у Харкові була «кафедральна вокальна музика», співаки якої знали правила гармонії та вміли грати на скрипках (напевне, малися на увазі маленькі регентські скрипки, що використовувалися для налаштування хору). Відомо про клас інструментальної та вокальної музики, що діяв під керівництвом диригента М. Концевича з 1773 року у Казенному училищі. За свідченням Г. Квітки-Основ'яненка, «при класах з вихованців був повний оркестр музики і хор співочих, все під керівництвом М. П. Концевича, який знає справу. Духовні концерти та інші твори композитора славилися свого часу і далі Харкова»⁸² (1791). У 1797–98 роках у числі викладачів закладу був композитор Артемій Ведель, який обіймав також посаду керівника хорів, створених під патронатом харківських губернаторів А. Леванідова та О. Теплова.

Відкриття в 1805 році університету викликало суттєвий прогрес у справі музичної освіти. Тут викладав гру на фортепіано та

⁸² Тихомирова, Т. (1994). Становление музыкальной культуры Харькова. *Слобода*, 74, 5.

скрипці Іван Вітковський (бл. 1777–1844). За його ініціативи університет придбав у Лейпцигу велику кількість музичних інструментів для навчання. Крім Вітківського, уроки музики давали і композитор Іван Лозинський (бл. 1777–бл. 1850), а з 1815 року і Мацей Каменський (1734–1821). Відомо, що в 1820-х роках з 14 навчальних закладів Харкова у 10 викладали музику. І, судячи з міської періодики, пропозиції навчатися у приватних музичних школах все збільшувалися.

На початку XIX століття у Харкові значно виріс попит на ноти й музичні інструменти. Першим, але далеко не єдиним магазином, де продавали різноманітні музичні інструменти і пристрої для них, а також ноти, був магазин уже згаданого І. Вітківського. Крім того, власник мав намір відкрити у 1806 році при університеті нотну друкарню (але чи була вона створена — підтверджень немає). Натомість книгопродавцю Лангеру таки вдалося в Харкові 1812 року відкрити власну нотну друкарню.

Була у І. Вітківського у 1813–1817 роках також фортепіанна фабрика. У цей же час у районі Мироносицької церкви відкрив свою фабрику Готфрід Енке, у 1840-х роках додалися ще дві фортепіанні фабрики Бірмана та Курта і ГUTOба. Фактично це були майстерні з капітального ремонту фортепіано. Зрозуміло, що така кількість ремонтних закладів указувала на існування в Харкові досить розгалуженої системи інструментального музичування, яка вже не могла бути виключно імпортованою і потребувала кваліфікованого обслуговування.

Реальний рівень музичної освіченості харків'ян можна уявити, якщо вдатися до статистичних розрахунків та аналогій. Так, якщо припустити, що власники «фабрик» — вони ж єдині працівники, то на місто зі 174 тис. мешканців (таким було населення Харкова 1840-х років) припадало як мінімум три робітники. Щоб їх справа була прибутковою, кожен з них мав би ремонтувати 1-2 інструменти за місяць, заробляючи прожитковий мінімум та відшкодовуючи вартість матеріалів. Таким чином, за рік у середньому могли бути відремонтовані від 30 до 70 інструментів. Відповідно, ми не можемо вважати, що кількість відремонтованих роялів дорівнює

кількості інструментів у тогочасному місті, як і тепер, це лише частка від усіх інструментів, що були в ужитку і потребували капітального ремонту. Якщо взяти навіть один відсоток полаганих інструментів від загальної кількості, то всього на місто мало б бути не менше 1500 роялів. А це означає, що один рояль припадав трохи більше, ніж на 100 мешканців міста, які, безсумнівно, могли навчатися співати або грати й на інших інструментах.

Отже, можна стверджувати, що Харків середини XIX століття лише за цим показником не був позбавлений музичного життя та професійної музичної освіти. Факти, що підтверджують це, не поодинокі, вони трапляються в багатьох дослідженнях, проте всупереч їм і нині зберігається тенденційність у викладі історичної інформації, спрямованої на абсолютизацію постаті І. Слатіна як фундатора музичної освіти в місті. Якщо взяти до уваги хоч деякі з цих фактів, то виникає зовсім інша картина: Харків до Слатіна мав розвинену музично-освітню мережу, а також відповідну інфраструктуру, що її забезпечувала. З певних ідеологічних міркувань в історичних оповідях донедавна акцентувалася місіонерська роль І. Слатіна у становленні музичної освіти, проте той факт, з якими школами/класами/закладами конкурував І. Слатін, й досі замовчується, ніби із створенням під егідою ІРМТ музичних класів вони зникли. Це потребує додаткового архівного дослідження.

Anna Lypkina

*undegraduate program student in musicology
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
ORCID 0009-0006-5266-3609*

**WAS I. SLATIN THE FIRST?
("PREHISTORY" OF MUSIC EDUCATION IN KHARKIV
AS A COMPLETE HISTORY)**

Key words: *formation of professional music education in Ukraine, musical environment, piano factory.*

The beginning of professional music education in Kharkiv is usually associated with the activities of I. Slatin. In 1871, he headed music classes at the regional branch of the Imperial Russian Musical Society, on the basis of which a music school was founded in 1883. Were there really no other alternative centers of musical education in the city before that?

There is enough evidence in the existing literature to question this primacy. Thus, already in the 1740s (less than a hundred years after the city was founded), Kharkiv had "cathedral vocal music," whose singers knew the rules of harmony and could play violins (probably referring to small regency violins used to tune the choir). It is known about a class of instrumental and vocal music that operated under the direction of conductor M. Kontsevich in the Treasury School from 1773. According to H. Kvitka-Osnovyanenko, "the class had a full orchestra of music and a choir of singers, all under the direction of M. P. Kontsevych, who knew his stuff. The composer's spiritual concertos and other works were famous in their time and beyond Kharkiv"⁸³ (1791). In 1797-98, the composer Artemii Vedel was among the teachers of the institution, who also served as the director of choirs created under the patronage of Kharkiv governors A. Levanidov and O. Teplov.

The opening of the university in 1805 caused a significant progress in music education. Ivan Witkowski (c. 1777–1844) taught piano and violin here. On his initiative, the university purchased a large number of musical instruments in Leipzig for teaching. In addition to Witkowski, music lessons were also given by the composer Ivan Lozynski (c. 1777–c. 1850), and from 1815 by Maciej Kamiński (1734–1821). It is known that in the 1820s, out of 14 educational institutions in Kharkiv, 10 taught music. And judging by the city's periodicals, offers to study at private music schools were increasing.

At the beginning of the nineteenth century, the demand for sheet music and musical instruments in Kharkiv increased significantly. The first, but by no means the only, store that sold various

⁸³ Tikhomirova T. *Becoming of Kharkov's musical culture*. Sloboda, 1994/74. P. 5.

musical instruments and devices for them, as well as sheet music, was the shop of the aforementioned I. Vitkovsky. In addition, he intended to open a music printing house at the university in 1806 (but there is no evidence that it was created). Instead, the book-seller Langer managed to open his own music printing house in Kharkiv in 1812.

In 1813–1817, I. Vitkovsky also had a piano factory. At the same time, Gottfried Encke opened his factory in the area of the Mironositska church, and in the 1840s two more piano factories were added: those of Burman and Kurt and Gutob. In fact, these were workshops for major piano repairs. It is clear that such a number of repair facilities indicated the existence of a fairly extensive system of instrumental music making in Kharkiv, which could no longer be exclusively imported and required qualified service.

The real level of musical education of Kharkiv residents can be imagined by resorting to statistical calculations and analogies. For example, if we assume that the owners of the “factories” were the only employees, then a city of 174,000 inhabitants (this was the population of Kharkiv in the 1840s) had at least three workers. For their business to be profitable, each of them would have to repair 1–2 instruments per month, earning a living wage and reimbursing the cost of materials. Thus, on average, 30 to 70 instruments could be repaired in a year. Accordingly, we cannot assume that the number of repaired pianos is equal to the number of instruments in the city at the time, as it is still only a fraction of all the instruments that were in use and needed major repairs. Even if we take one percent of the total number of repaired instruments, there should have been at least 1500 pianos in the city. This means one grand piano for a little more than 100 city residents, who could undoubtedly learn to sing or play other instruments as well.

Thus, it can be argued that Kharkiv in the mid-nineteenth century was not deprived of musical life and professional music education by this indicator alone. The facts that confirm this are not isolated, they are found in many studies, but despite them, there

is still a tendency in the presentation of historical information aimed at absolutizing the figure of I. Slatin as the founder of music education in the city. If we take into account at least some of these facts, a completely different picture emerges: Before Slatin, Kharkiv had a developed music education network, as well as the appropriate infrastructure that supported it. For certain ideological reasons, historical narratives have until recently emphasized I. Slatin’s missionary role in the formation of music education, but the fact that I. Slatin competed with schools/classes/institutions is still silenced, as if they disappeared with the creation of music classes under the auspices of the IRMS. This requires additional archival research.

«МЕМБРАНА ПАМ'ЯТІ» «THE MEMBRANE OF MEMORY»

Довжинець Інна Георгіївна

*докторка мистецтвознавства, професорка кафедри загально-
го та спеціалізованого фортепіано Харківського національно-
го університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID 0000-0002-9663-2576*

АРХІВИ ЯК ЦЕНТРИ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Ключові слова: *архів, історична пам'ять, культура, музикознавство, документи, творча особистість.*

«Ми живемо в епоху всесвітнього торжества пам'яті...» — стверджує французький історик П'єр Нора. На межі століть «всі країни пережили глибокі зміни традиційного ставлення до минулого <...> світ затопила хвиля спогадів, міцно з'єднавши вірність минулому <...> з почуттям приналежності, з колективною свідомістю та індивідуальною самосвідомістю, з пам'яттю та ідентичністю» [2, с. 192]. З думкою науковця не можна не погодитись. Роки української незалежності викликали значний інтерес дослідників до нашого історичного минулого, відродження культурної спадщини, усвідомлення національної ідентичності, а також ролі регіонів у творенні українського культурного універсуму.

Важливу роль у збереженні історичної пам'яті відіграють архіви. Документальні свідчення, що зберігаються у фондах цих установ, дозволяють відчувати «живе» минуле, реконструювати події і факти, що становлять невід'ємний складник нашої історії.

Одним з актуальних напрямів дослідження сучасного музикознавства є музична регіоналістика і краєзнавство. Різниця між цими двома напрямками полягає в тому, що регіоналістика спрямована на вивчення сутнісних особливостей регіону як цілісності, у той час як краєзнавство конкретизує і персоніфікує історично-культурний

процес, воно «схильне до мікросюжетів, детального опису, <...> надихається любов'ю до «малої батьківщини» ...» [4, с. 53]. Саме тому краєзнавством займаються науковці, які є корінними жителями певної місцевості і, як зазначає П. Нора, вражаючим є той факт, що значні дослідження в цій галузі належать не фаховим історикам, а представникам інших наук, зокрема музикантам.

Роботи з музичного краєзнавства є важливим надбанням нашої музичної історії, вони не лише збагачують культурний тезаурус країни, а й сприяють усвідомленню причетності до національного становлення різних куточків України, а для мешканців — іноді є справжнім відкриттям свого минулого, видатних постатей і подій.

Причини такого активного вивчення музичної історії на місцях криються у прагненні усвідомити свої ментальні витоки, через історичну пам'ять з'ясувати, хто ми є, які традиції успадковуємо, адже кожен регіон має свою специфіку, яскраві творчі особистості, які впливали на хід музичної історії.

Джерельну базу музикознавчих досліджень зазвичай становлять документи, які зберігаються в державних архівних установах, приватних колекціях, музейних зібраннях, музичних фондах тощо. Переважно це публікації в періодиці, протоколи зборів, ділове листування, епістолярна спадщина, нотні рукописи, фотодокументи тощо, а також особові та сімейно-історичні документи: щоденники, автобіографії, мемуари, концертні записи, педагогічні нотатки тощо. Особливого значення у відтворенні історичної пам'яті набувають інтерв'ю з живими учасниками подій, їхні спогади, зафіксовані в листах і бесідах.

Архівні матеріали становлять безцінне інформативне джерело не лише в аспекті створення образу епохи, соціальних, культурних і мистецьких подій минулого, а й у розумінні того середовища, в якому жив і працював митець, що впливало на його творчість, зумовлювало певні задуми і їх реалізацію. Водночас особові документи розкривають найпотаємніші закутки особистісного «Я» музиканта: думки, погляди, коло спілкування, творчі плани тощо. Саме за цими документами ми усвідомлює-

мо унікальну індивідуальність, виявляємо особливості творчого шляху, сягаємо психологічних глибин музичної діяльності.

У наш час до музикознавчого наукового обігу активно долучаються імена митців, які були навмисно «викреслені» тоталітарною владою або незаслужено забуті у вирі історичних і культурних подій. Серед таких є відомі особистості, чия творча діяльність у зв'язку із забороною недостатньо висвітлена й осмислена, так і менш знані музиканти, творчість яких позначилась на регіональному рівні: вплинула на розвиток мистецьких традицій, формування музичного середовища. Справедливо зазначає дослідниця творчої спадщини Л. Лісовського А. Дробиш: «Щоб відтворити цілісну картину культури, слід досліджувати її компоненти в усій різноманітності територіальних, регіональних, особистісних та інших особливостей; розглядати й науково осмислювати здобутки не лише відомих особистостей, а й тих, чий досягнення, творча спадщина з різних причин ще не набули наукового опрацювання» [1, с. 47].

Важливим компонентом національної ідентичності є музична спадщина. Сьогодні твори українських композиторів опановують європейський і світовий культурний простір, активно включаються до концертного і педагогічного репертуару. Неоціненне у цьому плані відкриття нотних архівів. Твори, які десятиліттями лежали у фондах, приватних колекціях, поповнюють сталий репертуарний перелік, розширюють національний музичний спадок відродженими скарбами композиторської творчості.

У складний воєнний час повномасштабної російської агресії особливо гостро постає питання збереження культурної спадщини, невід'ємною складовою якої є архіви. Як зазначає історик М. Палієнко, архіви зберігають своєрідний «генетичний код», за яким можна відтворити розвиток країни протягом багатьох століть. Вони «відіграють стратегічно важливу роль», оскільки йде «війна проти нашої історичної пам'яті, національної гідності та національної ідентичності» [3, с. 29]. Декілька українських архівів вже постраждали від обстрілів і бомбардувань, зокрема будівля Державного архіву Харківської області.

Зберігаючи нашу історію, архівісти працюють над оцифруванням документів, створенням електронних описів і текстових копій. Архівні фонди поповнюються новими надходженнями документальних свідочств життя і творчості сучасних митців.

Отже, архіви — це «духовний міст», що поєднає минуле й сьогодення, центри збереження історії та культурних надбань для майбутніх поколінь, джерело нових досліджень і відкриття «забутих» імен митців, що творили нашу музичну історію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дробиш А. Леонід Лісовський: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти творчості: дис. ... д-ра філ./ НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 371 с.
2. Нора П. Теперішнє. Нація. Пам'ять. Київ: Кліо, 2014. 272 с.
3. Палієнко М. Українські архіви, війна та збереження національної ідентичності. *Архіви України*. 2022. Вип. 1. № 330. С. 12–38. URL : <https://au.archives.gov.ua/index.php/au/article/view/142/105>.
4. Турченко Г. Історична регіоналістика і краєзнавство в контексті національної історії (південно-український аспект). *Краєзнавство: наук. журнал Нац. спілки краєзнавців України, НАН України/ Ін-т історії України*. 2006. № 1–4. С. 50–57.

Inna Dovzhynets

*Dr. in Art Studies, Professor at the Department of General and Specialized Piano, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art
ORCID 0000-0002-9663-2576*

ARCHIVES AS CENTERS OF NATIONAL CULTURAL HERITAGE PRESERVATION

Key words: *archives, historical memory, culture, musicology, documents, creative personality.*

“We live in the epoch of worldwide memory ruling...” — a French historian Pierre Nora's claim. On the verge of the centuries

“all countries experienced big changes in traditional attitude to the past <...> the world is flooded with a tide of reminiscences, making a tight connection between devotion to the past <...> and a feeling of belonging, with collective consciousness and self-consciousness, with memory and identity” [2, p. 192]. One cannot disagree with the scientist’s opinion. The time of Ukrainian independence made investigators interested in our historical past, revival of cultural heritage, national identity awareness and the role of regions in creation of Ukrainian cultural universe.

Archives play an important role in historical memory preservation. Documental evidence kept in the funds of these establishments help to feel the “living” past, to reconstruct the events and facts, which are inseparable part of our history.

Musical regional science and local history are among the urgent fields of modern musicology studies. The difference between these two fields is the following: regional science investigates essential peculiarities of a region as an integrity, while local history concretizes and personifies historical cultural process, it “inclines to micro-stories, detailed descriptions, <...> it is inspired by love to “a small native land” [4, p. 53]. That is why people who engage in local history are natives of a certain area and, according to P. Nora, the striking fact is that important studies in this field belong not to qualified historians, but to representatives of other sciences, in particular, to musicians.

The musical local history works are an important acquisition, they not only enrich cultural thesaurus of the country, but also favor awareness of participation in development of different places of Ukraine, and for inhabitants sometimes it is a real discovery of their past, of outstanding figures and events.

The reasons of such active musical history studying in local places are in a desire to be conscious of one’s mental origination, to get to know from historical memory who we are, what traditions we inherit, as every region has its specific character, vivid creative personalities, who influenced the process of musical history.

Basic source of musicological investigations usually consists of documents kept in state archives, private collections, museum

collections, musical funds etc. They are mainly publications in periodicals, minutes of the meetings, business correspondence, epistolary heritage, handwritten sheet music, photo documents etc., and personal and family historical documents: diaries, autobiographies, memoirs, concert records, pedagogical notes and so on. Interviews with real participators of events, their reminiscences fixed in letters and talks are of special attention.

Archive materials are precious source of information not only in the aspect of formation of epoch image, social, cultural and artistic events of the past, but also in understanding the environment, in which the artist lived and worked, what influenced his creativity, ideas and their realization. At the same time, personal documents reveal the inmost peculiarities of musician’s personal “I”: thoughts, points of view, social circle, creative plans etc. Due to the very these documents we realize a unique individuality, unveil peculiarities of creative career, get to the psychological depth of musical activity.

Nowadays, the master’s names, which were deliberately “crossed out” by totalitarian government or unjustly forgotten in course of historical and cultural events, are added to musicological science. There are famous personalities among them, whose creativity is not enough unveiled and conceived because of prohibition and musicians of less note as well, whose creativity was important on the regional level: it influenced art traditions development, formation of musical environment. The investigator of L. Lisovskyi’s heritage, A. Drobysh, aptly remarked: “In order to see the whole picture of the culture, one should investigate its components with all the variety of territorial, regional, personal and other peculiarities; to examine and scientifically conceive not only outstanding personalities’ acquisitions, but also those, whose achievements and creativity heritage has not been scientifically processed before” [1, p. 47].

Musical heritage is an important component of national identity. Today Ukrainian composer’s works are being learned and mastered in the European and world culture, they are often included to concert and pedagogical repertoire. Sheet music archives opening is precious in this respect. The works which had been lying in funds, private col-

lections for decades, supplement permanent repertoire list, enrich national musical heritage with revived treasures of composer's creativity.

During the difficult military time of full-scale Russian aggression, the question of cultural heritage preservation is especially urgent, in particular, it concerns archives, its inseparable part. As a historian M. Palienko notes, archives preserve a so-called "genetic code", which can help to represent the development of the country during many centuries. They "play a strategically important role", as "the war is against our historical memory, national dignity and national identity" [3, p. 29]. Some Ukrainian archives have already been damaged, being under fire and bombardment, in particular, the building of State Archives of Kharkiv region.

Preserving our history, archive stuff digitizes documents, creates electronic descriptions and text copies. Archive funds are supplemented with new arrivals of documental evidence of modern artists' life and creativity.

Thus, archives are "spiritual bridge", which connects the past and the present, centers of preservation of history and cultural acquisitions for future generations, a source of new investigations and discovery of "forgotten" artists, who have formed our musical history.

REFERENCES

1. Drobysh A. Leonid Lisovskyi: dzhereloznavchyi i zhanrovo-stylovyi aspekty tvorchosti [Leonid Lisovskyi: source and genre stylistic aspects of creativity]: dys. ... d-ra fil.: 025. NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2023. 731 p.
2. Nora P. Teperishnie. Natsiia. Pamiat. [The present. The nation. The memory.]. Kyiv: Klio, 2014. 272 p.
3. Palienko M. Ukrainski arkhivy, viina ta zberezhenntia natsionalnoi identychnosti [Ukrainian archives, war and national identity preservation]. *Arkhyvy Ukrainy [The archives of Ukraine]*, 2022. Vyp. 1. № 330. P. 12–38. URL : <https://au.archives.gov.ua/index.php/au/article/view/142/105>.
4. Turchenko H. Istorychna rehionalistyka i kraieznnavstvo v konteksti natsionalnoi istorii (pivdenno-ukrainskyi aspekt). [Historical

regional science and local history within national history (south Ukrainian aspect)]. *Kraieznnavstvo [Local history]: nauk. zhurnal. Nats. spilka kraieznnavtsiv Ukrainy, NAN Ukrainy. In-t istorii Ukrainy*, 2006. № 1–4. P. 50–57.

Ганзбург Григорій Ізраїлевич

кандидат мистецтвознавства, викладач-методист

Харківського музичного фахового коледжу

імені Б. М. Лятошинського (Україна — Швейцарія)

ORCID: 0000-0001-5257-2033

ПРО ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІВУ ДИРИГЕНТА Ю. АРАНОВИЧА В ЦЮРІХУ

Ключові слова: музичне виконавство, диригент, архів, Центральна бібліотека Цюріха, Юрій Аранович.

Існує світовий музично-виконавський процес як частина загального музичного процесу. Відповідно, коли ми пишемо загальну історію музики, то повинні як її частину писати історію музичного виконавства. З чого вона складається? З історії театрально-концертних організацій і музичних колективів та історії професійної активності кожного музиканта окремо. Значення тих індивідуальних активностей різне. Є музиканти світової слави, є музиканти, які мають регіональне і місцеве, локальне значення. Перших вивчає історія музики, других — музичне краєзнавство.

На основі чого науковці можуть усе це вивчати? На основі документів, що відклалися в сімейних архівах, якщо вони передані на зберігання до загальнодоступних архівних установ і бібліотек або якщо вони надруковані, відкоментовані і ми їх можемо прочитати в книгах, журналах або в Інтернеті.

Диригент Юрій Аранович — відома постать у виконавстві ХХ століття, музикант світового значення, отже, вивченням його особистості має займатися саме музикознавство, а не краєзнавство.

Тема цього повідомлення дотична до тематики Черкашинських читань через те, що Юрій Аранович був одним з тих диригентів, котрі здійснювали прем'єрні виконання та фондові записи ранніх оркестрових творів Віталія Губаренка. У більш пізні роки Ю. Арановичу судилося стати всесвітньо відомою постаттю, важливою для історії музичного виконавства XX століття (він вважався первісно радянським, потім ізраїльським диригентом, працював переважно в Німеччині та Швеції й гастролював по всьому світу). Проте в українському музикознавстві його діяльність поки що не висвітлена й навіть «Українська музична енциклопедія» не містить статті про нього, бо для написання такої статті бракувало джерел: на всій території колишнього СРСР ті джерела були знищені (і лише музиканти старшого покоління пам'ятають історію скандальної еміграції Арановича, після якої творчий доробок музиканта був заборонений і навіть його ім'я не можна було публічно згадувати, оскільки він офіційно вважався зрадником батьківщини й ворогом).

За випадковим збігом обставин, дуже об'ємний і змістовний особистий архів Ю. Арановича потрапив після його смерті до Центральної бібліотеки Цюріху (Швейцарія). Вивчення рукописних матеріалів цього архіву для місцевих музикознавців утруднено через мовний бар'єр, тому, коли за випадковим збігом обставин ми потрапили до Цюріху, нам випало першому досліджувати й публікувати дані з цього архіву.

Юрій Михайлович Аранович (Yuri Ahronovitch) — уродженець Ленінграда, де закінчив 1950 року школу при Консерваторії як скрипаль, потім у 1954 році — Консерваторію як диригент (по класу Миколи Рабиновича), навчався також у Курта Зандерлінга і Натана Рахліна.

Після закінчення Консерваторії Ю. Аранович очолював послідовно симфонічні оркестри в Петрозаводську (з 1954), Саратові (1956, також викладав у Саратовській консерваторії), Ярославлі (з 1957), Москві (з 1964, Симфонічний оркестр Все-союзного радіо і телебачення). Саме його оркестр здійснював прем'єри і фондові записи нових симфонічних та оперних пар-

титур сучасних композиторів. Цей шлях був негладким (через тиск і конфлікти з владними структурами), бо, як говорив про себе Аранович, «у мене характер не злий, а прямий» ...

Потім Арановича було гучно звільнено через бажання емігрувати, довелося пережити офіційні гоніння, звіряче побиття розгніваними активістами-патріотами, яке призвело до часткової втрати здоров'я (і в подальшому прискорило смерть). Його фондові аудіо-записи сучасної музики «стерті». *А ті записи були унікальні, бо зазвичай нові опери і симфонії виконувалися лише по одному разу, під запис. І тепер почути ті опери і симфонії нема де (так буває: навіть те мізерне, що людині вдається зробити за життя, потім знищують, викидають з бібліотек тощо).* У 1972 — еміграція Арановича до Ізраїлю. Після від'їзду Аранович зробив на Заході блискучу кар'єру, яка тривала до 2002 року, і цей період добре документований. В 1975–1986 роках у Німеччині він був головним диригентом Кьольнського симфонічного оркестру (Gürzenich-Orchester Köln), у 1982–1987 роках у Швеції — головним диригентом Стокгольмського королівського філармонійного оркестру (Kungliga Filharmoniska Orkestern i Stockholm). При отриманні диплому про членство в Шведській академії Аранович сказав: «Я не головний диригент цього оркестру, а його головний друг».

Наше дослідження архіву дозволило перш за все уточнити дату народження Ю. Арановича. Різні джерела подають різні дати, в офіційних документах і довідниках вказується 1932 рік. Однак справжня дата народження (відома тільки в сімейному колі) — 1933, тобто передчасна смерть Арановича 2002 року сталася не у віці 70 років, як вважалося, а в 69 років (до речі, у тому ж віці, що і смерть Шостаковича).

Особистий архів Арановича містить чимало цінних документів, зокрема листування (особисте й офіційне), у якому відображені такі подробиці й деталі музичного життя, про які ми не можемо дізнатися з преси та з книжок. Там є, наприклад, листи від Арама Хачатуряна, Бориса Христового, Марії Юдіної, Бориса Хайкіна, Емілія Гігельса, Володомира Ашкеназі (частину з них треба опублікувати). Там є велика кількість робочих

партитур з виконавчою редакцією Арановича, вони знадобляться для аналізу інтерпретацій та стануть у нагоді дослідникам історії музичного виконавства. (Наприклад, «Реквієм» А. Дворжака та Першу симфонію С. Рахманінова Аранович грав у власній редакції). Є магнітофонні плівки та компакт-диски з аудіозаписами його виконань цих же творів. Є і партитури з написами від Шостаковича та Хачатуряна. Є унікальні фотографії, списки співаків — учасників оперних вистав. З радянського періоду збереглася велика колекція концертних програм та афіш, у тому числі концертів пленумів Спілки композиторів (там, наприклад, видно, коли Аранович диригував музикою Губаренка). Якщо дослідникам не буде доступу до архівів Спілки композиторів, то ці матеріали в повному обсязі доступні в Цюріху.

Дослідження архіву Ю. Арановича в Цюріху триває, необхідні консультації та поради надходять від дружини диригента, ізраїльської журналістки Tami Sakson, за що висловлюємо їй щиру вдячність.

Hryhoriy Hanzburg

PhD in Art Studies, Lecturer-Methodologist, Kharkiv B. M. Lyatoshynsky Music College (Ukraine — Switzerland)

ORCID: 0000-0001-5257-2033

ON THE STUDY OF THE ARCHIVE OF CONDUCTOR YURI ARANOVICH IN ZÜRICH

Key words: *musical performance, conductor, archive, Central Library of Zürich, Yuri Ahronovych*

The thesis reports on the content and significance of the personal archive of the Israeli conductor Yuri Mikhailovich Aranovich, who worked in Germany and Sweden. Aranovich's archive is located in the manuscript collections of the Central Library of Zurich (Switzerland) and contains materials important for the history of twentieth-century music performance.

Прокопович Тетяна Юрійвна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID: 0000-0002-9375-9635

ПОСТАТЬ ГЕРМАНА ЖУКОВСЬКОГО В ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ

Ключові слова: *українська музика, композитор, радянська влада, соцреалізм, титульна біографія.*

Неупереджене та коректне впорядкування національного мистецького спадку в найближчому часі є одним із стратегічних завдань українського музикознавства. Причому в оцінці творчих постатей важливо позбутися інерції ідеологічних маніпуляцій ХХ століття, щоб мимоволі не спричинити нові викривлення історії та поширення фейків. Незаангажоване і ретельне вивчення першоджерел необхідне для формування правдивої панорами розвитку музичного мистецтва в Україні.

Власне, в морок невизначеності нині потрапило чимало знакових імен недалекого радянського минулого, композиторський доробок яких чекає докладного розгляду й осмислення. Потрібен фаховий коментар вчинків і дій тих, кого тоталітарна система залучала до оспівування і возвеличення соціалістичного життя. Установлення достовірних фактів, подій і обставин необхідне передусім для висвітлення справжньої біографії композитора офіційного радянського мистецтва, яка допоможе наблизитись до розкриття складних колізій митця і влади. Як показує історія, визнання автора компартійною і державною верхівкою в реальності призводило до його знеособлення, втрати індивідуального обличчя.

Наприклад, стислі відомості про життєпис Германа Жуковського (1913–1976) несуть відбиток «титульної» біографії, у якій майже не впізнається багатогранна творча особистість. Доля приготувала багато випробувань народному артисту УРСР (1973), лауреату Сталінської премії (1950), заступнику голови

правління СКУ (1967). Попри інші нагороди і відзнаки українського композитора, диригента, піаніста і педагога, сторінки його біографії мають обмаль чітких даних і важливих деталей.

Так, залишається невідомим дитинство Г. Жуковського. Лише здогадуємося, що важкі випробування Першої світової війни змусили матір майбутнього композитора переїхати з Радивилов (Волинь) на Харківщину (Слобожанщина). Недостатньо інформації і про становлення творчої особистості. Яку Харківську середню школу закінчив Жуковський і на якому виробництві розпочав трудову діяльність? Це лиш скромні факти, які бажано сьогодні доповнити або ж спростувати. Адже надто нагадують вони стиль письма біографій у специфіці радянської кон'юнктури.

Не вдалося відшукати висвітлення періоду навчання (1932–1934) Германа Жуковського в Харківській консерваторії (клас Абрама Лунца). Офіційна інформація свідчить про переїзд обдарованого студента у 1934 році до Києва, де він продовжив опановувати фортепіанне виконавство у консерваторії (клас Костянтина Михайлова), потім ще й вивчив композицію у класі Левка Ревуцького. До речі, саме в 1934 році було перенесено столицю УРСР з Харкова до Києва і всі владні структури переїхали на нове місце. Чи так важливо було молодому музиканту навчатися у столичному музичному виші? Чи була інша причина? Це потребує уточнення.

Наступний карколомний калейдоскоп подій у життєписі Жуковського пов'язаний із жахіттями Другої світової війни. Відомо, що випускник консерваторії (1941) з перших днів німецького наступу на СРСР опинився на фронті, потрапив у полон, перебував у нацистських концтаборах (Хорольська Яма), дивним чином уцілів, працював під німецькою окупацією диригентом Полтавського театру, а згодом Кам'янець-Подільського, одночасно був зв'язківцем у партизанському загоні ім. Боженка, насамкінець продовжив службу у радянському війську як художній керівник ансамблю пісні і танцю при 38-й армії [4, с. 21].

Важко уявити, що, задовольняючи мистецькі потреби німецьких загарбників, Жуковський написав оперу «Честь»

(1943?) про партизанський рух в Україні, як про це написав Антін Рудницький [3, с. 224]. Швидше, опера була написана після завершення війни та відразу ж поставлена у 1947 році. І це не єдині розбіжності в датах і найменуваннях творів, які знаходимо у фахових виданнях. Водночас монографія А. Рудницького «Українська музика: історично-критичний огляд», що побачила світ в українській діаспорі, містить більше відомостей про радянського композитора, ніж опубліковане пізніше колективне видання «Історія української радянської музики» [1].

Зрештою, вітчизняні музикознавці утрималися від з'ясування деталей гучної справи 1951 року, коли після нищівної критики опери Германа Жуковського «Від усього серця» на сторінках центральної газети «Правда» [2] українського композитора позбавили Сталінської премії і на весь Радянський Союз назвали професійно слабким автором. Чи насправді допустив він «серйозні творчі прорахунки»? Чи почав «виправлятися»?

Цікаво, що після публічного цькування 1951 року Герман Жуковський продовжив працювати і творити. Написав чимало сервільних опусів у угоду компартійно-радянському режиму. Причому далі розвивав в оперному жанрі сучасну тематику: «Перша весна» (1960), «Дружина солдата» (1967), «Один крок до кохання» (1970). У дусі помпезного соцреалізму створив багато вокально-симфонічних творів, зокрема, «Жовтневі новели» (1957), «Його ім'я безсмертне» (1958), «Слава Радянському Союзу» (1972) та ін.

У покорі тоталітарній системі Герман Жуковський був не одинокий, вливаючись у збірний образ радянського композитора. Тож у дзеркалі тоталітарної епохи постало не індивідуальне обличчя митця, а маска колективного промоутера комуністичних ідей.

Безумовно, не все так однозначно у сприйманні постаті Германа Жуковського. «Це композитор, творчість якого заслуговує поваги й признання», — твердив у діаспорі Антін Рудницький [3, с. 225], вільний від ідеологічної заангажованості радянського критика. У заокеанських спостереженнях за творчістю Г. Жуков-

ського відмічався перехід композитора «від сучасної, небезпечної тематики до такої, на якій партійні органи менше визнаються: стародавньої, легендарної, з доісторичних часів» [3, с. 224]. Як приклад А. Рудницький наводив балет-казку «Ростислава» (1955), створену Жуковським за мотивами давньослов'янських легенд. Утім зауважимо, що «маневр» радянського композитора від соціалістичної дійсності в історичне минуле не виходив за рамки дозволеного тогочасною правлячою верхівкою. Героїчна боротьба руських племен за рідну землю, відтворена в сюжеті балету, цілком відповідала соцреалістичному канону.

Інша річ, що з перших композиторських спроб і протягом усього життя Герман Жуковський цікавився українською тематикою. У його композиторському доробку — опера «Марина» (за поемою Т. Шевченка, 1939), балет «Лісова пісня» (за драмою-феєрією Лесі Українки, 1961), кантати «Слався, Вітчизно моя» (сл. П. Глазового, 1949), «Свято в Карпатах» (сл. М. Стельмаха, 1949), «Дніпро шумить» (сл. П. Тичини, 1957) та ін. У музиці Г. Жуковського, що продовжила лінію романтизму в національному мистецтві, позначився самобутній мелос українського фольклору.

До заслуг композитора варто віднести спроби жанрового синтезу — це опера-балет «Andante poetico» (1966), хорова симфонія «Живи і пам'ятай» (1976). Але для цього необхідно залучити архівні матеріали, рукописи і видання творів Г. Жуковського, які, однак, донині залишаються маловивченими і зрідка потрапляють у поле наукових інтересів сучасних дослідників.

Слід відмітити окрему ділянку творчої реалізації Германа Жуковського, пов'язану з написанням музики до художніх фільмів, знятих на кіностудії ім. О. Довженка. У координатах радянського офіціозу композитор зумів своєю музикою підкреслити у кінострічках ліризм і щирість почуттів простих людей. Персонажів фільмів — робітників і колгоспників, крім плакатно-агітаційних героїчних вчинків, композитор наділив живими людськими якостями завдяки вдало підібраним звуко-

вим засобам. Не випадково пісні Г. Жуковського, які виконували кіногерої, отримали друге життя на концертній естраді. Наприклад, усенародне визнання отримали пісні «Ти моя любов» (сл. О. Новицького) з кінофільму «Доля Марини», «Києве мій» (сл. В. Сосюри) з кінофільму «Киянка», «Над Дніпром» (сл. П. Тичини) з кінофільму «Зорі на крилах» та ін.

Варто зауважити, що саме камерно-вокальна творчість Г. Жуковського найперше «витримала» перевірку часом і звучить у виконанні сучасних співаків. Проте інформаційний вакуум навколо життєпису композитора породжує спотворення фактів. Так, романс «Сміються, плачуть солов'ї» (сл. О. Олеся), написаний Жуковським для видатного українського співака Бориса Гмирі та присвячений його дружині Вірі Августівні, тепер помилково приписують Василю Безкоровайному, який також створив музику на вірш «Чари ночі», але іншу [5].

Тож обмаль фактів і їх замовчування, яке через ідеологічну доцільність допускала радянська система, нині ускладнюють достовірність висвітлення життєтворчості Германа Жуковського. Можливо, 110-річний ювілей українського композитора спонукатиме дослідників до глибшого вивчення його доробку, унаочнюючи трагічність постаті в дзеркалі радянської епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Історія української радянської музики: учб. посіб. / Л. Б. Архивович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Київ: Музична Україна, 1990. 296 с.
2. Неудачная опера. О постановке оперы «От всего сердца» в Большом театре. *Правда*. 1951. 19 апреля. С. 2–3.
3. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
4. Столярчук Б. Герман Жуковський: композитор, піаніст, диригент, педагог. Рівне: Видавець Олег Зень, 2008. 192 с.
5. Шурдя М. Сміються, плачуть солов'ї... *Голос України*. 2005. 25 листопада. URL: <http://www.golos.com.ua/article/220504>

Tetiana Prokopovych

Ph.D. in Art Studies,

*Associate Professor of the Department of History and Theory
of Music and methods of musical education of Rivne*

State Humanities University

ORCID 0000-0002-9375-9635

THE FIGURE OF HERMAN ZHUKOVSKY IN THE MIRROR OF THE ERA

Keywords: *Ukrainian music, composer, Soviet power, socialist realism, title biography.*

The impartial and correct organization of the national artistic heritage in the near future is one of the strategic tasks of Ukrainian musicology. In assessing creative figures, it is important to get rid of the inertia of the ideological manipulations of the twentieth century in order not to unwittingly cause new distortions of history and the spread of fakes. An unbiased and thorough study of primary sources is necessary to form a true panorama of the development of musical art in Ukraine.

In fact, many iconic names of the recent Soviet past have fallen into the gloom of uncertainty, and their compositional heritage awaits detailed consideration and comprehension. We need a professional commentary on the deeds and actions of those who were involved in the glorification and praise of socialist life by the totalitarian system. Establishing reliable facts, events, and circumstances is primarily necessary to illuminate the true biography of the composer of official Soviet art, which will help to come closer to revealing the complex conflicts between the artist and the authorities. As history shows, the recognition of the author by the Communist Party and state elite in reality led to his depersonalization and loss of his individual face.

For example, the brief information about the life of Herman Zhukovsky (1913-1976) bears the imprint of a “title” biography in which the multifaceted creative personality is hardly recognized. Fate prepared many trials for the People’s Artist of the Ukrainian SSR (1973),

Stalin Prize winner (1950), and Deputy Chairman of the Union of Composers of Ukraine (1967). Despite other awards and honors for the Ukrainian composer, conductor, pianist and educator, the pages of his biography contain few clear data and important details.

For example, Zhukovsky’s childhood remains unclear. We can only guess that the hardships of the First World War forced the future composer’s mother to move from Radyvyliv (Volyn) to Kharkiv (Slobozhanshchyna). There is also not enough information about the formation of the creative personality. What Kharkiv high school did Zhukovsky graduate from and what kind of production did he start his career at are just modest facts that would be desirable to supplement or refute today. After all, they are too reminiscent of the style of writing biographies in the specifics of the Soviet situation.

It was not possible to find coverage of the period of study (1932-1934) of Herman Zhukovsky at the Kharkiv Conservatory (class of Abram Luntz). Official information indicates that the gifted student moved to Kyiv in 1934, where he continued to study piano performance at the conservatory (class of Kostiantyn Mykhailov) and later studied composition in the class of Levko Revutskyi. By the way, in 1934, the capital of the Ukrainian SSR was moved from Kharkiv to Kyiv, and all governmental structures moved to a new location. Was it so important for a young musician to study at the capital’s music university? Or was there another reason? This needs to be clarified.

The next dizzying kaleidoscope of events in Zhukovsky’s life is associated with the horrors of World War II. It is known that from the first days of the German offensive against the USSR, the conservatory graduate (1941) was at the front, was captured, was held in Nazi concentration camps (Khorolska Yama), miraculously survived, worked under German occupation as a conductor of the Poltava Theater and later the Kamianets-Podilskyi Theater, and was also a liaison officer in the Bozhenko partisan detachment. Finally, he continued his service in the Soviet army as the artistic director of the song and dance ensemble of the 38th Army [4, p. 21].

It is hard to imagine that Zhukovsky, in order to satisfy the artistic needs of the German invaders, wrote the opera Honor (1943?) about

the partisan movement in Ukraine, as Antin Rudnytskyi wrote about it [3, p. 224]. Rather, the opera was written after the end of the war and immediately staged in 1947. And these are not the only discrepancies in the dates and titles of works found in professional publications. In addition, A. Rudnytsky's monograph "Ukrainian Music: A Historical and Critical Review", published in the Ukrainian diaspora, contains more information about the Soviet composer than the later published collective edition "History of Ukrainian Soviet Music" [1].

In the end, domestic musicologists refrained from clarifying the details of the high-profile case of 1951, when, after the devastating criticism of Herman Zhukovsky's opera from the Heart in the pages of the central newspaper "Pravda" [2], the Ukrainian composer was deprived of the Stalin Prize and was called a professionally weak author throughout the Soviet Union. Did he really make "serious creative mistakes"? Or did he begin to "improve"?

It is interesting, that after the public persecution in 1951 Herman Zhukovsky continued to work and create. He composed many service opuses to please the Communist Party and Soviet regime. Moreover, he continued to develop contemporary themes in the opera genre: "The First Spring" (1960), "The Soldier's Wife" (1967), "One Step to Love" (1970). In the spirit of pompous socialist realism, he created many vocal and symphonic works, in particular, "October Novels" (1957), "His Name is Immortal" (1958), "Glory to the Soviet Union" (1972), and others.

In his submission to the totalitarian system, Herman Zhukovsky was not alone in joining the collective image of the Soviet composer. Thus, in the mirror of the totalitarian era, it was not the individual face of the artist but the mask of a collective promoter of communist ideas.

Of course, not everything is so clear in the perception of the figure of Herman Zhukovsky. "This is a composer whose work deserves respect and recognition" [3, p. 225], stated Antin Rudnytsky in the diaspora, free from the ideological bias of the Soviet critic. In the overseas observations of Zhukovsky's work, the composer's transition "from modern, dangerous themes to those that are less recognized by the party authorities: ancient, legendary, from prehistoric times" was

noted [3, p. 224]. As an example, A. Rudnytskyi cited the ballet-fairy tale "Rostyslava" (1955), created by Zhukovsky based on ancient Slavic legends. However, I would like to note that the Soviet composer's "maneuver" from socialist reality to the historical past did not go beyond what was allowed by the ruling elite of the time. The heroic struggle of the Russian tribes for their native land, depicted in the plot of the ballet, was fully in line with the socialist realist canon.

Another thing is that from his first compositional attempts and throughout his life, Herman Zhukovsky was interested in Ukrainian themes. His compositions include the opera Marina (based on the poem by Taras Shevchenko, 1939), the ballet Forest Song (based on the drama extravaganza by Lesia Ukrainka, 1961), the cantatas Glory, My Fatherland (based on the poem by P. Glazovyi, 1949), Holiday in the Carpathians (based on the poem by M. Stelmakh, 1949), Dni-pro is Noisy (based on the poem by P. Tychyna, 1957), and others. H. Zhukovsky's music, which continued the line of romanticism in the national art, reflected the original melody of Ukrainian folklore.

The composer's merits include attempts at genre synthesis, such as the opera-ballet "Andante poetico" (1966) and the choral symphony "Live and Remember" (1976). But this requires the use of archival materials, manuscripts, and editions of Zhukovsky's works, which, unfortunately, remain poorly studied to this day and rarely fall into the field of research interests of contemporary scholars.

It is worth noting a separate area of Herman Zhukovsky's creative realization related to the composition of music for feature films made at the Dovzhenko Film Studio. In the coordinates of Soviet officialdom, the composer managed to emphasize the lyricism and sincerity of the feelings of ordinary people in his music. The composer endowed the characters of the films — workers and collective farmers — with living human qualities thanks to well-chosen sound means, in addition to poster and propaganda heroic deeds. It is no coincidence that Zhukovsky's songs performed by movie characters have found a second life on the concert stage. For example, the songs "You Are My Love" (lyrics by O. Novytskyi) from the movie "Marina's Fate", "My Kyiv" (lyrics by V. Sosiura) from the

movie “Kyivanska”, “Over the Dnipro” (lyrics by P. Tychna) from the movie “Stars on Wings”, etc. gained national recognition.

It is worth noting that it was Zhukovsky's chamber music that first “stood the test of time” and is performed by contemporary singers. However, the information vacuum around the composer's life gives rise to distortions of facts. For example, the romance “Nightingales Laugh, Nightingales Cry” (lyrics by O. Oles), written by Zhukovsky for the prominent Ukrainian singer Borys Hmyra and dedicated to his wife Vira Augustivna, is now falsely attributed to Vasyl Bezkorovainyi, who also composed music for the poem “The Magic of the Night”, but differently [5].

Thus, the scarcity of facts and their concealment, which the Soviet system allowed for ideological expediency, now complicate the authenticity of coverage of the life and work of Herman Zhukovsky. Perhaps the 110th anniversary of the Ukrainian composer will encourage researchers to study his work more deeply, illustrating the tragedy of the figure in the mirror of the Soviet era.

REFERENCES

1. Istorija ukrajinskoji radjanskoji muzyky: uchb. posib. [The History of Ukrainian Soviet music] / L. B. Arkhimovych, N. I. Ghrycjuk, L. M. Ghrysenko ta in. Kyjiv: Muzychna Ukrajina, 1990. 296s.
2. Neudachnaya opera. O postanovke opery “Ot vsego serdtsa” v Bol'shom teatre”. [Unsuccessful opera. About the staging of the opera “From the Heart” at the Bolshoi Theater] Pravda. 1951. 19 aprelja. S. 2–3.
3. Rudnyckij A. Ukrajinska muzyka: istorychno-krytychnyj oghljad. [Rudnytsky A. Ukrainian music: a historical and critical review] Mjunkhen: Dniprova khvylja, 1963. 406 s.
4. Stoljarchuk B. Gherman Zhukovskij: kompozytor, pianist, dyryghent, pedaghogh [Herman Zhukovsykyi: composer, pianist, conductor, teacher]. Rivne: vydavej Olegh Zenj, 2008. 192 s.
- Shurdja M. Smijutjsja, plachutj solov'ji... [Shurdy M. nightingales laugh and cry...]. *Gholos Ukrajiny*. 25 lystopada 2005. URL: <http://www.golos.com.ua/article/220504>

Дімітрієва Софія Русланівна

студентка-музикознавиця Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0002-7843-0962

«НАПІВНИК ЦЕРКОВНИЙ» І. ПОЛОТНЮКА ЯК ЗІБРАННЯ ЗРАЗКІВ ГАЛИЦЬКОГО НАПІВУ

Ключові слова: галицький (або галицько-волинський) напів, Ігнатій Полотнюк, «Напівник церковний», церковна музика, церковний спів Станіслава (Івано-Франківська), піснеспів.

Галицький (або галицько-волинський) напів — це історично сформована на галицько-волинських землях система місцевих варіантів богослужбових піснеспівів Православної церкви, що охоплює різноманітні гімнографічні групи. Галицький напів набув розповсюдження не лише в рамках живої традиції побутування церковного співу, а й далеко за межами етнолокальної приналежності Галичини та Волині, приваблюючи своєю самобутністю видатних українських митців як художній феномен національної української духовної традиції.

«Напівник церковний» («Напѣвникъ церковный: По образу пінія Галицко-Руских Церквей», Перемишль, 1902) був упорядкований Ігнатієм Полотнюком (1856–1903) — дияконом та регентом Станіславівської (Івано-Франківської) катедри Української греко-католицької церкви, організатором дяківської Спільки у Галичині, засновником і видавцем часопису «Дяківський глас».

Постать і творчість Ігнатія Полотнюка належить до майже незнаних сторінок музичної історії Галичини останніх десятиліть XIX століття. Його ім'я не згадується в жодній монографії, можемо констатувати лише окремі наукові дослідження З. Валіхновської, С. Гуральна, Ж. Зваричук, Л. Мороз, Ю. Ясіновського. Проте саме цим ініціативним дияконом Станіслава було засновано місцеву церковно-співочу школу (готувала професійні кадри для парафій єпархії), для якої з навчальною метою було видано посібник богослужбового співу «Напівник церковний»

(1902). Видання слугувало не лише навчальним матеріалом для майбутніх співців, але й виявилось одним з найважливіших джерел, у якому зафіксовано зразки галицького (галицько-волинського) напіву. Завдяки плідній праці І. Полотнюка справа церковного співу Станіславова почала швидко покращуватися, а керований І. Полотнюком церковний хор при Станіславівській катедрі швидко став одним з найкращих у Галичині.

У вступному слові до збірника *«Напівникъ церковный»* І. Полотнюк вказує першоджерела галицького напіву. Митець протягом 25 років наприкінці XIX століття збирав і фіксував церковні піснеспіви, що побутували на той момент у Богослужіннях. Зразки галицького напіву, які були оформлені у збірник, також слугували матеріалом для посібника з музичної грамоти. У нотному збірнику містяться зразки галицького напіву та корпус *болгарських* піснеспівів, поданих окремо. У такий спосіб дослідник зробив їх доступними для широкого кола церковних півчих та мирян.

Структура *«Напівника церковного»*, упорядкованого І. Полотнюком з піснеспівів Всенічного бдіння та Тріоді, є свідченням спадкоємності традиції Львівських Ірмологіонів: *«Напевы, гласы и мелодіи церковни употребляны при всехъ Богослуженияхъ въ церквяхъ Галицкои Руси, суть дуже рожнородни, красни и богати. Много зъ нихъ однакъ затратилось зъ часомъ, а то зъ причины, що не записовано ихъ подъ ноты, а лишь передавано з устъ до устъ, в наследокъ чого вкрались въ тіи мельодіи рожни самовольни змены, варіанти та непотребни додатки и выгакуваня: зъ того повстала у насъ т. зв. Самоволка або самоловка»*.

І. Полотнюк вказує на значимість дослідження та фіксування цих напівів: *«Недостатокъ практичного и повного зборника напевовъ церковныхъ наибольше даесть водчувати при науце спеву церковного, такъ въ дяковскихъ школахъ, якъ и не меньше въ каждой церкви. Чтобы бодай въ части зарадити сему недостатку. Звертавъ подписанный черезъ якихъ 25 летъ пильну увагу на лучши церковни напевы и мелодіи въ краю и за границею. Збиравъ ихъ, записувавъ подъ ноты и уложивъ въ Зборникъ*

въ такомъ виде, въ какомъ предлагае ихъ днесъ до ужитку церковного и школьного».

Свою місію І. Полотнюк формулює так: *«При укладе сего зборника була моя проводна (думка)гадка: а) чтобы руско-церковни напевы и мелодіи зобрати въ однуцелость, упорядкувати. И систематично уложити звычайно, гладко и безъ всякихъ ажъ надто часто въ иныхъ зборникахъ дыбуваныхъ додатковъ; б) чтобы зборник сей подати въ форме присупной знаючому ноты будъто музычни, будъ ирмологіи. Въ той цели написавъ я все напевы и мелодіи въ томъ зборнику нотами музыкальными, въ ключе скрипковомъ и въ тонаціяхъ (скалахъ) енгармоничныхъ идентичныхъ (або тождныхъ) зо старыми скалами уживаемыми дотеперъ у всехъ Ирмологіонахъ»*.

Таким чином, можна стверджувати, що пропонований збірник є показовим щодо фіксації зразків галицького напіву. Для сучасних дослідників опора на таку джерельну базу є документом стану функціонування українського церковного співу (зокрема, православної монодії на теренах Галичини та Волині), зафіксованого на момент початку XX століття.

Sofia Dimitriieva

*Undergraduate program student in the musicology
at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
ORCID: 0000-0002-7843-0962*

POLOTNIUK'S "NAPIVNYK TSERKOVNY" AS A COLLECTION OF THE SAMPLES OF GALICIAN CHANT

Key words: galician (Galician-Volyn) napiv (chant), Ignatiy Polotnyuk, Napivnyk tserkovny, church music, Stanilaviv (Ivano-Frankivsk) church singing, song-chant.

The Galician (or Galician-Volynian) napiv (chant) is a system of local variants of liturgical song-chant of the Orthodox Church that was historically formed in the Galician-Volynian lands and includes various hymnographic groups. The Galician chant became

widespread not only within the living tradition of church singing, but also far beyond the ethnolocal boundaries of Galicia and Volhynia, attracting prominent Ukrainian artists with its originality as an artistic phenomenon of the national Ukrainian spiritual tradition.

“*Napivnyk tserkovny*” (“*Napivnyk tserkovny: Po obrazu piniia Halytsko-Ruskykh Tserkvei*”, Przemyśl, 1902) was compiled by Ignatij Polotniuk (1856-1903), a deacon and regent of the Stanislavivska (Ivano-Frankivsk) Cathedral of the Ukrainian Greek Catholic Church, organizer of the Dyakivsky Union in Galicia, founder and publisher of the “Dyakivsky Glas” magazine.

The personality and work of Ignatij Polotniuk belongs to the almost unknown pages of the musical history of Galicia in the last decades of the nineteenth century. His name is not mentioned in any monographs, and we can only note some scientific studies by Z. Valikhnovska, S. Huralna, J. Zvarychuk, L. Moroz, and Y. Yasynovsky. However, it was this proactive deacon of Stanislaviv who founded the local church singing school (which trained professional staff for the parishes of the diocese), for which a manual of liturgical singing “*Napivnyk tserkovny*” (1902) was published for educational purposes. The publication served not only as a teaching material for future singers, but also turned out to be one of the most important sources that recorded samples of Galician (Galician-Volynian) chant. Thanks to the fruitful work of I. Polotniuk, the state of church singing in Stanislaviv began to improve rapidly, and the church choir at the Stanislaviv Cathedral, directed by I. Polotniuk, quickly became one of the best in Galicia.

In his introduction to the collection “*Napivnyk tserkovny*” I. Polotniuk points out the primary sources of Galician chants. For 25 years at the end of the nineteenth century, the artist collected and recorded church song-chant that were used in worship at that time. The samples of Galician chants, which were compiled into a collection, also served as material for a manual on musical literacy. The music collection contains samples of Galician chants and a corpus of Bulgarian song-chant presented separately. In this way, the researcher made them accessible to a wide range of church singers

and lay people.

The structure of the “Church Half Book”, compiled by I. Polotniuk from the hymns of the All-Night Vigil and the Triodion, is evidence of the continuity of the tradition of Lviv Irmologions. Polotniuk points out the importance of researching and recording these chants.

Thus, it can be argued that this collection is indicative of the recording of samples of Galician chant. For contemporary researchers, the reliance on such a source base is a document of the state of functioning of Ukrainian church singing (in particular, Orthodox monody in Galicia and Volhynia) as recorded at the beginning of the twentieth century.

Наукове видання

Музична і театральна історія: події, факти, коментарі

Тези доповідей за матеріалами
III Черкашинських читань
24–25 листопада 2023 року

Відповідальний за випуск:

проректор з наукової роботи ХНУМ ім. І. П. Котляревського,
кандидатка мистецтвознавства, професорка Чернявська М. С.

Літературна редакція українського тексту О. Васільєва

Редактор англійської версії О. В. Ващенко

Технічні редактори:

А. Баздирєва, С. Дімітрієва, А. Липкіна, С. Тягун

Макет, підготовка до друку О. Ткачов

Технічний редактор В. Мигаль

Підписано до друку 22.12.2023 р.

Формат 84x108 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Times New Roman

Умовн. друк. арк. 18,13. Обл.-вид. арк. 16,51

Тираж 100 прим.

Видавництво «Триторія»
майдан Незалежності, б. 3, оф. 420,
м. Суми, 40030, Україна
<https://trytoria.business.site>

*Свідоцтво про внесення суб'єкта господарювання
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК №5222 від 28.09.2016 р.*