

ЛЮДМИЛА КОХАН

ORCID iD: 0000-0003-4954-1804

докторка філософії, старша викладачка кафедри сценічної мови
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна)
kokhan.luda@gmail.com

ОПЕРЕТА «ЧОРНОМОРЦІ» М. ЛИСЕНКА ТА М. СТАРИЦЬКОГО ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ АРХЕТИП: МУЗИКА, СЛОВО, ДУХ

Розглянуто оперету «Чорноморці» як перший спільний сценічний твір М. Лисенка й М. Старицького, що став вагомим кроком у формуванні національного українського музично-драматичного театру. Проаналізовано джерело сюжету — п'єсу Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані», її етнографічні та історичні особливості. Виявлено трансформацію фабули: від натуралістичних побутових сцен до символіко-міфологічного простору Чорноморії, що дало змогу авторам надати твору глибокого гуманістичного сенсу. З'ясовано принципи втілення драматургічного матеріалу в музично-сценічну форму оперети «Чорноморці». Досліджено музичну структуру твору. Виявлено специфіку інтонацій, гармоній та ритмів, пов'язаних із козацькою тематикою. Зосереджено увагу на поетичній і музичній семантиці образів, особливо на мотивах поезії Т. Шевченка, які структурують драматургію твору і підкреслюють духовну складову української ідентичності. Обґрунтовано основний ідейний імператив козацької слави в її широкому трактуванні як основи народного світогляду, суголосному творчості Т. Шевченка. Оцінено музичну організацію оперети, тематику, інтонаційно-гармонічні особливості увертюри та вокальних партій, що відтворюють архетипічні уявлення про козаччину. Визначено, що оперета виконує не лише художньо-естетичну функцію, а й стає засобом осмислення й трансляції національного світогляду, демонструючи синтез традиційної культури й модерного художнього мислення. Показано, як через музично-драматичну форму автори реалізують патріотичний меседж, спрямований на відродження історичної пам'яті та формування громадянської свідомості. Наголошено на зміщенні акцентів у наративі: від етнографічного реалізму до узагальненої філософської концепції, що символізує незнищенність українського духу. Встановлено, що художній прийом створення міфологізованого простору «Чорноморії» сприяв виведенню сюжету за межі конкретної історичної події, перетворивши його на узагальнену модель національного буття, де дія набуває позачасового сенсу, а персонажі — характерних рис. Доведено, що «Чорноморці» постають як ключовий твір у розвитку українського музично-драматичного театру, демонструючи здатність до художнього оновлення й ідеологічного впливу через синтез музики, драми та національної символіки.

Ключові слова: українська оперета, козацька тематика, національна ідентичність, народні пісні, музична драматургія, архетипи української культури, український музично-драматичний театр.

Постановка проблеми... У сучасному українському музикознавстві та театрознавстві недостатньо досліджено проблему становлення національної

музичної драматургії в жанрі оперети, зокрема в контексті формування ідентичності українського народу через художні засоби. Попри значну культурну й історичну цінність оперети «Чорноморці» М. Лисенка та М. Старицького, становлячи приклад поєднання етнографічного матеріалу з глибоким філософсько-гуманістичним змістом, досі вона мало вивчена.

Актуальність роботи полягає в з'ясуванні того, яким чином через синтез музики, слова і національної символіки у творі відображається ментальність українського народу, його духовні архетипи та прагнення до збереження історичної пам'яті. Таким чином, необхідне глибше осмислення семіотичних, жанрових та ідеологічних особливостей оперети як форми художнього самовираження в репрезентації української культурної традиції у модерному форматі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У музикознавстві та театрознавстві спостерігається підвищення інтересу до творчості М. Лисенка та М. Старицького, зокрема до їхніх оперетних творів, таких як «Чорноморці». У контексті формування національної ідентичності та розвитку українського музично-драматичного театру оперета залишається маловивченою, незважаючи на значну її культурно-історичну цінність.

Л. Кохан (2017) визначила, що вистави першого музично-драматичного гуртка, очолюваного М. Старицьким та М. Лисенком, були провісниками справжнього професійного українського театру. Уже в цей період М. Старицький виявляє себе як талановитий драматург, лібретист, режисер музичної вистави, блискучий організатор і керівник театрального процесу, а М. Лисенко — як обдарований композитор, піаніст та диригент.

Як було доведено Л. Кохан (2018), під час формування репертуару свого театру протягом 1885–1891 рр. М. Старицький мав зважати на вплив внутрішніх чинників: виконавський рівень акторського складу трупи; особистий досвід зі створення музично-драматичних вистав, набутий у співпраці з М. Лисенком. Установлено, що театр М. Старицького тяжів радше

до музично-драматичного спрямування: співвідношення репертуарних п'єс музично-драматичних жанрів до суто драматичних становить 53 % проти 47 %.

О. Коменда (2009, 2018) розглядає характерні риси творчого доробку Лисенка, індивідуальний стиль його музичних творів. Авторка аналізує класичні й сучасні музикознавчі дослідження, спогади рідних, друзів, учнів, які розкривають різнобічну діяльність М. Лисенка як композитора, піаніста, хорового диригента, етномузиколога, педагога та громадського діяча.

На багатогранності творчої діяльності М. Лисенка, його ролі як засновника української музичної класики та вищої спеціалізованої музичної освіти в Україні акцентували увагу С. Ябковська та І. Мазурок (2021). У цій праці обґрунтовано доцільність цілісного аналізу творчого портрета композитора, розкрито його дидактичний потенціал як чинник національно-патріотичного виховання.

Т. Рева (2023) вивчає сучасні формати виконання класичних творів української музики, зокрема М. Лисенка. Це відкриває нові перспективи для залучення молодшої аудиторії. О. Лисенко (2023) досліджує творчість М. Лисенка через призму когнітивного аналізу музично-виконавської діяльності.

А. Кислюк (2024) розкриває, як М. Степаненко у своїх працях, присвячених М. Лисенку, вводить до наукового обігу нові архівні матеріали й розширює емпіричну базу українського музикознавства. Його дослідження відзначені точністю й відсутністю штучних обмежень у репрезентації архівно-біографічних та аналітичних музикознавчих даних.

Н. Терада (2024) підкреслює відмову українських театрів від російських творів і повернення до репертуару української класики. Це сприяє переосмисленню таких важливих культурних кодів національної ідентичності, як оперета «Чорноморці».

Мета дослідження — проаналізувати оперету «Чорноморці» М. Лисенка та М. Старицького у ключі національного архетипу як етап становлення української музичної драматургії.

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- 1) дослідити джерело сюжету оперети — п'єсу Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані» — з акцентом на її етнографічних, історичних та мовних особливостях;
- 2) з'ясувати принципи трансформації драматургічного матеріалу в музично-сценічну форму в опереті М. Лисенка і М. Старицького «Чорноморці»;
- 3) проаналізувати музичну структуру оперети М. Лисенка і М. Старицького «Чорноморці» з виявленням специфіки інтонацій, гармоній та ритмів, пов'язаних із козацькою тематикою;
- 4) визначити семантичну роль використання поезії Т. Шевченка в опереті М. Лисенка і М. Старицького «Чорноморці» та її вплив на формування змістової домінанти твору;
- 5) виявити ідеологічний потенціал оперети М. Лисенка і М. Старицького «Чорноморці» як засобу презентації національних цінностей, духовних архетипів та культурної ідентичності українського народу;
- 6) розглянути символічні та міфологічні аспекти простору в опереті «Чорноморці» М. Лисенка і М. Старицького як художнього прийому створення позачасової наративної реальності;
- 7) оцінити місце оперети «Чорноморці» М. Лисенка і М. Старицького в контексті розвитку українського музично-драматичного театру кінця XIX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження... Оперета «Чорноморці» — перший завершений сценічний проєкт творчого тандему М. Старицького та М. Лисенка. У цьому творі молоді митці розгортають месіанську роботу зі створення оригінальної сучасної української драматургії, відпрацьовують нові принципи національного музичного театру: морально-етичні засади, канони сценічності, особливості взаємодії музичного й вербально-ігрового планів драматургії.

У написаній 1836 року п'єсі «Чорноморський побит на Кубані у 1794–1796 рр.» Я. Кухаренко зобразив основні культурницькі тенденції, притаманні українській драматургії першої половини XIX століття:

- затвердження в театрі української мови;
- цікавість до етнографічних деталей, описів, пояснень, колоритних ознак;
- побудова фабули на реальних історичних обставинах, можливо, побутових фактах;
- уведення в тканину тексту народних пісень, розмовних зворотів, приказок, прислів'їв для створення відчуття правдоподібності сюжету.

У Я. Кухаренка сюжет розгортається в реалістичному часопросторі. Географічне визначення регіону пов'язане і з певним історичним часом — роками виникнення козацьких слобід на Кубані після знищення Катериною II Запорізької Січі. Точні роки, зазначені в п'єсі: 1794–1796, надають твору документальної достовірності. У тексті міститься чимало пояснень, розповідей, які орієнтують глядача не на драматичну динаміку розгортання фабули, а на реалістичне пізнання етнічних ознак українського народу. Історичні пісні, виконувані Іваном «Ой летіла бомба / З московського поля», Кабицею «Ой приписали од лементаря / До сотника Харька листи», «Гей, був в Січі старий сідий / на прізвище Чалий», об'єктивізуючи певний етап культурно-цивілізаційного поступу народу, ще більше посилюють відчуття визначення простору конкретним часом (Кухаренко, 1958).

Елементи географічної, етнографічної конкретики звучать у монологів, діалогах, репліках персонажів, авторських примітках до тексту. Цвіркунка розповідає про шлях на Кубань «від самого Санджарова аж до Дону» та про недоброзичливість московських панів, які називали українців «хахлами» та «брадягами»; Кабиця пояснює, як Яцько Передерій став кисляківським попом завдяки благословенню Кримського Владики; Явдоха зазначає, що «... самі недавно прийшли в Видну жити; от ще й досі в землянці...» (Кухаренко, 1958, с. 308); автор зауважує окремі деталі побуту: сережки — «ковка», вітання

запорожців (Кабиця «побачивши Тупицю, зупиняється, знімає шапку: "Ваші голови, отамане батьку й товариство!"» (Кухаренко, 1958).

Натуралістичні ознаки характеризують і основних дійових осіб: Кабиця — Незаймаївський курінний — п'яниця, сквернослов і волоцюга; Кулина покидає рідного батька, щоб знайти свого невірного коханця; Цвіркунка — п'яничка; Явдоха шукає для Марусі заможного нареченого, не надто зважаючи на почуття дівчини, тож погоджується віддати її за козака Івана Прудкого тільки після того, як сотник Тупиця пообіцяв назвати його своїм спадкоємцем; Тупиця, козак-характерник, дає практичні життєві поради Кулині щодо сімейного життя, придумує «шлюбну аферу», завдяки якій старий Кабиця одружився із своєю колишньою коханкою Кулиною, а Маруся отримала щастя з Іваном. Буденність ситуацій, поведінка героїв, «розмитість» драматичного плану етнографічною конкретикою, відсутність високої катарсичної ідеї в основі сюжету, гумористичною «родзинкою» якого став обман п'яного Кабиці, — усе це нівелювало художні ознаки твору. Можливо, тому п'єса так і не була поставлена за життя автора, попри клопотання Т. Шевченка (1842).

Водночас незаперечними перевагами п'єси «Чорноморський побит» стало очевидне бажання автора — професійного військового, етнографа — писати про Україну і для українців їхньою рідною мовою, зберегти й донести до широкого загалу культуру, звичаї, обряди, звернутися до теми козацького побуту. Я. Кухаренко (як згодом і С. Гулак-Артемівський) своїм твором утверджує ідею невмирущості козацького духу, слави, гідності як ментальної основи української народної свідомості, провідного світоглядного архетипу ХІХ століття навіть після розформування Запорізької Січі.

Напевне, саме ці патріотичні мотиви приваблювали М. Старицького й М. Лисенка, коли вони обирали сюжет майбутньої п'єси. Можливість показати козацький дух українців, який проявляється в переживанні навіть простих побутових ситуацій, стала вирішальною для створення оперети за п'єсою Я. Кухаренка. Митці розуміли, що за допомогою музичної драматургії, музики

як мови почуттів та підсвідомих проявів з'являється можливість заглибитися в психологічний контекст сюжету, продемонструвати внутрішні причини вчинків героїв, розкрити інтуїтивний світ душевних поривань. За ліричною фабулою «Чорноморського побиту» авторам удалося в простому за жанровими ознаками музично-драматичному творі показати ментальну сутність української людини — справжнього нащадка запорізьких козаків. Оперета «Чорноморці» М. Старицького та М. Лисенка — про особистості, які формують національно орієнтовану спільноту. Її ідеали — гуманізм, життєва мудрість, толерантність до чужих вад і прагнення віднайти гармонічні риси всередині кожного члена суспільства, вміння боротися за свободу волевиявлення. Назва «Чорноморці» свідчить про зміну ідейної патетики твору: від етнографізму до гуманізму.

Коротка ремарка на початку п'єси «Діється на Чорноморії» (у Я. Кухаренка дія відбувається на Кубані) одразу наштовхує на несподіваний ракурс переосмислення сюжету. Дія переноситься у своєрідну вигадану країну або місцевість — Чорноморію. Глядач немовби опиняється всередині нового міфологічного простору, де все розгортається не за реальними, а за новими для оперети канонами. У драматургії твору народжується автономна система логічних зв'язків і символів, які розвивають широкі сенсові аналогії, розширюють конотативне поле асоціацій, приховане за прямим денотатом вербального ряду. Саме через пісню, музичний план розгортання сюжету відбувається утвердження ознак самоідентифікації українського народу, характерна для міфу позачасова сакралізація основних духовних концептів як вічних цінностей, що й становить ідеологічний зміст твору, народженого у співдружності М. Лисенка та М. Старицького.

Найяскравішим конотатом драматургії «Чорноморців» є творчість Т. Г. Шевченка. Бог і справедливість, козацька слава й дума, любов і сім'я, сирітство й доля — найважливіші мотиви, які набули оригінального національного трактування в поетичному всесвіті Великого Кобзаря — певним чином стали структурними складовими музично-драматичної системи твору М. Лисенка й М. Старицького.

Незважаючи на визначеність жанру — оперета — композитор і драматург упроваджують у своїй п'єсі високі духовні імперативи, розроблені, опрацьовані й утверджені як основні світоглядні архетипи у творчості Т. Г. Шевченка. Про зв'язок із поетичним універсумом великого поета свідчить уведення до оперети пісні на його текст «Ой одна я, одна» (Лисенко, 1921), яку виконує сирота Наталка. Це — єдиний вірш іншого поета у творі. Пісня за стилістикою, розбудовою мелодичної лінії, способом фразування наближається до думного мелосу, характерні ознаки якого полягають у речитативності мелодійних зворотів, імпровізаційності метро-ритмічної організації побудов, мелізматичному розспіві складів. Застосування мінору з дорійським нахилом, яке створює відчуття ладової змінності, варіювання опори (*сі мінор* — *фа-дієз мінор*), приреченої, спокутливої плагальності, посилює враження від живої монологічної розповіді — сповіді — думи про трагізм існування дівчини-сироти. Композитор символізує смисловий контекст вірша за допомогою вибору тональності: *сі* співзвучно зі словом «сирота». Тема сирітства є одним з основних мотивів творчості Т. Г. Шевченка (1842).

Уведення поезії Т. Г. Шевченка у центр твору є своєрідним ключем до його композиції та драматургії: автори свідомо спиралися на ідейні концепти, найважливіші для художнього світу Великого Кобзаря. Основний із них — мотив козацької слави, трактований як багатогранний феномен національної культури, співзвучний творчості поета. І. Дзюба зауважує неординарність інтерпретації концепту козацької слави у творах Т. Г. Шевченка, яка пов'язана з національною духовною традицією та глибинним відчуттям рідної ментальності й має такі своєрідні ознаки:

- розгортання поняття як колективної всенародної цінності. Козацька слава — слава народна: «... слава є свого роду критерієм і коригентом рівня громадського життя і самоусвідомлення» (2008, с. 634);

- слава лежить в основі народної моралі: добрі вчинки прославляють, погані — знеславляють;

- через героїзацію козацький народний дух співвідноситься з вищим началом — Божественною славою і є її благословенним відгомонам;
- слава — не лише історична пам'ять народу, а й сподівання на відновлення національної гідності;
- пов'язаність мотиву козацької слави з концептами «воля», «правда», «справедливість»;
- козацька слава — духовна складова української культури;
- парування понять «слава» і «дума».

Через думу передається слава: «Люблять її, думу правди / Козацькую славу» (Дзюба, 2008). Козацька слава як знак духовності, колективна цінність, що об'єднує людей у єдину спільноту та виступає основним мірилом життя, стала основним ідейним концептом «Чорноморців». Образ козацтва — утілення народної слави в розмаїтті її смислових відтінків — постає вже в увертюрі до оперети (Лисенко, 1921). Важкий (*Grave*), поважний вступ у *соль мінорі* будується на мелодичному матеріалі двох пісень із козацькою тематикою: «Гей, гук, мати, гук» — дума та «Ой, запив козак, запив» — побутова, про повсякденне життя (Лисенко, 1956). Сумний настрій пісень зумовлений змістом текстів. Вибір тональності у творі здебільшого має символічне значення і пов'язаний із певною образно-тематичною сферою. *Соль мінор* — *g-moll* — найчастіше передає настрої печалі, трагізму: «g» — Горе, «за» — Гибель. Цвіркунка, що має нещасливий шлюб (пісня № 18 «Додому йду — товченики»), Кулина в арії у третій дії (пісня № 22) на словах «довів, ненько, до загину» співають у *соль мінорі*. Печальні весільні пісні дружок № 21 «Ой, матінко-голубонько», звернення Тупиці та Марусі до Драбинихи № 27 «Ой пий, мао, тую воду» також звучать у *соль мінорі*. *Соль мажор* — *G-dur* — навпаки, в опереті є знаком щасливого шлюбу, вдалого життя, сприятливого розвитку подій та щастя. Звучить під час щасливих розв'язок драматичних подій. Третя частина пісні Цвіркунки № 18 «Додому йду — товченики», де вона говорить про вдалий шлюб у пісні «Драбиниху звеселити і Кабицю оженити», її ж жартівливе звернення до чоловіка у пісні № 19 «Поздоров, Боже, мого старого»,

просвітлений вітальний хор дружок для Кулини-нареченої № 28 «Летів горностай через сад», заключна гучна й велична «Слава нашим козаченькам!» подані у просвітленій *соль-мажорній* «палітрі» (Лисенко, 1921).

В опереті знеславлено некозацьку поведінку Кабиці. Зганьблено й Кулину. Саме в пошуках відновлення доброї слави полягає основний концепт фабули «Чорноморців». Мотиви позбавленого слави — а отже, й життя — козака «Ой помру ж я, помру, не зажив слави» та нещасної дівчини, приреченої на життя з нелюбом «Од милого людей нема, а од нелюба шлються» (Лисенко, 1956, с. 37) звучать трагічно і водночас запитально.

Перший розділ вступу, побудований на інтонаціях думи «Гей, гук, мати, гук», закінчується запитально. Варіантність мелодики, роздрібненість фраз, поліфонічність фактури, у якій чітко простежуються ознаки народного багатоголосся (рух паралельними октавами, уведення унісонів у кадансах, виникнення підголосків тощо) у поєднанні з гомофонією, контрапункт з інтонаціями козацької пісні «Ой, запив козак, запив» є своєрідним «вступом» у вступі (Лисенко, 1921).

У другому розділі звучить тема пісні «Ой, запив козак, запив». Її потужне поліфонізоване звучання, повний виклад мелодії неначе занурюють у серйозні, глибокі роздуми. Уже в увертюрі репрезентовано тип тематизму, характерний для козацької тематики: поліфонізований варіантно-підголосковий виклад, зосереджений тон музичного вислову, перевага плагальності в гармонічних зворотах і типовий колоритний «знак» — відхилення в паралельний мажор через мінорну субдомінанту (гармонічний мажор) на кульмінації — 19-й такт (Лисенко, 1921).

Таким чином, на початку увертюри поставлені риторичні запитання: слава і життя чи знеславлення і смерть, нещасливий шлюб чи боротьба за особисте щастя. Увертюра написана в сонатній формі зі вступом і кодою. У головній партії триває образно-тематичне «передбачення» подій твору. Основна тональність *ре мінор* створює атмосферу «розлуки» — наслідок знеславлення козацького духу. Її носіями є вокальні образи Кабиці у пісні № 11

«Ой, здорова, дівчинонько», Кулини у пісні № 13 «Прости мене, моя нене». Тематизм головної партії складає збірний образ наспівів козаків-чорноморців. Тут і відгомін пісні Цвіркунки (№ 18) «Додому йду — товченики», і віддалене посилення до романсу Івана (пісня № 4) «Ой зійди, ясен місяцю» (початок головної теми — обернення першого мотиву), і художнє узагальнення інтонаційного словника лірницьких та кобзарських наспівів. У швидкому темпі звучать характерні для козацької образності стилістичні знаки: акордова маршовість акомпанементу, поліфонізація музичної тканини, особливо в кадансових зонах, масивність та наповненість звучання з потужними ударами-акордами в тісному розташуванні у нижньому шарі фактури (Лисенко, 1921).

Побічна партія звучить у світлому *до мажорі* з модуляцією в кадансі у ліричний *ля мінор*. У «Чорноморцях» *до мажор* — це не лише знак любові (пісня Наталки, № 2, приспів: «Ніхто ж мене так не любить, як той коваленко»), згоди в сімействі, щасливого сватання й шлюбу (дуєт Ілька та Наталки № 29, «Ой сват, добрий сват»); середній розділ заключної «Слави» (пісня № 32). Тональності *C-dur*, *c-moll* паралельна *Es-dur*, пов'язані з розмаїттям градацій відтінків козацької слави. Символіка за схожістю перших літер (*C*, *Es* — «*ес*») очевидна. Символ слави в *мі-бемоль мажорі* — *до мінорі* репрезентований у пісні Івана (№ 5) «Ох і ти, козаче» та в наступному прощальному дуєті Марусі й Івана (№ 6) «Прощай, прощай, мій миленький». Вона побудована на кантиленній розспівній лагідній і ніжній мелодії тріо-згоди Кабиці, Кулини та Ілька з розв'язки оперети (пісня № 25 «Ой ти, дівчино, горда та пишна»). Розспівна мелодія проводиться в ритмічному збільшенні рівними «довгостями». Закличні початкові інтервали (кварта-квінта, риторичний хід I–II–V–I) неначе привертають увагу слухачів до плавного розгортання величної оптимістичної теми. У другому, кульмінаційному проведенні вона укрупнюється октавами, акордами й звучить як гімн щасливому славному коханню (Лисенко, 1921).

Розробка побудована на розвитку теми головної партії. Поліфонічне й тонально-гармонічне становлення першого розділу змінюється предиктом на

домінантовому органному пункті. Напруження зростає, відбувається поступова героїзація теми. Інтонації набувають патетики, упевненості, вагомості. У репризі головна партія виконується в основній тональності, а побічна починається у *фа мажорі* з кадансом у *ре мінорі*. *Фа мажор* у творі пов'язаний із жартами та танцювальними мотивами чорноморців-козаків, переважно з'являється в другорядних персонажів. У піснях Наталки «Ой, ненько, ненько» (№ 2), Ілька «Їде козак за Кубань» (№ 7), дуеті Цвіркунки та Ілька «Чи він справді не козак» (№ 10), жартівливих характеристиках Кабиці «По дорозі жук, жук» (№ 12, 24), «Казав мені батько» (№ 15), веселий настрій і танцювальні ритми сприяють створенню гумористичного плану оперети. Наступний перехід до коди за розмірами й інтенсивністю розвитку тематичного матеріалу нагадує другу розробку. Тут з'являється важливий тематичний елемент, який в опереті набуває значення порушення гармонії, зони «знеславлення» й виникає в партіях Харька Кабиці та Кулини Кучугурівни: це низхідний мелодичний хід по півтонах, гармонізований напруженими акордами домінанти, зменшеного септакорду на тонічному органному пункті, зіставлення мажорної та мінорної субдомінант, *Piu mosso*. Конфліктний «острівець» хроматики долається помпезним гімнічним звучанням *ре-мажорної* коди. Її тема заснована на музичному матеріалі заключного славильного хору № 32 «Слава нашим козаченькам!» (Лисенко, 1921).

Отже, у «Чорноморцях» основним ідейним імперативом є козацька слава в її широкому трактуванні як основи народного світогляду, суголосному творчості Т. Шевченка. Через музичні особливості драматургії розкривається основна концептуальна ідея твору.

Висновки.

1. Етнографічна й історична наповненість п'єси «Чорноморський побит на Кубані» Я. Кухаренка створює документально-достовірне тло подій, а використання народної мови, пісень і приказок надає сюжету реалістичності та глибокого національного колориту.

2. М. Лисенко і М. Старицький змістили акцент п'єси «Чорноморський побит на Кубані» Я. Кухаренка із побутового етнографізму до гуманістичних і філософських ідей, що втілено в художньому просторі оперети «Чорноморці» та символічній побудові її сюжетної лінії.

3. У музичній структурі оперети «Чорноморці» М. Лисенко послуговується інтонаційними формулами козацьких дум, романсів, пісень, використовуючи складні поліфонічні техніки та гармонічні особливості для посилення національної ідентичності через звук.

4. Поезія Т. Шевченка в опереті М. Лисенка і М. Старицького «Чорноморці» становить духовний стрижень твору, формуючи його ідейну основу та концептуальний центр.

5. М. Лисенко і М. Старицькому в опереті «Чорноморці» вдалося передати цінності гуманізму, гідності, свободи та історичної пам'яті, укорінені в козацькому коді української культури, що стає основою для національного самоусвідомлення.

6. Художній прийом М. Лисенка і М. Старицького щодо створення міфологізованого простору в опереті «Чорноморці» сприяв виведенню сюжету за межі конкретної історичної події, перетворивши його на узагальнену модель національного буття, де дія набуває позачасового сенсу, а персонажі — архетипічних рис.

7. Опереті М. Лисенка і М. Старицького «Чорноморці» належить вагоме місце в історії українського театру, оскільки в поєднанні традиційної фольклорної спадщини з модерною художньою формою, продемонстровано перехід до національного театру нового типу, здатного до ідеологічного впливу та збереження культурної спадщини.

Перспективи подальших досліджень... Подальші дослідження можуть бути спрямовані на глибший аналіз музично-композиційної структури оперети М. Лисенка і М. Старицького «Чорноморці» з погляду сучасної музикознавчої теорії, зокрема в напрямі інтерпретації козацьких інтонацій та народної мелодики в професійному академічному середовищі. Перспективним також є

вивчення рецепції цього твору в різні історичні періоди, зокрема в XX–XXI століттях, а також його сценічних інтерпретацій у різних театральних школах України. Важливим напрямом є компаративний аналіз оперети «Чорноморці» М. Лисенка і М. Старицького з іншими зразками європейської музичної драматургії того часу для виявлення унікальних національних рис українського музичного театру. Окремої уваги заслуговує дослідження педагогічного та просвітницького потенціалу твору в контексті сучасної гуманітарної освіти, що дає змогу використовувати оперету як засіб формування історичної пам'яті й національної свідомості молодого покоління.

Список використаної літератури і джерел

1. Дзюба, І., 2008. *Тарас Шевченко. Життя і творчість*. Київ: Києво-Могилянська академія.
2. Кислюк, А., 2024. Лисенкіана в дослідженнях Михайла Степаненка в її зв'язках із музикознавчою традицією та сучасними дослідженнями творчості митця. *Народна творчість та етнологія*, 2(402), сс.87–94.
3. Коменда, О. І., 2009. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3, сс.66–76.
4. Коменда, О. І., 2018. Системно-динамічні аспекти творчої діяльності Миколи Лисенка (до 175-річчя від дня народження). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(41), сс.7–24.
5. Кохан, Л. Й., 2017. Перший музично-драматичний гурток у Києві під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка (1871–1882). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*, 47, сс.125–137.
6. Кохан, Л. Й., 2018. Репертуар музично-драматичного театру М. Старицького (1885–1891 рр.). *Культура України. Мистецтвознавство*, 61, сс.310–318.
7. Кухаренко, Я. Г., 1958. Чорноморський побит. У кн.: *Українська драматургія першої половини XIX ст.: маловідомі п'єси*. Київ, сс.267–328.
8. Лисенко, М., 1921. *Чорноморці*. [Оперета у 3-х діях для співу з фортепіаном]. (Київ–Ляйпціг: Українська накладня).
9. Лисенко, М., 1956. *Українські народні пісні для хору: гей, гук, мати, гук: у 20 томах. Т. 15*. Київ: Мистецтво.
10. Лисенко, О. В., 2023. Музично-виконавська рефлексія Миколи Лисенка в ареалі крос-культурних зв'язків і національної ідентичності. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, 6, сс.206–215.
11. Рева, Т., 2023. Форми репрезентації національних опер у віртуальному середовищі в умовах воєнного стану (на прикладі діяльності оперних театрів Києва, Львова та Одеси у 2022 році). *Культура і сучасність*, 1, сс.162–16.
12. Терада, Н., 2024. Репертуарна політика та діяльність національних театрів опери і балету в умовах військової агресії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.215–221.

13. Шевченко, Т. Г., 1842. *Лист до Я. Г. Кухаренка. 30 вересня 1842*. Санкт-Петербург.
14. Ябковська, С. П. та Мазурок, І. В., 2021. Постать Миколи Лисенка у дослідженнях відомих українських музикознавців. *Академічні студії. Педагогіка*, 2(3), сс.104–409.

References

1. Dziuba, I., 2008. *Taras Shevchenko. Zhyttia i tvorchist* [Taras Shevchenko. Life and Works]. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia.
2. Kysliuk, A., 2024. Lysenkiana v doslidzhenniakh Mykhaila Stepanenka v yii zviazkakh iz muzykoznavchoiu tradytsiieiu ta suchasnymy doslidzhenniamy tvorchosti myttsia [Lysenkian in the studies of Mykhailo Stepanenko in its connections with the musicological tradition and modern studies of the artist's work]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 2(402), pp.87–94.
3. Komenda, O. I., 2009. Muzykoznavchi interpretatsii poniattia styliu [Musicological interpretations of the concept of style]. *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnogo universytetu im. Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3, pp.66–76.
4. Komenda, O. I., 2018. Systemno-dynamichni aspekty tvorchoi diialnosti Mykoly Lysenka (do 175-richchia vid dnia narodzhennia) [Systemic and dynamic aspects of the creative activity of Mykola Lysenko (to the 175th anniversary of his birth)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(41), pp.7–24.
5. Kokhan, L. Y., 2017. Pershyi muzychno-dramatychnyi hurtok u Kyievi pid kerivnytstvom M. Sarytskoho ta M. Lysenka (1871–1882) [The first music and drama circle in Kyiv under the leadership of M. Sarytsky and M. Lysenko (1871–1882)]. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo*, 47, pp.125–137.
6. Kokhan, L. Y., 2018. Repertuar muzychno-dramatychnoho teatru M. Sarytskoho (1885–1891 rr.) [The repertoire of the M. Sarytskyi music and drama theater (1885–1891)]. *Kultura Ukrainy. Mystetstvoznnavstvo*, 61, pp.310–318.
7. Kukharenko, Ya. H., 1958. Chornomorskyi pobyt. In: *Ukrainska dramaturhiia pershoi polovyny XIX st.: malovidomi piesy* [Ukrainian dramaturgy of the first half of the 19th century: little-known plays]. Kyiv, pp.267–328.
8. Lysenko, M., 1921. *The Black Seamen*. [Operetta in 3 acts for singing with piano]. (Kyiv–Leipzig: Ukrainian imprint).
9. Lysenko, M., 1956. *Ukrainski narodni pisni dlia khoru: Hei, huk, maty, huk: u 20 tomakh* [Ukrainian folk songs for choir: hey, hookey, mother, hookey: in 20 volumes.]. Vol. 15. Kyiv: Mystetstvo.
10. Lysenko, O. V., 2023. Muzychno-vykonavska refleksiiia Mykoly Lysenka v areali kros-kulturnykh zviazkiv i natsionalnoi identychnosti [The musical and performing reflection of Mykola Lysenko in the area of cross-cultural connections and national identity]. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istoriiia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*, 6, pp.206–215.
11. Reva, T., 2023. Formy reprezentatsii natsionalnykh oper u virtualnomu seredovyshchi v umovakh voïennoho stanu (na prykladi diialnosti opernykh teatriv Kyieva, Lvova ta Odesy u 2022 rotsi) [Forms of representation of national operas in a virtual environment under martial law (using the example of the activities of the opera theaters of Kyiv, Lviv and Odessa in 2022)]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.162–16.
12. Terada, N., 2024. Repertuarna polityka ta diialnist natsionalnykh teatriv opery i baletu v umovakh viiskovoi ahresii [Repertory policy and activities of national opera and ballet theaters

under military aggression]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, pp.215–221.

13. Shevchenko, T. H., 1842. *Lyst do Ya. H. Kukharenka. 30 veresnia 1842* [Letter to Ya. G. Kukharenko. September 30, 1842]. Sankt-Peterburh.

14. Yabkovska, S. P. and Mazurok, I. V., 2021. Postat Mykoly Lysenka u doslidzhenniakh vidomykh ukrainskykh muzykoznavtsiv [The figure of Mykola Lysenko in the studies of famous Ukrainian musicologists]. *Akademichni studii. Pedahohika*, 2(3), pp.104–409.

LYUDMILA KOKHAN

ORCID iD: 0000-0003-4954-1804

*Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Stage Speech
at I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine)
kokhan.luda@gmail.com*

THE OPERETTA "CHERNOMORETS" BY M. LYSENKO AND

M. STARYTSKY AS A NATIONAL ARCHETYPE: MUSIC, WORD, SPIRIT

The operetta "Chernomorets" was considered the first joint stage work of Mykola Lysenko and Mykhailo Starytskyi, which became a significant step in the formation of the Ukrainian musical and drama theater. The source of the plot is analyzed — the play by Ya. Kukharenko "Black Sea Household in Kuban", its ethnographic and historical features. The transformation of the phases has been revealed: From the naturalistic domestic scenes to the symbolic-mythological space of Chornomoria, which allowed the authors to give the work a deep humanistic meaning. The principles of implementation of dramatic material in the musical and stage form in the operetta "Chernomorts" have been clarified. The musical structure of the work is investigated. The specifics of intonations, harmonies and rhythms related to Cossack themes are revealed. Attention is focused on the poetic and musical semantics of images, especially on the motives of Taras Shevchenko's poetry, which structure the drama of the work and emphasize the spiritual component of Ukrainian identity. The main ideological imperative of Cossack glory in its broad interpretation as the basis of folk worldview, the accompanying creativity of T. Shevchenko has been substantiated. The musical organization of operetta, theme, intonation, and harmonic features of overture and vocal parties, which reproduce archetypal ideas about the Cossack region, has been estimated. It is determined that the operetta performs not only an artistic and aesthetic function but also becomes a means of comprehension and translation of the national outlook, demonstrating the synthesis of traditional culture and modern artistic thinking. It is shown how through the musical and dramatic form, the authors implement a patriotic message aimed at the revival of historical memory and the formation of civic consciousness. It is emphasized that the emphasis is shifted in the narrative: From ethnographic realism to generalized philosophical concept, symbolizing the indestructibility of the Ukrainian spirit. It has been found that the artistic method of creating the mythologized space of "Chornomoria" contributed to the conclusion of the plot beyond a specific historical event, turning it into a generalized model of national existence, where the action acquires timeless meaning, and the characters — characteristic features. It is proved that "Chernomorets" appear as a key work in the development of the Ukrainian musical and dramatic theater, demonstrating the ability of artistic renewal and ideological influence through the synthesis of music, drama and national symbols.

Key words: Ukrainian operetta, Cossack theme, national identity, folk songs, musical drama, archetypes of Ukrainian culture, Ukrainian musical and dramatic theater.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2024 р.