

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА  
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

# ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ  
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2024 № 2 (63)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2024

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(63).2024

## ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2024 № 2 (63)

**Науковий журнал. Виходить щоквартально**

**Засновник і видавець:** Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.  
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

**Сайт:** <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** [cancelyariya@knmau.com.ua](mailto:cancelyariya@knmau.com.ua)

**Телефон:** (044) 279-07-92

**Факс:** (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Рішенням Атестаційної колегії Міністерства (наказ МОН №886 від 02.07.2020)

«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі **культурології та мистецтвознавства**.

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 801 «Часопису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01238**

Науковий журнал «Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



### Редакційна колегія:

**Скорик А. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).

**Виткалов С. В.**, доктор культурології, професор (Рівненський державний гуманітарний університет), Рівне, Україна (заступник головного редактора).

**Бабушка Л. Д.**, доктор культурології, в.о. професора (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

**Юник Д. Г.**, доктор педагогічних наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

**Андрущенко Т. І.**, доктор філософських наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Бондарчук В. О.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Бровко М. М.**, доктор філософських наук, професор, (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Касьянова О. В.**, кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Копиця М. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Лоос Х.**, доктор мистецтвознавства, професор (Інститут музикознавства Лейпцизького університету / Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Лейпциг, Німеччина.

**Миленька Г. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор (Київський Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

**Мимрик М. Р.**, кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Сапенько Р.**, доктор філософських наук, професор (Інститут візуальних мистецтв Зеленогурського університету / Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski) голова Польсько-українського центру гуманітарних досліджень, Зелена-Гура, Польща.

**Стефанія Л.**, доктор мистецтвознавства, професор (Люблянський університет / Univerza v Ljubljani), Любляна, Словенія.

**Тимошенко М. О.**, доктор філософії, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Фліцінська-Панфіл Г.**, доктор мистецтвознавства, професор (Музична академія імені І. Я. Падеревського в Познані / Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Познань, Польща.

**Холодинська С. М.**, доктор культурології, доцент (Приазовський державний технічний університет), Маріуполь, Україна.

**Шонінг К.**, мистецтвознавець, професор (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

**Шуміліна О. А.**, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Львів, Україна.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 10 від 26 червня 2024 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

**ISSN 2414-052X (print)**

**ISSN 2786-8869 (online)**

**MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE  
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

**JOURNAL**  
**OF TCHAIKOVSKY NATIONAL  
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**AN ACADEMIC PERIODICAL**

**2024      No. 2 (63)**

**Founded in October 2008**

**Kyiv — 2024**

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(63).2024

**J O U R N A L**  
**OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**  
**2024. No. 2 (63)**

**A quarterly academic periodical**

**Founder and publisher:** Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.  
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

**Website:** <http://chasopysnmau.com.ua/>    **E-mail:** [cancelariya@knmau.com.ua](mailto:cancelariya@knmau.com.ua)

**Phone:** (044) 279-07-92

**Fax:** (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008  
According to the decree of the *State Attestation Commission*.

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science № 886 of 02.07.2020) "Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine of category "B" in the field of **culturology** and **art studies**.

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal "Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been assigned a media identifier: **R30-01238**

"Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, "Scientific Periodicals of Ukraine" in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



**Editorial board:**

**Skoryk A. Ya.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief).

**Vytkalov S. V.**, Doctor of Culturology, Professor (Rivne State University of Humanities), Rivne, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

**Babuchka L. D.**, Doctor of Culturology, Acting Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

**Yunyk D. H.**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Executive Secretary).

**Andrushchenko T. I.**, Doctor of Philosophical Science, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

**Bondarchuk V. O.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

**Brovko M. M.**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

**Kasyanova O. V.**, Candidate of Art Criticism, Professor, (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

**Kholodinska S. M.**, Doctor of Culturology, Professor (Priazov State Technical University), Mariupol, Ukraine.

**Kopytsia M. D.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

**Loos H.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Leipzig, Germany.

**Mylenka G. D.**, Doctor of Art Criticism, Professor (I. K. Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television in Kyiv), Kyiv, Ukraine).

**Mymryk M. R.**, Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

**Sapenko R.**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski), Head of the Polish-Ukrainian Center for Humanitarian Studies, Zelena-Hura, Poland).

**Schöning K.**, Ph. D, Professor, (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

**Shumilina O. A.**, Doctor of Art Criticism, Professor (M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music), Lviv, Ukraine.

**Stefanija L.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Univerza v Ljubljani), Ljubljani, Slovenia.

**Tymoshenko M. O.**, Ph. D, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 10 from the 26 of July 2024).

The responsibility for the authenticity of the information, the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© Tchaikovsky NMAU, 2024

## З М І С Т

<b>КУЛЬТУРОЛОГІЯ.....</b>	<b>7</b>
<i>Сергій Виткалов, Любов Кияновська. Мемуарно-публіцистичний дискурс про отця Остапа Нижанківського.....</i>	<i>7</i>
<i>Микола Пучко-Колесник. Культурна традиція як стильовий чинник хорової музики Ю. Іщенко.....</i>	<i>21</i>
<b>МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>37</b>
<i>Ольга Шуміліна. Опера «Креонт» Дмитра Бортнянського: з Португалії — в Україну.....</i>	<i>37</i>
<i>Тетяна Андрієвська-Боденчук. Феномен фортепіано у творчості Кармелли Цепколенко: від змісту до запису.....</i>	<i>55</i>
<i>Антон Городецький. Клас альта у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського: науковий вектор розвитку.....</i>	<i>72</i>
<b>СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>85</b>
<i>Віра Бурназова. Роль комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театральної-сценічної діяльності.....</i>	<i>85</i>
<i>Олександр Гончаров. Особливості вирішення батальних сцен в українській опері.....</i>	<i>100</i>
<i>Ірина Суворова. Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції»: порівняльний аналіз американського і українського форматів утілення.....</i>	<i>116</i>

## CONTENTS

<b>CULTUROLOGY</b> .....	7
<i>Serhiy Vytkalov, Lyubov Kiyanovska. Memoir and Journalistic Discourse About Priest Ostap Nyzhankivskyi</i> .....	7
<i>Mykola Puchko-Kolesnyk. Cultural Tradition as a Stylistic Factor in the Choral Music of Y. Ishchenko</i> .....	21
<b>ART SCIENCE. MUSICAL ART</b> .....	37
<i>Olga Shumilina. Opera "Creon" by Dmytro Bortnyanskyi: from Portugal to Ukraine</i> .....	37
<i>Tatiana Andriyevska-Bodenchuk. The Piano Phenomenon in Carmella Tsepkenko`s Creativity: from Content to Record</i> .....	55
<i>Anton Horodetskyi. Viola Class at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Scientific Vector of Development</i> .....	72
<b>PERFORMING ARTS</b> .....	85
<i>Vera Burnazova. The Role of Communication Between Actors and Listeners/Spectators in the Process of Theatrical Production Activities</i> .....	85
<i>Oleksandr Goncharov. Features of Battle Scene Staging in the Ukrainian Opera</i> .....	100
<i>Iryna Suvorova. Antin Rudnytskyi's Opera "Anna Yaroslavna — Queen of France": Comparative Analysis of the American and Ukrainian Formats of Production</i> .....	116

**СЕРГІЙ ВИТКАЛОВ**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

доктор культурології, професор, професор кафедри  
івент-індустрій, культурології та музеєзнавства  
Рівненського державного гуманітарного університету  
(Рівне, Україна)  
[sergiy\\_vsv@ukr.net](mailto:sergiy_vsv@ukr.net)

**ЛЮБОВ КИЯНОВСЬКА**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

докторка мистецтвознавства, професорка,  
завідувачка кафедри історії музики  
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка  
(Львів, Україна)  
[luba.kyjan@gmail.com](mailto:luba.kyjan@gmail.com)

## МЕМУАРНО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДИСКУРС

### ПРО ОТЦЯ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

Досліджено спогадову публіцистику з газетних видань української діаспори другої половини ХХ століття, присвячену суспільно-громадському та культурно-освітньому діячу, композитору, диригенту отцю Остапу Нижанківському. Висвітлено тематико-змістове наповнення мемуарних пресодруків Івана Боднарука, Остапа Бобикевича, Осипа Залеського, Андрія Кігічака на сторінках «Нового Шляху», «Америки», «Нашого Кличу», «Українського Слова», «Шляху Перемоги». Проаналізовано життєписний матеріал, що поглиблює біографію та віхи творчості митця Східної Галичини. Осмислено знаковість постаті отця О. Нижанківського для розвитку соціокультурного простору краю на основі опрацьованих газетних дописів. Аргументовано джерелознавчу, аксіологічну, пізнавальну вартість публіцистичних дописів, що «побачили світ» в інонаціональному світовому просторі. Розглянуто видатних нащадків Нижанківських, сторінки життя митця з різних років. Описано хорovu спадщину отця О. Нижанківського крізь допис І. Боднарука. Окреслено родинний талант Нижанківських до музики, зокрема сина Нестора Нижанківського, а також творче спілкування з видатними діячами С. Крушельницькою, І. Франком, О. Кошицем, що описано в публікації О. Бобикевича. Визначено цінність мистецького хисту композитора та громадської діяльності у створенні «Львівського Бояну», «Бережанського Бояну», «Стрийського Бояну», «Бібліотеки музикальної», що представлено в публікації О. Залеського. З'ясовано трагічні події смерті священика крізь мемуарний матеріал А. Кігічака. Доведено, що спогадові дописи є вартісним джерелознавчим матеріалом в сучасному соціокультурному просторі України. Аргументовано, що проаналізовані матеріали стануть добрим підґрунтям для дослідників низки питань з історично-музичного минулого Східної Галичини другої половини ХІХ століття, зокрема діяльності священичої еліти краю у розбудові української державності, творчого доробку отця О. Нижанківського, а також для культурологів та музикознавців, котрі вивчають

*соціокультурні сторінки періоду приналежності до Польської держави.*

**Ключові слова:** українська музична культура, музично-критична публіцистика, публіцистика, отець О. Нижанківський, Нижанківські, культурно-мистецьке життя, Східна Галичина, наукова періодика.

**Постановка проблеми...** Суспільно-державні виклики російсько-української війни 2014–2024 років, що «... пов’язані зі знищенням людського потенціалу, руйнуванням інфраструктури країни» (Виткалов, Виткалов, 2023, с. 3) ставлять перед національною соціокультурологічною спільнотою завдання поглибленого дослідження нашого історичного минулого, зокрема діяльності провідників нації. До плеяди борців за українську державність, культуру належить отець Остап Нижанківський, котрий увійшов до українського літопису як політично-релігійний діяч кінця XIX – початку XX століть, а також як творець культурно-мистецького простору Східної Галичини. У сучасні часи сторінки його життєтворчості доповнюються новим фактологічним матеріалом. Великий інформативний масив про видатних українських митців минулого століття містять періодичні видання української діаспори. На сторінках часописів «Новий Шлях», «Америка», «Наш Клич», «Українське Слово», «Шлях Перемоги» знайшла висвітлення маловідома біографічна подієвість о. О. Нижанківського в спогадових матеріалах фундаторів української культури. Тому сьогодні є актуальним аналіз цих мемуарно-публіцистичних матеріалів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Біографічний матеріал про о. О. Нижанківського висвітлений у праці Ярослави Колодій (1994). Дослідниця оглядово подає знакові віхи життя митця. Постаті священика як будителя українського народу, суспільно-політичного та громадсько-культурного діяча, композитора та диригента присвячені книги Романа Сов’яка (1994; 2005), котрі поглиблюють уявлення про галицького просвітителя. Мистецтвознавчо-культурологічна характеристика різноаспектної творчості духовного провідника представлена ним у виданні «Остап Нижанківський» (Сов’як, 2019). Світоглядні орієнтири о. О. Нижанківського осмислюються в науковій публікації «До питання картини світу отця Остапа Нижанківського» (Молчко,



2021б), котра вияскравлює його як творця націєтворчих процесів у Східній Галичині. У монографії «Газетне слово отця Остапа Нижанківського» (Молчко, 2021а) фахово опрацьована музично-критична спадщина митця, у якій діяч представлений літописцем культурно-мистецького та громадського життя Східної Галичини. Мемуарні публікації українських громадсько-освітніх подвижників іонаціонального світового простору, що «побачили світ» у часописах «Новий Шлях», «Америка», «Наш Клич», «Українське Слово», «Шлях Перемоги» не стали підґрунтям зазначених вище культурологічно-мистецтвознавчих досліджень.

**Мета статті** — здійснити аналіз спогадових пресодруків української діаспори, авторами яких є знані галицькі культурно-освітні діячі ХХ століття.

Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання** дослідження:

1) розкрити тематико-змістовий контент персоніфікованої інформації про о. О. Нижанківського на сторінках часописів української діаспори — «Новий Шлях», «Америка», «Наш Клич», «Українське Слово», «Шлях Перемоги»;

2) проаналізувати спогадовий матеріал публікацій Івана Боднарука, Остапа Бобикевича, Осипа Залеського, Андрія Кігчака, який поглиблює біографію о. О. Нижанківського;

3) визначити аксіологічне значення пресодруків зазначених діячів української діаспори у сфері досліджень життєтворчості українського священика, композитора, суспільно-громадського та освітнього діяча.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Соціокультурна активність отця Остапа Нижанківського в Східній Галичині відіграла ключову роль у становлення української державності, а відтак і мистецтва. Його життєтворчість «... припала на етап перелому двох століть. Але, незважаючи на суспільно-політичні зміни і бездержав'я, діяльність духовного провідника була скерована на втілення ідеї україноцентризму у всіх сферах буття, на наскрізь пронизана працею на скріплення національного духу народу» (Молчко, 2021а, с. 28). Після смерті цього знакового діяча його портрет доповнювався спогадами видатних галицьких митців, зокрема, і тих, які емігрували з приходом тоталітарного

режиму. На шпальтах часописів української діаспори вийшло друком чимало публіцистичних дописів мемуарного змісту. Отцю Остапу Нижанківському присвятив свій газетний матеріал педагог-філолог Іван Боднарук, який довгі роки учителював у дівочій гімназії «Рідна школа» у Стрию. Його стаття під назвою «Світлій пам'яті О. Нижанківського» (Боднарук, 1959, сс. 3-5) опублікована 4 жовтня 1959 року у часописі «Українське Слово», що виходить у Буенос-Айресі.

У пресодруці Івана Боднарука, присвяченому 40-річчю трагічної загибелі о. Остапа Нижанківського, характеризується творчий спадок композитора, аналізуються віхи його життя. Згадавши про розстріл священика, талановитого композитора і громадського діяча польськими військовими у травні 1919 року, автор підкреслює, що цей випадок «...потряс до глибини всім нашим громадянством і вкрив жалобою всю галицьку Україну» (Боднарук, 1959, с. 3). Публіцист характеризує священичу родину Нижанківських, зокрема о. Йосипа Нижанківського, пароха с. Дідушичі Великі біля Стрия, почесного крилошанина, борця за тверезий спосіб життя, до того ж він «...належав до колись найдіяльніших священиків серед старшого покоління Стрийщини» (Боднарук, 1959, с. 4). Мати Йосифа також походила зі священичого роду Тишинських, «... відзначалася найкращими прикметами духа» (Боднарук, 1959, с. 4). У цій родині виховувалося дев'ятеро дітей — шестеро синів і три дочки.

Аналізуючи юнацькі роки композитора, журналіст відкриває сторінки його непростой долі: адже після шостого гімназійного класу Остапа забрали до війська, як під старшина він три роки служив у Львові. За цей час зумів організувати чудовий гімназійний хор при Львівській академічній гімназії. Не мав можливості повністю присвятити своє життя музиці. Тому закінчив теологію, був парохом у різних селах, наприкінці — у Завадові на Стрийщині.

Автор допису торкається також долі братів і сестер о. Остапа. Володимир, Петро, Олександр, Іван та Олександр були музично обдаровані. Дві сестри Осипа та Олена заміжні за священиками о. О. Бобикевичем та о. М. Ярославичем. Михайлина стала дружиною адвоката А. Говиковича. «У

родині Нижанківських, — зазначає І. Боднарук, — плекання музики передавалося з роду в рід. Ця родина видала здібних і небуденних піаністів, а серед них найбільш знані нам Остап Нижанківський його син Нестор» (Боднарук, 1959, с. 4). Кількома словами торкається І. Боднарук долі синів о. Остапа Нестора, Степана, Богдана. Висвітлюючи творчість о. О. Нижанківського, автор наголошує на його видавничій діяльності. Започаткована ним «Бібліотека музикальна» відіграла визначну роль у формуванні української культури. Десять її випусків, які побачили світ наприкінці ХІХ століття, підняли на вищий щабель музичну культуру в Галичині і призвели до створення нових музичних товариств. Музичні композиції о. О. Нижанківського «Гуляли», «З окрушків», «Минули літа молодії» та низка інших підкорили серця молодих галичан. Творчі зв'язки з Миколою Лисенком, а також з багатьма галицькими митцями збагачували творчу думку.

З повагою і теплом описує життєвий та творчий шлях митця інженер Остап Бобикевич (племінник о. О. Нижанківського). Його публікація «Композитор отець о. О. Нижанківський» (Бобикевич, 1958) з'явилася на шпальтах часопису «Шлях Перемоги» у Мюнхені 15 червня 1958 року. Дописувач робить акцент на родині, відомої як найбільш патріотичної, готової до самопожертви ради блага свого народу. «Вся родина Нижанківських, — пише він, — славилася своєю музикальністю» (Бобикевич, 1958, с. 3). Про отця Остапа О. Бобикевич згадує з особливим пієтетом, підкреслюючи, що він ще за студентських років проявив себе як досвідчений і талановитий диригент. Через те саме йому доручили керувати збірним українським хором під час привітань цісаря, «... Франц Йосиф особисто дякував диригентові за вміле керування хором та чудовий спів» (Бобикевич, 1958, с. 3).

Зупиняється О. Бобикевич на музичному вихованні, яке панувало в родині отця. Найбільше уваги приділялося синові Несторові, двоюрідному братові журналіста. Обоє хлопців були музично обдаровані. Вони майже кожної суботи відправлялися на парафію отця О. Нижанківського у Завадів, де

займалися музикуванням: «Ми з Нестором грали на чотири руки всякі пісні і фортеп'янові композиції. Особливо любили ми коляди та народні пісні, які на різні способи ми оформляли. Отець Остап давав мені, а пізніше й Несторові різні теми та пісні для музичного оформлення» (Бобикевич, 1958, с. 3). Часто о. Остап запрошував племінника відтворювати його композиції, при цьому він співав мелодію приємним баритоном.

Згадує публіцист про гостинність дому Нижанківських у Завадові. Адже тут бували не лише родичі, а й хористи «Стрийського Бояну», відомі композитори: Денис Січинський, Ярослав Ярославенко, Олександр Кошиць зі своєю капелою. Наголошує він також на популярності творів о. О. Нижанківського, які часто виконувалися на концертних сценах Галичини (це – хорві композиції «Гуляли», «Нова Січ», солоспіви «Ах, де ж той цвіт», «Минули літа молодії», «В гаю зеленім» та інші). Особливе ставлення в композитора було до народної пісні, зразки якої він радо записував, «... вважаючи їх цілющим джерелом нашої музики, що може бути поширене нашими композиторами у глибоке бистре русло мистецької музичної творчости» (Бобикевич, 1958, с. 3).

Обіймаючи парафії на Стрийщині, отець Остап багато снаги доклав до розвитку співочої майстерності хору «Стрийський Боян» і «... підніс свій хор до мистецьких вершин» (Бобикевич, 1958, с. 3). Концерти цього колективу славилися високим рівнем виконання. На них любив бувати композитор Станіслав Людкевич.

Проте, о. Остап не міг повністю посвятитися музиці. На перешкоді цьому стала наша бездержавність, то ж доводилося багато часу присвячувати громадським справам, кооперації, розвитку освіти. Автор допису наголошує: «... він був не лише композитором, але й каменярем на шляху змагань нашого народу за державність і визволення з чужої неволі» (Бобикевич, 1958, с. 6). На громадсько-політичній ниві отець співпрацював разом з доктором Євгеном Олесницьким, о. Олексою Бобикевичем та іншими. На початку ХХ століття Стрийщина увійшла в історію як край, де зароджувалася українська кооперація.

«Отець Остап, як парох трьох сіл та організатор повіту, маючи незвичайний організаційний змісл, приглядався до господарського життя села <...>, — пише автор, — 1. 10. 1904 р. заснував о. Остап у своїй парохії Завадів першу українську молочарню в Галичині» (Бобикевич, 1958, с. 6). Завдяки цьому почину засновано Краєвий Союз Господарсько-молочарський, згодом відомий як Маслосоюз.

У своєму дописі Остап Бобикевич підкреслює харизматичні риси характеру свого дядька, зазначаючи, що це була «... людина незвичайно меткої вдачі, повний невичерпної енергії, був теж дуже тактовний і чемний у поведінці з усіма людьми» (Бобикевич, 1958, с. 6). З приходом першої світової війни два старші сини отця служили у війську, а це свідчить про те, що він виховав їх щирими українськими патріотами.

Розповідає автор про трагічну загибель отця та скромний його похорон, а також про долю інших членів родини.

Дві статті про о. О. Нижанківського за авторством композитора, музикознавця, публіциста Осипа Залеського у часописах «Наш Клич» та «Новий Шлях» вийшли друком у 1959 та 1962 роках. Публікація під назвою «Остап Нижанківський (в сорокові роковини смерти)» (Залеський, 1959, сс. 3-4) присвячена осмисленню становлення і розвитку мистецького таланту корифея української музики. Автор зазначає, що майбутній композитор «... вже під час гімназійної науки цікавився музикою, співав у шкільному хорі і був диригентом учнівського хору, а по закінченні науки хотів студіювати музику в школі М. Лисенка в Києві» (Залеський, 1959, с. 3). У пресодруці О. Залеський зупиняється на відомому факті з життя о. О. Нижанківського, а саме листі М. Лисенка з запрошенням на навчання, який не дійшов до свого адресата. Батько Остапа хотів бачити сина священиком, тому не показав йому цієї кореспонденції. Син з великим жалем згадував про це родинне непорозуміння і називав його трагедією свого життя. Звичайно, на цьому втратила саме українська музика. Але О. Залеський з розумінням ставиться до вчинку батька, «... який, ідучи за тодішніми галицькими поглядами, що мистець це “непевний

фах”, і що синові священичого роду таке зайняття “не підходить”, спрямував його на інший шлях» (Залеський, 1959, с. 3). До того ж, публіцист у статті за 1962 рік нагадує, що з подібними перепонами зіткнулася й Соломія Крушельницька (також дочка священика). Все ж співачка зуміла вирватися на навчання до Італії і світ визнав її геніальність (Залеський, 1962, с. 2).

Слід зазначити, що публіцист, аналізуючи моменти життя композитора, наголошує, що о. О. Нижанківський, хоча й закінчив богословські студії, все-таки здобув фахову музичну освіту і «... у 1896 році склав у Празі іспит на вчителя музики в середніх школах і короткий час працював як учитель співу» (Залеський, 1962, с. 2).

Автор допису зупиняється на цікавій події з молодих років отця О. Нижанківського. Він розповідає про те, як з хором львівських студентів композитор влаштовував мистецькі прогулянки містами Галичини, «... популяризуючи в такий спосіб хорове мистецтво і хорову українську пісню» (Залеський, 1962, с. 2). На рахунку творчої біографії о. О. Нижанківського керівництво співочими колективами «Боян» у Бережанах, Львові, Стрию. Ця натхненна праця принесла йому славу знаменитого диригента на теренах Галичини. Слава о. О. Нижанківського як найкращого хорового диригента ширилася Галичиною. Саме йому доручено керувати зведеним хором усіх галицьких «Боянів» під час святкування 35-річчя композиторської праці Миколи Лисенка на ювілейному концерті у Львові 1903 року. «Останню прислугу М. Лисенкові, — пише журналіст, — віддав О. Нижанківський у 1912 році, промовляючи як член делегації галицьких українців, на похоронах М. Лисенка у Києві» (Залеський, 1962, с. 2).

Ведучи мову про видання «Бібліотеки музикальної», яку започаткував композитор у 1885 році, публіцист перелічує композиторів, чії твори друкувалися у цьому виданні. Серед інших — А. Вахнянин, М. Лисенко, М. Вербицький, С. Воробкевич, Г. Топольницький, І. Недільський, Ф. Колесса. Доступними для аматорів співу стали твори М. Лисенка «Молитва» («Боже великий, єдиний»), П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля»,

«Помарніла наша доля» А. Вахнянина, «До бою» П. Бажанського, «Три шляхи» Г. Топольницького, «На щедрий вечір» Ф. Колесси та інші. Побачили світ також твори о. О. Нижанківського «З округів», «Коляди». Це видавництво публікує також твори з репертуару «Львівського Бояну». Автор допису зазначає: «... особливе значення для розвитку музичного життя мали видані твори М. Лисенка, до того часу мало знані на західних землях» (Залеський, 1962, с. 2).

В статті 1962 року О. Залеський підкреслює велике значення виходу в світ «Бібліотеки музикальної», використовуючи тезу з оголошення в журналі «Зоря» такого змісту: «... задачею того видавництва єсть розширити по всіх, хоч би і найбідніших руських хатах руську пісню, загіти всіх до щирої любови всього, що своє і що рідне» (Залеський, 1962, с. 2).

Ще одна цікава деталь проливає світло на творчу біографію композитора. У заснованій Іваном Франком у 1894 році комісії для збирання і видавання українських народних мелодій брав участь і о. Остап Нижанківський, нащо звертає увагу автор статті.

Осип Залеський відзначає хорові твори авторства о. О. Нижанківського, в першу чергу, кантату «Не гармати грають нині» на слова Івана Франка, яка, очевидно не збереглася. Пише також про велику популярність одного з кращих його творів — «Гуляли, гуляли» на слова Ю. Федьковича, а також «З округів». Він підкреслює, що «... музична фактура тісно пов'язана з текстами пісень і творить драматичні картини, повні експресії і в ритміці, і в мелодії» (Залеський, 1962, с. 2).

У дописі відведене місце солоспівам о. О. Нижанківського. Автор акцентує увагу на таких творах: «Верніться, сні мої прекрасні», «Ах, де ж той цвіт», «Минули літа молодії», останній солоспів увіковічений на грамофонній платівці вокалістом Орестом Руснаком. Зі щемливою тугою згадує публіцист про дует «Ластівко моя прекрасна» та фортепіанний твір «Вітрогони», які були популярними у свій час серед молоді, часто лунали перед гостями на українських приходствах.

Автор зазначає, що о. О. Нижанківський з задоволення займався аранжуванням народних пісень, писав церковні пісні та коляди, створив широко використовуване похоронне «Святий Боже».

Публіцист, як і аналітики життєвого шляху композитора, також дотримується думки, що його громадсько-політична діяльність забиравала надто багато часу і життєвої енергії. То ж «... коли б він присвятився в більшій мірі музиці, дав би нашій музичній культурі великий вклад так у творчій, як і в організаційних ділянках» (Залеський, 1962, с. 2).

Відомо, що суспільно-політична діяльність о. О. Нижанківського за словами О. Залеського «... була «сіллю» в очах тодішньої айстро-польської адміністрації Галичини, і це було причиною, що духовна влада кидала його по різних, часто вбогих, парохіях» (Залеський, 1962, с. 2). На жаль, саме національна активність стала причиною його смерті — розстрілу без суду у травні 1919 року.

Трагічній загибелі корифея української музики присвятив дві статті ветеран національно-визвольної боротьби, журналіст Андрій Кігічак. Це його публікації «Перша жертва польської займанщини м. Стрия у 1919 р.» (Кігічак, 1959б, с. 4) в газеті «Новий Шлях» за 1959 рік та «Душогубство, яке ділить два народи (у 40 роковини розстрілу о. Остапа Нижанківського)» (Кігічак, 1959а, с. 5) в часописі «Америка» за 1959 рік. Автор згаданих дописів глибоко вник у причини цієї трагедії. Він зазначає, що арешт священника польськими окупаційними військами відбувся 18 травня на парафії у Завадові, неповних два тижні після відступу українських військ зі Стрия.

Про розстріл священника автор дописів дізнався лише у червні 1919 року, перебуваючи під час Чортківської офензиви у лавах Української Галицької армії. Ця звістка викликала у нього «... потрясаюче враження» (Кігічак, 1959а, с. 5).

А. Кігічак наголошує, що загибель священника «...творить занадто великий контраст, щоб залишитись проминаючим, трагічним епізодом українсько-польської боротьби 1918–1919 рр.» (Кігічак, 1959а, с. 5). І справді,



популярність о. О. Нижанківського як душпастиря, композитора, чільного економічного діяча, віце-маршала Стрийського повіту, людини величезної особистої культури постали супроти бруталності і безправ'я, з яким польські шовіністи здійснили скрито вбивство. Автор допису вважає загиблого «...уособленням української жертви з боку польського сліпого, зоологічного шовінізму і хворого почуття і берменшівства» (Кігічак, 1959а, с. 5).

Ця екзекуція говорить про морально-етичні вартості, почуття правопорядку і внутрішньої дисципліни вояків двох воюючих сторін. При цьому українська сторона в цій ситуації відзначається позитивними загальнолюдськими і національними прикметами. При цьому журналіст наводить аргументовані факти: за української влади у стрийського підприємця Верштайна у його ливарні було знайдено «машинові кріси». За це йому судилася смертна кара. Але правосуддя молодої української влади цього засуду не затвердив і після зайняття поляками міста арештований вийшов на волю.

Про деталі цієї трагедії автор допису дізнався згодом від наймолодшого сина покійника Богдана Нижанківського. Священника арештовано на приходстві у Завадові, утримувано в тюрмі Стрия, а потім — в будинку адвоката Євгена Олесницького, де у воєнний час квартирував відділ армії Галлера. 22 травня його вивели на вулицю і повели у напрямку двірця, але в останній момент повернули в іншу сторону, де на залізничному насипі вчинили розправу. Від сповіді, про яку цинічно запитав конвой, отець відмовився додавши: «...моя невинна кров чи може і мнимі гріхи і так підуть на ваші голови» (Кігічак, 1959б, с. 4). Після цього отця розстріляли. В той момент телеграфіст на станційній команді одержав депешу про те, щоб священника о. О. Нижанківського звільнити. Поданий згодом вдовою Галиною Нижанківською до уряду позов про перегляд справи ні до чого не привів. Їй пояснили, що вбивство сталося тоді, коли ще було «безвладдя», то ж влада не несе відповідальності за дії невідомих людей.

Закінчуючи свої дописи, автор підсумовує: «... і так трагічно закінчив своє трудовлюбиве для своєї Нації життя о. Остап Нижанківський, автор

безсмертних в репертуарах наших хорів шедеврів» (Кігічак, 1959b, с. 4).

### **Висновки.**

1. Мемуарно-публіцистичні матеріали громадсько-мистецьких діячів української діаспори другої половини ХХ століття про о. О. Нижанківського є вартісними соціокультурні джерелознавчі документи, які репрезентують його маловідомі біографічні, світоглядні, творчі сторінки життєпису.

2. Спогадові пресодруки Івана Боднарука, Остапа Бобикевича, Осипа Залеського, Андрія Кігічака представляють цінність постаті зазначеного галицького священика, композитора, суспільно-громадського та освітнього діяча для української історії та культури.

3. Багате інформаційне наповнення дописів, що стосується цієї видатної особистості, дало змогу переосмислити його суспільно-громадський та мистецький внесок у розвиток національного буття Східної Галичини, а також сьогодні виконує пізнавально-виховну функцію в сучасному інформаційному просторі України.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у продовженні вивчення питань з історично-музичного минулого Східної Галичини другої половини ХІХ століття, а саме націєтворчої діяльності священичої еліти регіону, зокрема суспільно-громадської діяльності та творчого доробку о. О. Нижанківського. Стаття стане добрим підґрунтям для культурологів та музикознавців, котрі вивчають соціокультурні сторінки періоду бездержав'я.

### **Список використаної літератури і джерел**

1. Бобикевич, О., 1958. Композитор отець О. Нижанківський. *Шлях Перемоги*, 15 червня, с.3; с.6.
2. Боднарук, І., 1959. Світлій пам'яті О. Нижанківського. *Українське Слово*, 4 жовтня, сс.3–5.
3. Виткалов, В. Г. та Виткалов, С., 2023. Наукова фахова проблематика ЗВО в умовах війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 46, сс.3–7.
4. Залеський, О., 1959. Остап Нижанківський (в сорокові роковини смерті). *Наш Клич*, 18 червня, сс.3–4.
5. Залеський, О., 1962. Композитор Остап Нижанківський. *Новий Шлях*, 34, с.2; с.7.
6. Кігічак, А., 1959а. Душогубство, яке ділить два народи (у 40 роковини розстрілу о. Остапа Нижанківського). *Америка*, 102, с.5.
7. Кігічак, А., 1959б. Перша жертва польської займанщини м. Стрия у 1919 р. *Новий Шлях*, 23, с.4.
8. Колодій, Я., 1994. *Остап Нижанківський*. Львів: Логос.

9. Молчко, У., 2021а. *Газетне слово отця Остапа Нижанківського*: монографія. Стрий: Видавничий дім “Укрпол”.
10. Молчко, У., 2021б. До питання картини світу отця Остапа Нижанківського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 39. сс.35–42.
11. Сов’як, Р., 1994. *Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість*. Дрогобич: Відродження.
12. Сов’як, Р., 2005. *Остап Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина*. Дрогобич: НВЦ «Каменяр».
13. Сов’як, Р., 2019. *Остап Нижанківський*. Стрий: Щедрик.

### References

1. Bobykevych, O., 1958. Kompozytor otets O. Nyzhankivskyi [Composer Father O. Nyzhankivskyi]. *Shliakh Peremohy*, 15 chervnia, p.3; p.6.
2. Bodnaruk, I., 1959. Svitlii pam’iati O. Nyzhankivskoho [In memory of O. Nyzhankivskyi]. *Ukrainske Slovo*, 4 zhovtnia, pp.3–5.
3. Vytkalov, V. H. and Vytkalov, S., 2023. Naukova fakhova problematyka ZVO v umovakh viiny [Scientific and professional issues of higher education in war conditions]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 46, pp.3–7.
4. Zaleskyi, O., 1959. Ostap Nyzhankivskyi (v sorokovi rokovyny smerty) [Ostap Nyzhankivskyi (on the fortieth anniversary of his death)]. *Nash Klych*, 18 chervnia, pp.3–4.
5. Zaleskyi, O., 1962. Kompozytor Ostap Nyzhankivskyi [Composer Ostap Nyzhankivskyi]. *Novyi Shliakh*, 34, p.2; p.7.
6. Kihichak, A., 1959a. Dushohubstvo, yake dilyt dva narody (u 40 rokovyny rozstrilu o. Ostapa Nyzhankivskoho) [Soul murder that divides two peoples (on the 40th anniversary of the execution of Father Ostap Nyzhankivskyi)]. *Ameryka*, 102, p.5.
7. Kihichak, A., 1959b. Persha zhertva polskoi zaimanshchyny m. Stryia u 1919 r. [The first victim of the Polish occupation of Strya in 1919]. *Novyi Shliakh*, 23, p.4.
8. Kolodii, Ya., 1994. *Ostap Nyzhankivskyi* [Ostap Nyzhankivskyi]. Lviv: Lohos.
9. Molchko, U., 2021a. *Hazetne slovo ottsia Ostapa Nyzhankivskoho*: monohrafiia [Newspaper word of Father Ostap Nyzhankivsky: monograph]. Stryi: Vydavnychiy dim “Ukrpol”.
10. Molchko, U., 2021b. Do pytannia kartyny svitu ottsia Ostapa Nyzhankivskoho [To the question of Father Ostap Nyzhankivskyi's picture of the world]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 39. pp.35–42.
11. Soviak, R., 1994. *Ostap Nyzhankivskyi. Narys pro zhyttia i tvorchist* [Ostap Nyzhankivskyi. An essay about life and creativity]. Drohobych: Vidrodzhennia.
12. Soviak, R., 2005. *Ostap Nyzhankivskyi ta yoho muzychno-pedahohichna spadshchyna* [Ostap Nyzhankivskyi and his musical and pedagogical legacy]. Drohobych: NVTs “Kameniar”.
13. Soviak, R., 2019. *Ostap Nyzhankivskyi* [Ostap Nyzhankivskyi]. Stryi: Shchedryk.

**SERHIY VYTKALOV**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

*Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor at the Department  
of Event-industry, Cultural Studies and Museology  
at Rivne State University of Humanities  
(Rivne, Ukraine)  
sergiy\_vsv@ukr.net*

**LYUBOV KIYANOVSKA**ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

Doctor of Art History, Professor,

Head of the Department of Music History

at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

(Lviv, Ukraine)

luba.kyjan@gmail.com

## RECOLLECTION JOURNALISTIC DISCOURSE ON REVEREND OSTAP NYZHANKIVSKYI

*The article examines memorial journalism and articles from the newspapers of the Ukrainian diaspora of the second half of the 20th century dedicated to the social and cultural and educational figure, composer, conductor Priest Ostap Nyzhankivskyi. The author highlights the thematic content of the memoir printed sources by Ivan Bodnaruk, Ostap Bobykevych, Osip Zaleskyi, Andriy Kigichak on the pages of "New Path", "America", "Our Call", "Ukrainian Word", "Path of Victory". The biographical material that deepens the biography and milestones of the artist of Eastern Galicia is analyzed. The popularity of the figure of Ostap Nyzhankivskyi is understood in the context of the development of the socio-cultural space of the region on the basis of investigated newspaper articles. The source-scientific, axiological, cognitive value of journalistic articles that "saw the world" in the non-national world space is argued. Prominent descendants of the Nyzhankivskyi family, as well as pages of the artist's life during different years are mentioned and described in the article. In addition, attention is paid to the choral heritage of Ostap Nyzhankivsky thanks to the printed memories of Ivan Bodnaruk. The Nyzhankivskys' family talent for music is outlined, in particular speaking about his son of Nestor Nyzhankivskyi, as well as creative communication with prominent figures Solomiya Krushelnytska, Ivan Franko, Oleksandr Koshyts, that is described in the publication of Ostap Bobykevych. The value of the composer's artistic flair and public activity in the creation of "Lviv Boyan", "Berezhn Boyan", "Stryy Boyan", "Musical Library" which is presented in the publication of Osip Zaleskyi is determined. The tragic events of the priest's death were clarified through the memoirs of Andriy Kigichak. It has been proven that memorial printed sources are valuable archive material in the modern socio-cultural space of Ukraine. It is argued that the analyzed materials will be a respectable basis for researchers of a number of issues from the historical and musical past period of Eastern Galicia of the second half of the 19th century, in particular the activities of the priestly elite of the region in the development of Ukrainian statehood, the creative work of Ostap Nyzhankivskyi, as well as for cultural scientists and musicologists who study sociocultural pages of the period of belonging to the Polish state.*

**Keywords:** *Ukrainian musical culture, music-critical journalism, journalism, Father Ostap Nyzhankivskyi, Nyzhankivskiyi family, cultural and artistic life, Eastern Galicia, scientific periodicals.*

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2024 р.*

**МИКОЛА ПУЧКО-КОЛЕСНИК**

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-1151-5274>

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

[puchko-kolesnik@ukr.net](mailto:puchko-kolesnik@ukr.net)

## КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ ЯК СТИЛЬОВИЙ ЧИННИК

### ХОРОВОЇ МУЗИКИ Ю. ІЩЕНКА

*Розглянуто хорову творчість Ю. Іщенка в контексті культуротворчих процесів української композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Запропоновано предметно-змістовні рівні дослідження індивідуально-авторського креативного діалогу композитора з традиціями української та європейської музичної культури. З'ясовано, що хорові твори Ю. Іщенка побудовані за традиційними принципами, але при тому несуть в собі нові ідеї та смисли. Описано діалогічну природу креативної свідомості композитора як творчої особистості, котра існує в культурному просторі сучасності. Здійснено спробу визначити стильову специфіку хорової творчості Ю. Іщенка як такої, що актуалізує її репрезентативність в аспекті функціонування культурної традиції у просторі мистецької практики. Обґрунтовано органічний зв'язок творчої практики видатного представника української композиторської школи із структурними рівнями традиції як спеціальної форми культури. Встановлено, що хорова творчість Ю. Іщенка демонструє нове бачення, розуміння та індивідуально-творче відтворення культурної традиції як фундаментальної засади композиторської практики. Зазначено, що традиція виступає в якості головного «регулятора» динамічного співвідношення «старого» і «нового» в музичній культурі. Простежено принципи взаємодії динамічного (індивідуально-функціонально-креативного) й статичного (об'єктивно-змістовного) комплексів культурної традиції у просторі музичної творчості. Доведено, що хорові твори Ю. Іщенка виступають тим жанрово-стильовим «ядром» творчого досвіду композитора, у якому були актуалізовані генетичні зв'язки музичного мистецтва ХХ століття з традиціями європейської та української культури. Персоніфіковано неофольклорну та неоромантичну стилістику хорових опусів українського композитора, а також їх музично-стильову орієнтацію на естетику «нової сакральності».*

**Ключові слова:** хорова музика, хорова творчість Ю. Іщенка, жанрово-стильові параметри, традиція, культурна традиція, культуротворчий процес, актуалізація, креативність.

**Постановка проблеми...** Ю. Іщенко є видатним представником української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Його хорова творчість відрізняється жанровою різноманітністю та стильовою багатовимірністю, що надає підстави музикознавцям оцінювати її як з позицій стильового універсалізму, так і з позицій оригінального індивідуально-

композиторського стилю. Композитора з повним правом можна назвати Майстром хорового мистецтва, якому притаманні тонке почуття хорового співу та прекрасне володіння хором писемом. Його глибокий індивідуальний стиль формувався на основі успадкування національних та загальноєвропейських традицій, які завжди складали культурні ідеали і цінності митця. Хорові опуси Ю. Іщенко відобразили самотність авторського творчого мислення та органічний зв'язок із культуротворчими процесами в Україні зазначеного періоду, фундаментальним чинником яких було відродження та переосмислення європейських культурних традицій в умовах інтегративного вектору розвитку музичної сучасності.

Актуальність обраної теми посилюється також і стабільним виконавським інтересом до хорової творчості Ю. Іщенка, яка сьогодні є активно затребуваною як у навчально-освітньому процесі, так і в концертному репертуарі, що, у свою чергу, вказує на необхідність більш глибокого осмислення хорових творів українського митця в контексті їх зв'язків з різними традиціями музичної культури — як українськими, так і загальноєвропейськими. Саме у такому розумінні хорового доробку композитора міститься потужний потенціал культурологічного підходу до його вивчення, що сприяє суттєвому розширенню музично-виконавських уявлень про хоровий стиль митця та формує інтерпретативний контекст означеного феномену, а це збагачує сучасну практику хорового виконавства як вагому складову української музичної культури.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій...** У кінці ХХ – на початку ХХІ століть феномену культурної традиції та його ролі у культуротворчій динаміці приділяли увагу Е. Дюркгейм (*Durkheim*, 1982) О. Шейко (2001), К. Настояща (2012) І. Вдовичин (2013), Г. Волвенко (2019), музично-жанровий аспект даної проблематики представлений у дисертаційному дослідженні Ю. Кучурівського (2019). Хоча хорова музика Ю. Іщенка неодноразово ставала об'єктом виконавського інтересу в Україні, вітчизняні культурологи та музикознавці не так часто звертаються до цієї оригінальної сторінки

українського вокально-хорового мистецтва. Означена жанрово-стильова сфера його творчості практично не вивчалась, відомості про неї в музикознавчих розробках представлені досить фрагментарно. Лише у дисертаційних дослідженнях І. Гарькавої (2019) та Н. Щербакової (2009) розглянуто християнські ідеї і принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка. Не стала вона об'єктом дослідницького інтересу і в фундаментальних музикознавчих роботах останнього часу, присвячених сучасному хоровому мистецтву, про що вказується у науковій праці О. Батовської (2019) та монографії Є. Бондар (2019). Що стосується культуротворчих аспектів хорової спадщини видатного українського композитора в їх органічній єдності з принципами творчого відтворення культурних традицій, то вони цілеспрямовано не вивчалися у вітчизняній культурології і залишаються відкритими та перспективними пошуковими напрямками.

**Мета статті** полягає у вивченні стильового чинника хорової творчості Ю. Іщенка як репрезентанта європейської культурної традиції.

**Основним завданням** дослідження є визначення предметно-змістовних рівнів дослідження хорової творчості Ю. Іщенка в контексті культуротворчих процесів української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть та їх зв'язків з традиціями європейської культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Ю. Іщенко належить до того покоління українських композиторів, яке визначило шляхи розвитку національного музичного мистецтва в епоху активного діалогу вітчизняної композиторської школи з провідними тенденціями розвитку західноєвропейської музично-професійної традиції та набуття нового рівня своєї культурної самобутності в умовах інтенсивного оновлення мистецтва у другій половині ХХ століття. Його творчість стоїть в одному ряду з такими класиками української музики як І. Карабиць, В. Сільвестров, М. Скорик, Є. Станкович та інші. Сучасник і духовний спадкоємець Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка у своїй творчості наслідував та надавав нових

«сміслових горизонтів» тим традиціям, що були закладені українською класичною музичною школою, тому, як більшість класиків сучасної академічної української музики, він вибудовує власну творчість на основі успадкування досягнень своїх попередників.

«Творча свідомість» Ю. Іщенка формувалася в складну і суперечливу епоху відкриття «нової музики», що хлинула в український музичний простір радянських часів і зумовила появу феномену «покоління шістдесятників» в українській культурі, творчі пошуки яких розвивалися в руслі авангардної естетики та сприяли народженню українського музичного авангарду. Натомість, на відміну від своїх колег Ю. Іщенко досить нейтрально ставився до ідеї радикального оновлення музичного мистецтва за допомогою авангардистських композиційних технік. Еволюція його творчої біографії свідчить про те, що він завжди цікавився тим розмаїттям сучасної музичної мови, яке його оточувало, і навіть поверховий розгляд його творів виявляє риси нового музичного мислення, властивого композитору другої половини ХХ століття.

З цього приводу А. Загайкевич зазначила: «При повній відсутності зовнішніх “декларацій відданості” жодному з відомих радикальних напрямків сучасної музики (ані в 60-ті роки, ані зараз), композитор парадоксальним чином впродовж всієї творчості демонструє потребу художнього осмислення майже усіх відомих напрямків музичної композиції ХХ століття» (2012, с. 21). Саме такою нейтральністю творчої свідомості композитора й зумовлена, на думку А. Загайкевич, відсутність характерного стилістичного зламу «від авангарду до постмодерну», який є показовим для творчого шляху багатьох композиторів покоління 1960-х як в Україні, так і за кордоном.

З 2000-х років у Ю. Іщенка відбувається відчутний поворот у бік релігійно-духовних засад композиторської творчості, зумовлений радикальними змінами в українській музичній культурі, й особливо — в галузі хорової музики. Як зауважує Ю. Пучко-Колесник, «...після завершення епохи демонстративно показових маршів, масових парадів і трудових змагань, після



падіння “мурів”, знецінення компартійних панегіриків, які панували в хорovій творчості радянської доби, розпочинається нова хвиля відродження духовної хорovої музики. Повернення до релігійно-духовних, традиційних основ українського хорovого мистецтва викликане багатьма причинами, зокрема й тривожною соціокультурною ситуацією, що склалась в українському суспільстві наприкінці ХХ – початку ХХІ століть» (2020, с.134-135). Хорova творчість таких композиторів як Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Зубицький, І. Карабиць, О. Кива, В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Степурко демонструє тенденцію оновлення музичного образного змісту, звернення до вічних етичних цінностей людського буття. На хвилі повернення у національній культурі християнських морально-етичних цінностей суттєво зростає значущість хорovого мистецтва, в якому духовність набуває статусу категорії музичної семантики (Самойленко, 2009).

З 2000-х років в українській музичній культурі відбувається значне розширення жанрово-стильових меж концертної виконавської практики, яка інтенсивно збагачувалася духовними хорovими творами. З’являється декілька фестивалів хорovої музики і конкурсів виконавських хорovих колективів, головною умовою яких є презентація саме духовної музики. Показовим є факт появи цілої низки духовних хорovих творів Ю. Алжнєва, Л. Дичко, В. Зубицького, В. Сильвестрова, Є. Станковича. Саме в цьому ідейному руслі розгорталась творчість Ю. Іщенка, який повністю зосереджувався на християнській тематиці, що представлена у нього не лише традиційною для даної жанрової сфери вокально-хорovою музикою, а й інструментальними творами, симфонічними та камерними. Серед найбільш значних творів цього періоду — «Отче наш» для мішаного хору *a cappella*; «Блаженна людина, що витерпить пробу», хорovий концерт на канонічний текст; Псалом №136 «Дякуйте Господу — добрий бо Він» для мішаного хору *a cappella*; Псалом №143 «Господи, вислухай молитву мою» для мішаного хору *a cappella*; Псалом №104 «Благослови, душе моя, Господа» для жіночого хору *a cappella*; Псалом №51 «Помилуй мене, Боже» для чоловічого хору *a cappella*; Псалом №24

«Господня земля» для мішаного хору *a cappella*; «Хваліть Господа з небес», а також Варіації та фуга на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру.

У хоровій творчості Ю. Іщенка твори для хору *a cappella* займає дуже значне місце — композитором створено цілу низку хорових циклів для мішаного та жіночого хорів на вірші різних поетів, окреме місце займають псалми для мішаного, жіночого чи чоловічого хорів. Інтерес композитора до цієї жанрової сфери не є випадковим, оскільки вона генетично пов'язана з глибинними традиціями українського хорового мистецтва. З іншого боку — хорова музика *a cappella* є провідною галуззю сучасного хорового мистецтва, у якій знаходять своє втілення найрізноманітніші творчі концепції та індивідуально-стильові моделі композиторської творчості. Як зазначає О. Батовська, «...сучасна академічна хорова музика *a cappella*, за великого жанрово-стильового розмаїття характеризується по-перше, індивідуальним композиторським відбиттям музичних універсалій різних художніх епох; по-друге, толерантністю стильових напрямків <...> у хоровій творчості *a cappella* простежується феноменальна риса — нова художня цілісність, яка зумовлена спрямованістю культури до об'єднання при збереженні вміщеної в неї множинності» (Батовська, 2019, с. 19).

Ця думка дуже точно відображає стильову концепцію хорових опусів без супроводу Ю. Іщенка, у якій в органічному синтезі поєдналися минуле та сучасне хорового мистецтва, професійно-академічне та фольклорне, світське та духовне, ліричне та філософське. Підтвердженням цього виступають такі зразки хорової музики *a cappella* Ю. Іщенка як хорові цикли на вірші Ю. Бабенка, В. Базілевського, О. Блока, В. Брюсова, А. Венцлови, М. Волошина, Ю. Кузнецова, В. Куринського, М. Рильського, Т. Суманена, П. Тичини, Т. Шевченка; Псалми № 24, 51, 104, 116, 138, 143. В означених творах композитор поєднує традиційну систему цінностей, що міцно базується на класичному ґрунті національного хорового мистецтва з сучасною хоровою стилістикою. Характерною особливістю хорових творів зрілого періоду

творчості Ю. Іщенка стає органічне співіснування духовного і світського напрямку в межах власного авторського стилю, що відповідає тим стильовим векторам розвитку української хорової музики останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть, які визначилися в якості магістральних — академічний та духовний (Торба, 2002); епіко-ліричний, експресивно-психологічний, колористично-сонорний (Гулеско, 1994); хорові твори, що є стилізацією народної гетерофонії, псалмодування, хоральності; хорові твори, що побудовані за традиційними принципами, але не можуть уникнути змін, які відбуваються в сучасному мистецтві (Бондар, 2019).

Якщо намагатися визначити хорову творчість *a cappella* Ю. Іщенка з позицій вказаних класифікацій, то треба констатувати, що вона має ознаки майже усіх перелічених стильових номінацій і тому її дуже важко віднести до якогось одного стильового напрямку. Але, на наш погляд, найдоцільніше розглядати дану жанрово-стильову сферу доробку композитора у руслі інтеграції традиційних підстав хорового мистецтва у простір різноманітного сучасного композиторського досвіду з урахуванням його стильових градацій. Така оцінка хорових циклів та псалмів Ю. Іщенка збігається з тим типом сучасних хорових творів, що побудовані за традиційними принципами, але при тому несуть в собі нові художні ідеї та смислове наповнення. Останні зумовлені діалогічними відносинами креативної свідомості композитора як творчої особистості, яка існує в культурному просторі сучасності і транслює нове бачення, розуміння та індивідуально-творче відтворення культурної традиції як фундаментальної засади композиторської практики, а також головного «регулятора» співвідношення «старого» та «нового» в музичній культурі з урахуванням історичної динаміки.

Важливо підкреслити, традиція є системою взаємодії певних нормативів та принципів культури, у якій «...завжди є незламне ядро, неопалима її купина, завдяки яким вона виконує функцію хранительки вічного, ... хрестоматійно-нормативного в історичному становленні; тим самим її онтологічною основою є не те, що надходить, а вічне, яке підтримує зв'язок поколінь» (Гатальська, 2005,

с. 135). Сучасна культурологія вказує на сутність традиції, виходячи з «... відокремлених, відносно стійких, регулярно й багаторазово повторюваних, загальноприйнятих і загальнозначущих способів, форм і результатів діяльності в якості забезпечення відтворення в саморозвитку суспільства. Традиції — це результат селекції минулого й актуального досвіду людства в контексті дії процесу соціальної спадщини» (Шейко, 2001, с. 2). Сучасні українські соціологи розуміють культурну традицію як складний, багат шаровий системний феномен, визначення якого зводиться до наступного: «... трансчасовий, багатолінійний, гнучкий, креативний процес (або сукупність інноваційно-інституалізаційних процесів), обумовлюючий змістовну цілісність культури (культурної системи, культурного організму) в динаміці постійного самовідтворення комплексу власних адаптивно-захисних функцій» (Настояща, 2012, с. 23).

Будь-яка культура базується на традиціях, що виконують функції регулювання розмаїття людського досвіду засвоєння життєвої реальності та принципів її «переводу» в культурний вимір, який є «... дорогою вдосконалюючого розвитку всіх творчих потенцій особи, ... творчістю, яка може себе зреалізувати у всіх сферах людської діяльності» (Вдовичин, 2013, с. 357).

Відповідно, культурні традиції не просто нормативно фіксують, зберігають та здійснюють передачу культурної спадщини, а й здатні нарощувати її, пристосовуючи культуру до умов сучасного стану. Тому культурні традиції є не тільки носіями первинних, онтологічних смислів людського буття, «зафіксованих» у специфічних формах тієї чи іншої культури, але і являють собою «мудрість століть» як капітальну культурну спадщину (Волвенко, 2019).

У соціологічних дослідженнях традиція як спеціальна форма культури зазвичай розглядається з об'єктивних позицій, але науковці також вказують на суттєвий для неї принцип взаємодії «об'єктивного феномена» з індивідуально-особистісним фактором. Так, наприклад, Е. Дюркгейм розглядає культурну

традицію у тісному зв'язку з явищем соціального ідеалу, яке він розуміє як джерело фундаментальних соціокультурних інновацій, оскільки будь-який соціальний ідеал виходить з соціально-культурної реальності. Окремі елементи цієї реальності скомбіновані в них вже по-новому, що, у свою чергу, породжує нові результати, що додаються до сталих елементів культурного універсуму (*Durkheim, 1982*). Дана позиція Е. Дюркгейма є близькою до розуміння структурної організації культурної традиції в концепції української дослідниці К. Настоящої (2012), яка виокремлює у ній такі складові як динамічний (функціональний) та статичний (змістовний) комплекси, які у свій час були покладені в основу культурологічної теорії культурної традиції. Перший з названих комплексів будується на постійній взаємодії креативного та консервативного елементів, між якими постійно точиться функціональний конфлікт, який відтворює динаміку означеного процесу і є механізмом саморуху культурної традиції.

На думку Ю. Кучурівського (2019), дана ідея французького соціолога співвідносна з сутністю функціонування традиції в мистецтві як складного механізму взаємодії традиційного та новаторського, класичного і аklasичного, який наприкінці й утворює еволюційну динаміку історичної, національної, стильової або жанрової традицій. Треба зазначити, що Е. Дюркгейм вказує на особливу роль релігії та породжених нею соціально-культурних ідеалів, які у його власній концепції виконують функції «рушійних сил» традиції. «В цьому контексті значущість літургійних жанрів, які репрезентують ідеали європейського релігійного світогляду і проєктують їх на сферу професійної композиторської творчості, що забезпечує динаміку жанрової традиції — не викликає сумніву» (Кучурівський, 2019, с. 39).

Головним фактором індивідуально-авторського відтворення європейської культурної традиції на новому сучасному рівні у Ю. Іщенка виступає жанровий аспект його творчого досвіду, оскільки активний інтерес композитора саме до хорового жанру вказує на культуротворчу ідею «трансляції» онтологічного смислу музики як форми культури та виду мистецтв. Саме такий смисл був

історично «зафіксований» у семантиці хорового співу, що формувалася в надрах фольклорної та богослужбової традицій.

Хорові твори, які наслідують жанрові форми духовної музики (псалми, у першу чергу) інтерпретовані Ю. Іщенком згідно особистісного розуміння тих творчих завдань, які стоять перед сучасним композитором та його природнім тяжінням до глибинних смислів людського життя. Визначальною в цьому плані є і природна схильність композитора до вокальних жанрів, він завжди зізнавався, що йому значно легше писати музику, що пов'язана зі словом (Іщенко, 2004). Схильність до філософського осмислення сакрального досвіду людства й заглибленість у духовно-релігійну проблематику засвідчують його псалми, у яких на високому художньому рівні втілюються «вічні теми» — про сенс буття, людську душу, котра незмінно прагне досягти сфери вищої духовності.

У хоровій творчості Ю. Іщенка особливого значення набуває духовна музика, що звернена до православних канонічних текстів, що органічно вписується у загальну тенденцію відродження духовно-релігійної спадщини у музичному мистецтві на межі XX–XXI століття — так звану «нову сакральність». Для сучасної композиторської творчості у цьому напрямі показовим є принцип жанрового та стильового оновлення, індивідуалізація творчих рішень, поєднання канонічних засад православної музики з національним фольклором, використання новітніх засобів музичної виразності тощо.

Разом з цим, композитор був захоплений вивченням та осмисленням української фольклорної традиції, у якій зосереджені джерела композиторської творчості XX століття. Це спонукало митця до неофольклорного вектору творчості, який призвів до стильового вигляду великої кількості його творів. А. Загайкевич вважає неофольклор «наскрізною» стильовою лінією творчості композитора, яка пов'язана з оригінальною індивідуально-авторською інтерпретацією фольклорних джерел. «Особливістю неофольклоризму Ю. Іщенка є така ступінь аналітичного, структурного та семантичного

«переосмислення» фольклорного матеріалу, що дозволяє композитору поступово розробити дуже гнучку багаторівневу систему використань фольклорних елементів» (Загайкевич, 2012, с. 22). Однак, для повноцінного «інтегрування» фольклорного матеріалу в «композиторську мову» Ю. Іщенку було важливо вільно опанувати можливостями «семантичних» перетворень фольклорного матеріалу, відчутти його здатність до вираження як об'єктивного, так і суб'єктивного художнього смислів, бути однаково доцільним як в ліричному філософському висловлюванні, так і в епічному чи, відверто, трагічному (Загайкевич, 2012).

За своїми масштабами, хорові твори без супроводу Ю. Іщенка тяжіють до малих форм, що визначає їх жанрову специфіку — хорові мініатюри, псалми. Мініатюра — це твір, що відрізняється невеликими розмірами й тонкістю художніх прийомів. Серед існуючих жанрових моделей мініатюра є найменшою, вона фокусує в собі жанрову систему малих форм у мистецтві. На думку мистецтвознавців, мініатюра має єдину художню природу й загальні для всіх видів мистецтва функції — це мінімальна «концентрація» змісту, психологічне навантаження на кожен семантичну деталь, нюанс, елемент, що зумовлює лаконізм художньої композиції; камерний простір, стислий час. Естетика жанру пов'язана із суб'єктом творчості — людиною. Все це характеризує мініатюру як найменшу жанрову модель, здатну до концентрованого відображення картини навколишнього світу (Варакута, 2011). Наведені характеристики вказують на семантичний комплекс музичного романтизму, який виявився надзвичайно актуальним для української музичної культури від останньої третини минулого століття, ініціюючи виникнення неромантичного вектору композиторської творчості, який надзвичайно яскраво втілював динамічний комплекс культурної традиції, пов'язаний з діалогом сучасного митця та «мудрості століть» в умовах нового соціокультурного контексту.

Хорові мініатюри переважно циклізуються Ю. Іщенком за принципом зіставлення двох або трьох (частіше двох) контрастних хорових мініатюр. Малі

масштаби хорових циклів Ю. Іщенка вказують на тенденцію циклізації за принципом диптиха — зіставлення двох творів художньої творчості, об'єднаних загальною ідеєю, сюжетом чи змістом, що надає підстав відносити хорову музику композитора до камерної сфери хорового мистецтва, яка зазнала свого розквіту у романтичну добу композиторської творчості XIX століття.

Таким чином, хорова музика Ю. Іщенка виступає тим жанрово-стильовим «ядром» його творчого досвіду, у якому були актуалізовані зв'язки з традиціями європейської та української культурних традицій, що набули персоніфікованого вигляду у неофольклорній та неоромантичній стилістиці хорових опусів, а також музично-стильовій орієнтації на естетику «нової сакральності». Зазначені стильові номінації були вкрай актуальними й для української музичної культури другої половини XX – початку XXI століть у цілому, що вказує на культуротворчий потенціал хорової музики видатного українського Майстра та активну динаміку взаємодії динамічного (індивідуально-функціонального-креативного), а також статичного (об'єктивного-змістовного) комплексів культурної традиції у просторі музично-творчої діяльності.

### **Висновки.**

Хоровий доробок Ю. Іщенка є ваговою складовою культуротворчих процесів у музичному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століть. Стильові параметри хорової творчості композитора простежуються в аспекті репрезентативності специфіки функціонування культурної традиції у просторі мистецької практики, а також у взаємодії динамічного (індивідуально-функціонального-креативного) й статичного (об'єктивно-змістовного) комплексів культурної традиції з урахуванням простору музично-творчої діяльності. Предметно-змістовними рівнями дослідження хорових творів Ю. Іщенка є:

- стильові та жанрові орієнтири композитора у культуротворчому контексті українського музичного мистецтва другої половини XX–початку XXI століть;

- його особистісне ставлення до традиції та новаторства;



- виокремлення категорії традиції в якості фундаментальної засади композиторської практики та «регулятору» динамічної взаємодії у ній минулого і актуального, суб'єктивного і об'єктивного, традиційного і новаторського.

Хорові твори Ю. Іщенка виступають тим жанрово-стильовим «ядром» творчого досвіду композитора, у якому були актуалізовані генетичні зв'язки музичного мистецтва ХХ століття з традиціями європейської та української культури. Вони набули персоніфікованого вигляду у неофольклорній та неоромантичній стилістиці хорових опусів українського композитора, а також у їх музично-стильовій орієнтації на естетику «нової сакральності».

**Перспективи подальших розвідок** хорової творчості Ю. Іщенка у запропонованому ракурсі відкриває широкі перспективи культурологічного осмислення творчої постаті видатного українського композитора.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Батовська, О., 2019. *Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
2. Бондар, Є., 2019. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*: монографія. Одеса: Астропринт.
3. Варакута, М. 2011. *Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
4. Вдовичин, І., 2013. Свобода людини і культурна традиція (інтерпретація українською політичною думкою європейської ідеї особистої свободи). *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*, 3, сс.348–364.
5. Волвенко, Н., 2019. Культурна традиція в історії: філософський вимір. *Грані історії*, 2(10), сс.72–76.
6. Гарькава, І., 2019. *Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
7. Гатальська, С., 2005. *Філософія культури: підручник*. Київ: Либідь.
8. Гулеско, І., 1994. *Національний хоровий стиль: навчальний посібник*. Харків: ХДІК.
9. Загайкевич, А., 2012. «ХХ сторіччя» в музиці Юрія Іщенка. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, сс.20–23.
10. Іщенко, Ю., 2004. Моя гармонія. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 37, сс.115–127.
11. Кучурівський, Ю., 2019. *Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.* Дис. канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
12. Настояща, К., 2012. Культурна традиція як агент соціальних змін і модератор соціокультурного дискурсу в суспільстві. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Соціологія*, 177(165), сс.22–27.

13. Пучко-Колесник, Ю., 2020. Соціокультурна спрямованість діяльності диригента-хормейстера: феномен Олега Семеновича Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4, сс.127–144.
14. Самойленко, О., 2009. Духовність як категорія музичної семантики. *Музичне мистецтво і культура*, 10, сс.18–27.
15. Торба, О., 2002. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 16, сс.278–296.
16. Шейко, О., 2001. *Традиція як фактор саморозвитку суспільства*. Автореф. дис. філос. наук. Запорізький державний університет.
17. Щербакова, Н., 2009. *Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
18. Durkheim, E., 1982. *The rules of sociological method*. New York, London, Toronto, Sydney: The Free Press.

### References

1. Batovska, O., 2019. *Modern academic a cappella choral art as a systemic musical and performing phenomenon*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I. P. Kotlyarevskiy Kharkiv National University of Arts.
2. Bondar, Ye., 2019. *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti: monohrafiia* [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral work: monograph]. Odesa: Astroprynt.
3. Varakuta, M., 2011. *Genre of choral miniature in modern Ukrainian music (on the example of V. Zubytsky's work)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.
4. Vdovychyn, I., 2013. Svoboda liudyny i kulturna tradytsiia (interpretatsiia ukrainskoiu politychnoiu dumkoiu yevropeiskoi idei osobystoi svobody) [Human freedom and cultural tradition (interpretation of the European idea of personal freedom by Ukrainian political thought)]. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, 3, pp.348–364.
5. Volvenko, N., 2019. Kulturna tradytsiia v istorii: filosofskyi vymir [Cultural tradition in history: philosophical dimension]. *Hrani istorii*, 2(10), pp.72–76.
6. Harkava, I., 2019. *Christian ideas and images in the Ukrainian musical culture of the end of the 20th – the beginning of the 21st century*. Ph.D. in Art History. Thesis. National Academy of Culture and Arts Management.
7. Hatal'ska, S., 2005. *Filosofiiia kultury: pidruchnyk* [Philosophy of culture: a textbook]. Kyiv: Lybid.
8. Hulesko, I., 1994. *Natsionalnyi khorovyi styl: navchalnyi posibnyk* [National choral style: a study guide]. Kharkiv: KhDIK.
9. Zahaikevych, A., 2012. "XX storichchia" v muzytsi Yurii Ishchenka ["20th century" in the music of Yuri Ishchenko]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 94, pp.20–23.
10. Ishchenko, Yu., 2004. Moia harmoniia [My harmony]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 37, pp.115–127.
11. Kuchurivskiy, Yu., 2019. *The genre tradition of the requiem in the work of composers of Great Britain in the last third of the 20th – the beginning of the 21st century*. Ph.D. in Art History. Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.
12. Nastoiashcha, K., 2012. Kulturna tradytsiia yak ahent sotsialnykh zmin i moderator sotsiokulturnoho dyskursu v suspilstvi [Cultural tradition as an agent of social change and a moderator of sociocultural discourse in society]. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly. Sotsiologhiia*, 177(165), pp.22–27.

13. Puchko-Kolesnyk, Yu., 2020. Sotsiokulturna spriamovanist diialnosti dyryhenta-khormeitera: fenomen Oleha Semenovycha Tymoshenka [Sociocultural orientation of the activity of the conductor-choirmaster: the phenomenon of Oleg Semenovych Tymoshenko]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4, pp.127–144.

14. Samoilenko, O., 2009. Dukhovnist yak katehoriia muzychnoi semantyky [Spirituality as a category of musical semantics]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 10, pp.18–27.

15. Torba, O., 2002. Ukrainska khorova tvorchist ostannoï tretyni XX st. ta problema zhanru [Ukrainian choral works of the last third of the 20th century and the problem of genre]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 16, pp.278–296.

16. Sheyko, O., 2001. *Tradition as a factor of self-development of society*. Candidate of Philosophy. Abstract of Thesis. Zaporizhzhia State University.

17. Shcherbakova, N., 2009. *Principles of compositional integrity in Yu. Ishchenko's vocal work*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

18. Durkheim, E., 1982. *The rules of sociological method*. New York, London, Toronto, Sydney: The Free Press.

**MYKOLA PUCHKO-KOLESNYK**

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-1151-5274>

*Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture  
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)*

*puchko-kolesnik@ukr.net*

## **THE CULTURAL TRADITION AS A STYLISTIC FACTOR IN THE CHORAL MUSIC OF YU. ISHCENKO**

*The author investigated the choral work by Yuriy Ishchenko in the context of the cultural processes of Ukrainian composers' creativity of the second half of the 20th - beginning of the 21st centuries. The research has proposed subject-content levels of studying the individual author's creative dialogue of the composer with the traditions of Ukrainian and European musical culture. It was found that the choral works of Yuriy Ishchenko are built according to traditional principles, but at the same time they carry new ideas and meanings. The dialogical nature of the composer's creative consciousness as a creative personality existing in the cultural space of modernity is described. An attempt was made to determine the stylistic specificity of Yuriy Ishchenko's choral work in the aspect to actualize its representativeness against the background of the functioning of the cultural tradition in the space of further artistic practice. The organic connection between the creative practice of this outstanding representative of the Ukrainian school of composers and the structural levels of tradition as a special form of culture is substantiated. It was established that the choral work of Yuriy Ishchenko demonstrates a new vision, understanding and individual creative reproduction of the cultural tradition as a fundamental basis of the composer's practice. It is noted that tradition acts as the main "regulator" of the dynamic ratio of "old" and "new" in musical culture. The principles of interaction of dynamic (individual-functional-creative) and static (objective-content) complexes of cultural tradition in the space of musical creativity are traced. It has been proven that the choral works of Yuriy Ishchenko are the genre-stylistic "core" of the composer's creative experience, in which the genetic links between the musical art of the 20th century and the traditions of European and Ukrainian culture were actualized. The neo-folkloric and neo-romantic stylistics of the choral works of the Ukrainian composer are personified, as well as their musical and stylistic orientation towards the aesthetics of the "new sacredness".*

**Keywords:** *choral music, choral work of Yuriy Ishchenko, genre and style parameters, tradition, cultural tradition, cultural process, actualization, creativity.*

*Стаття надійшла до редакції 29.03.2024 р.*

**ОЛЬГА ШУМІЛІНА**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

докторка мистецтвознавства, професорка,

професорка кафедри теорії музики

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

(Львів, Україна)

[shumili2016@gmail.com](mailto:shumili2016@gmail.com)

### ОПЕРА «КРЕОНТ» ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО:

#### З ПОРТУГАЛІЇ — В УКРАЇНУ

Досліджено творчу діяльність видатного українського митця Дмитра Бортнянського як оперного композитора. Зосереджено увагу на операх італійського періоду творчості (1768–1779) — це «Креонт» (1776, Венеція), «Алкід» (1778, Венеція) і «Квінт Фабій» (1779, Модена). Вказано на щасливу сучасну сценічну долю опери «Алкід», партитуру якої було опубліковано в Києві у 1985 році. Знайдено рукописну партитуру першої опери Дмитра Бортнянського «Креонт», яка протягом тривалого часу вважалась втраченою; а після встановлення місця перебування партитури в одному з архівів португальського міста Лісабон її копію було привезено в Україну. Досліджено історію переміщень прижиттєвих рукописів оперних творів Дмитра Бортнянського та розглянуто сюжет, структуру і музичну драматургію опери «Креонт». Застосовано поєднання наукових методів для досягнення мети, зокрема: джерелознавчого — для пошуку та аналізу прижиттєвих рукописних і друкованих джерел; історичного — для встановлення історико-культурних паралелей в дослідженні оперної спадщини Дмитра Бортнянського і накреслення перспектив подальшого вивчення наголошених питань; теоретичного — для систематизації музично-стильових чинників вивчення нотного тексту опери «Креонт» і створення певних узагальнень. З'ясовано номерну структуру двох актної опери «Креонт», сюжетною основою якої є трагедія «Антигона» давньогрецького драматурга Софокла. Зазначено, що головний конфлікт опери Дмитра Бортнянського розгортається між царем Фів Креонтом та донькою померлого царя Едіпа Антигоною (порівняно з трагедією Софокла, в опері змінено розв'язку з трагічної на щасливу — всі герої залишаються живими, Антигона стає царицею Фів і перемагає у протистоянні з Креонтом). Наголошено на тому, що збережена партитура опери «Креонт» дає підстави для більш глибокого розуміння оперної спадщини Дмитра Бортнянського та досягнень композитора в жанрі італійської опери, і що важливим завданням є постановка цієї опери в Україні, на батьківщині композитора.

**Ключові слова:** українська музична культура другої половини XVIII століття, оперна творчість Дмитра Бортнянського, прижиттєві документальні джерела, італійська опера-серія, «Креонт».

**Постановка проблеми...** У спадщині видатного українського композитора доби класицизму Дмитра Степановича Бортнянського особливе

місце займає оперна творчість. Д. Бортнянський відомий передусім як автор хорових концертів, однак свої опери він почав писати раніше за духовну музику для православної церкви. Це означає, що мистецтву композиції він навчався як світський музикант і потім спрямував свої навички на komponування творів для церковного хору. Надзвичайно важливого значення в аспекті формування композиторської майстерності Д. Бортнянського мають опери італійського періоду, написані для постановки в провідних італійських театрах за участі відомих виконавців-співаків. Свого часу ці опери не публікувались, тому сучасні дослідники оперної творчості Д. Бортнянського мають вивчати їх за прижиттєвими рукописними копіями. Нажаль, жодного такого рукопису в Україні немає, ймовірно, саме тому вказана проблематика перебуває поза межами наукових зацікавлень українських музикологів. Про рукописну партитуру однієї з італійських опер Д. Бортнянського йтиметься у цій статті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Інформація про оперну творчість Дмитра Бортнянського в Україні публікувалася лише в матеріалах оглядового характеру — від розділів у навчальних посібниках (Корній, 1999) до студентських тез, заснованих на інформації з навчальних посібників (Хорошев, 2024). Щодо опери «Креонт», вказувалося на те, що «... музику цієї опери поки що не знайдено» (Корній, 1998, с. 254).

**Мета** даної статті — дослідити історію переміщень прижиттєвих рукописів оперних творів Дмитра Бортнянського з розглядом сюжету, структури і музичної драматургії першої італійської опери «Креонт», рукописна партитура якої знаходиться в одному з архівів Португалії.

**Головне завдання** — ввести оперу Дмитра Бортнянського «Креонт» у науковий обіг і започаткувати дослідження в Україні рукописних матеріалів оперної спадщини композитора.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Дмитро Бортнянський був різностороннім композитором, у його творчому доробку наявні духовні і світські твори. Серед світських творів окрему групу складають опери. Композитор написав шість опер — три італійські під час 11-річного

перебування в Італії (1768–1779) і три французькі для Гатчини і Павловську, після повернення з тривалого італійського стажування (1780-ті роки).

«Креонт» є першою оперою Дмитра Бортнянського, яка була написана в Італії. За інформацією з друкованого лібрето (*Coltellini, 1776*), примірники якого знаходяться у фондах європейських та американських бібліотек, вона була поставлена у Венеції на сцені театру Сан-Бенедетто восени 1776 року; Р. А. Моозер подає дату 26 листопада (*Mooser, 1951, с. 130*). Вслід за «Креонтом» в Італії були написані і поставлені «Алкід» (1778, Венеція) та «Квінт Фабій» (1779, Модена). Вочевидь, вчитель Дмитра Бортнянського — Бальтассаре Галуппі — доклав багато зусиль для того, щоб його учень опанував мистецтво композиції на високому професійному рівні.

З усіх трьох італійських опер «найщасливішу» сучасну сценічну долю на українській сцені має «Алкід», партитуру якого було видано в Києві у 1985 році (Бортнянський, 1985). Опера «Креонт» навпаки донедавна вважалася втраченою. У першому виданні монографії Марини Рицаревої про життєтворчість Дмитра Бортнянського зазначено, що партитуру опери не знайдено (Рицарева, 1979, с. 64), однак збереглися примірники виданого у Венеції друкованого лібрето. У другому виданні було повідомлено, що партитура знайшлася (Рицарева, 2015, с. 55).

Щодо історії рукописних партитур оперних творів Дмитра Бортнянського, відомо, що протягом XIX століття вони знаходилися у Придворній співацькій капелі, куди були передані вдовою композитора Анною Бортнянською у 1826-1827 роках. Однак, у реєстрі переданої спадщини вказано не на шість, а на п'ять опер Д. Бортнянського і без конкретних назв «... опер італійських п'ять» (Рижкова, 2001, с. 48). Це означає, що партитура однієї з шести опер до капели не потрапила.

З середини XIX століття автографи творів Дмитра Бортнянського стали поступово «... “розлітатися” з зібрання бібліотеки Придворної півчої капели по різних колекціях» (Чувашов, 2020, с. 24), унаслідок чого одна з п'яти партитур зникла. На виставці раритетів Д. Бортнянського з колекції капели, організованої

на честь святкування 150-річного ювілею композитора у 1901 році, були наявні лише чотири опери — «Алкід», «Квінт Фабій», «Сокіл» і «Син-суперник» (Чувашов, 2020).

Після революції 1917 року, коли фонди капели були розформовані, винищені і пограбовані, рукописні партитури опер Дмитра Бортнянського зникли. З часом з'ясувалося, що вони були переміщені: опера «Алкід» потрапила у бібліотеку Британського музею (саме вона стала основою для київського видання 1985 року), тритомна партитура опери «Квінт Фабій» опинилася в Російському національному музеї музики (Москва), а партитури опер «Сокіл» і «Син-суперник» — у Кабінеті рукописів Російського інституту історії мистецтв (Санкт-Петербург).

З усієї наведеної інформації можна зробити висновок про те, що опера «Креонт» не потрапила в капелу разом зі спадщиною Дмитра Бортнянського і не перебувала в її фондах протягом XIX століття. Місцем її перебування стала Португалія, що вдалося з'ясувати лише тепер. Повна партитура цієї опери знайшлася в одній з бібліотек міста Лісабон, а саме — в бібліотеці Ажуда (*Biblioteca da Ajuda, Lisbon*), яка раніше була структурним підрозділом Національної бібліотеки Португалії, а згодом стала самостійною установою, у якій зберігаються музичні колекції португальського королівського двору. Інформацію щодо перебування рукописної партитури опери «Креонт» у фондах цієї бібліотеки було оприлюднено в каталозі 1958 року (*Santos, 1958*, див. рис. 1), про що я дізналася у 2020 році під час роботи над текстом статті про оперу «Демофонт» М. Березовського (*Shumilina, Varakuta, 2020*), однак тільки зараз оперу «Креонт» вдалося отримати для дослідження і виконання в Україні, на батьківщині Д. Бортнянського.

Вдалося також з'ясувати, що рукописна партитура опери «Креонт» знаходилась у Португалії вже на початку XIX століття, оскільки інформація про неї зафіксована в описі придворної колекції оперних творів 1803 року (*Inventory, 1803*, с. 20, 24).



D\_\_\_\_ / Op.<sup>a</sup> P.<sup>ma</sup> 1775 ... Musica del Sig.<sup>r</sup> O\_\_\_\_ /  
1775.

Part.<sup>a</sup> em ... actos p.<sup>a</sup> canto e orq.<sup>a</sup> c. letra ital.

Estão os actos 1 e 2.

Na lombada: «Creonte / Bornias / Chi».

Рис. 1. Каталогний опис опери «Креонт» Д. Бортнянського в бібліотеці Ажуда (*Biblioteca da Ajuda, Lisbon, 1958*).

З усього музичного матеріалу опери «Креонт» донедавна була відома увертюра (*sinfonia*), рукопис якої перебуває в одному з архівів італійського міста Бергамо (*RISM ID no.: 850005070*) (Малініна, 2008). І в італійському рукописі увертюри, і в португальському рукописі опери вказана та сама дата — 1777 рік, тобто наступний рік після венеційської прем'єри і це означає, що опера виконувалася протягом усього сезону 1776/1777 років. В обох манускриптах прізвище композитора зазначене із пропуском літери «t» і другої літери «n»: «*Del Sig:r Demetrio Borniaski*» (див. рис. 2). Нотний текст увертюри в обох рукописах є ідентичним. Вочевидь, обидва манускрипти мали спільне джерело нотного тексту, із неточностями у зазначенні прізвища композитора, які були скопійовані.



Рис. 2. Рукопис опери «Креонт». Т. 1. Арк. 1.

Нам невідомо, хто і з якою метою замовив копіювання увертюри, однак можемо стверджувати, що саму оперу було скопійовано на замовлення португальського королівського двору, який через посередництво португальських дипломатів в Італії купував партитури нових італійських опер для поповнення власної музичної колекції, знищеної внаслідок землетрусу 1755 року, і можливих постановок. Репертуар португальського придворного театру у 1770-ті роки заповнював італієць Ніколо Йомеллі (1714–1774). Він обіймав посаду придворного капелмейстера і за контрактом мав писати по дві

опери на рік (по одній опері *seria* і *buffa*), однак цього було замало. Про оперу «Креонт» в Португалії могли дізнатися від кастрата-сопраніста Себастьяно Фолікальді (*Sebastiano Folicaldi*), виконавця партії Гемона у венеційській постановці 1776 року. Протягом 1772–1776 років він був першим співаком португальської королівської капели і в сезон 1776–1777 років повернувся у Венецію (*Quell'usignolo*). Незважаючи на потребу театру в репертуарі, відомостей про тогочасну постановку першої опери Дмитра Бортнянського у Португалії немає.

Опера «Креонт» складається з двох дій і за жанром є т. зв. оперою *semi-seria*. Португальський рукопис має два ідентично оправлені томи, які зберігаються під шифрами 44-IV-1 та 44-IV-2. Перший том має 175 аркушів, другий — 95 аркушів. Палітурка картонна, червоного кольору із білими хвилястими лініями та білою вставкою в центрі, на якій зазначено «*Atto I*», «*Atto II*» (див. рис. 3). На корінці обох томів вказано назву опери і прізвище композитора («*Creonte Borniaski*»).



Рис. 3. Обкладинка рукопису опери «Креонт» Д. Бортнянського.

Папір має альбомний формат розміром 21,5x30 см, що є типовим для рукописів італійських опер і також трапляється у деяких збірках духовних концертів українських авторів другої половини XVIII століття (прикладом може бути київська рукописна збірка творів М. Березовського). Партитурний запис зроблено італійською нотацією, для фіксації інструментів, темпів і текстів застосована італійська мова. Склад оркестру є традиційним для тогочасної оперної капели — це струнна група (перші і другі скрипки, альти), духові та ударні інструменти (два гобоя, дві валторни, дві труби, литаври) і група *basso continuo* (віолончель, контрабас, клавесин). Партія клавесина не виписана, що теж відповідає тогочасній традиції.

Сюжет опери «Креонт» пов'язаний із подіями фіванського циклу міфів давньогрецького епосу. Героями є діти легендарного царя Едіпа — Етеокл, Полінік, Антігона, Ісмена, а також Креонт — їхній родич по лінії матері, цариці Іокасти. Сини Едіпа після трагічної загибелі свого батька мали успадкувати владу у Фівах, однак це зробив Креонт, скориставшись сварками між законними спадкоємцями, які у поєдинку вбили один одного. Своїми наказами Креонт змусив доньку Едіпа Антігону порушити закон і засудив її до страти. Усі ці події відтворено у трагедії «Антігона» давньогрецького драматурга Софокла (442 р. до н. е.).

Текстовою основою опери «Креонт» Дмитра Бортнянського стали матеріали лібрето Марко Кольтелліні до опери «Антігона» Томмазо Траетти, постановка якої сталася в Санкт-Петербурзі у 1772 році, за чотири роки до прем'єри «Креонта». Те, що опери «Антігона» і «Креонт» написані на одне лібрето, першим виявив Р.-А. Моозер (*Mooser*, 1951) і далі підтвердила Г. Малініна (Малініна, 2011). Засноване на сюжеті «Антігони» Софокла, лібрето опери Т. Траетти (Кольтелліні, 1772), порівняно з античною трагедією, має зміни у розгортанні основної сюжетної лінії та іншу трактовку фіналу. В лібрето опери «Креонт» зберігаються всі сюжетні колізії опери «Антігона», однак текст підлягає скороченню та змінам.

Лібрето «Креонта» було надруковане напередодні венеційської прем'єри

(Coltellini, 1776). Зміст музичної драми викладено в короткому *argomento*:

Після трагічної смерті царя Фів Едипа обидва його сини Етеокл і Полінік погодилися між собою управляти батьківським царством почергово і по одному року. Однак Етеокл, якому жереб випав обійняти престол у перший рік, незважаючи на вчинені з обох сторін клятви, забажав назавжди усунути свого брата від царювання. Полінік, з метою доведення і захисту власного права на корону, набрав чисельні війська з Аргіян і спричинив проти своєї батьківщини криваву і відчайдушну війну. Для завершення війни затверджено було суспільним з обох сторін договором, щоб ворогуючі між собою брати розв'язали війну і ненависть свою особистим поєдинком. Під час поєдинку обидва суперники пали мертвими на місці бою і на Фівський трон вступив Креонт, їхній дядя зі сторони матері. Намагаючись якомога скоріше здобути загальну любов від підданих через якусь старанну для вітчизни справу, він наказав залишити труп Полініка, який спрямував зброю проти своїх співвітчизників, без погребіння. За давніми віруваннями фівського народу це вважалося найбільшим і найбезчеснішим покаранням. Антігона, нещасна сестра загиблих братів, закохана в Креонтова сина Гемона, не змогла винести такого безчестя і наважилася, незважаючи на сувору заборону, поховати свого брата з честю, чим накликала на себе смертну кару, призначену порушникам цього нелюдського закону. Таким є зміст цієї драми, який дав привід Софоклу написати славному трагедію «Антігона», однак нами зроблені зміни як протягом драми, так і на її завершенні. Усі зміни узгоджено із правилами італійського музичного театру і з розбірливістю головних глядачів, яким цей твір призначається (Coltellini, 1776).

Драматичний сюжет опери «Креонт», що відображає конфлікт між тиранією деспотичного царя, який виправдовує свої накази інтересами держави, і вчинками фівської принцеси Антігони, яка, незважаючи на заборону, виконує древній закон родового суспільства і не боїться смертної кари, розгортається протягом двох дій і, на відміну від трагедії Софокла, завершується щасливою розв'язкою (*lieto fine*). У розгортанні музичної драми беруть участь п'ять

головних героїв:

- 1) Антігона — донька царя Едіпа, принцеса Фів (сопрано);
- 2) Ісмена — її сестра (сопрано);
- 3) Креонт — їхній дядя по лінії матері (тенор);
- 4) Гемон (в партитурі — Емон) — син Креонта, наречений Антігони (чоловіче сопрано);
- 5) Адрасто — фівський полководець, соратник Креонта (чоловіче сопрано).

Опера має номерну структуру і поділяється на окремі сцени, до складу яких входять арії, речитативи, діалоги, дуети, хоріві та інструментальні номери. Перша дія складається з хорової інтродукції та 14 сцен, друга дія має 8 сцен. Великий обсяг першої дії можна пояснити тим, що в ній поєднано зміст двох перших дій лібрето опери «Антігона». Друга дія у Дмитра Бортнянського завершувалася балетами Дж. Канціані, які врівноважували композиційну архітектуру опери.

Виходячи з друкованого лібрето та рукописної партитури, можемо відновити загальний композиційний план опери «Креонт» по сценах (див. таблицю 1).

Таблиця 1

Увертюра, арк. 1-17 — одночастинна (за традиціями опери <i>semi-seria</i> )		
I дія	Інтродукція	Перший хор « <i>Giusti Numi</i> », арк. 17 зв.-20 зв.; <i>Introdusione al combattimento</i> , арк. 21-21 зв.; Другий хор « <i>Versa il Tiranno il sangue</i> », арк. 22-23 зв.; Креонт, Адрасто « <i>No, d'ambi il corpo</i> », арк. 24-24 зв.; Хор « <i>O trista, infausta scena</i> », арк. 24 зв.-25 зв.
	Сцена I	Креонт « <i>Popoli, amici</i> », Адрасто, арк. 26-27; Третій хор « <i>Regna lunghi</i> », арк. 27 зв.-30; Креонт « <i>Cedo al pubblico voto</i> », арк. 30 зв.-31; Хор « <i>Così finiscano</i> », арк. 31 зв.-34 зв.

Сцена II	Антигона « <i>Fermatevi, crudeli</i> », Ісмена, Креонт, арк. 35-37 зв.; Арія Креонта « <i>Compiango il vostro</i> », арк. 38-53 зв.
Сцена III	Антигона, Ісмена « <i>Misero Polinice!</i> », арк. 54-55; Арія Антигони « <i>D'una misera famiglia</i> », арк. 55 зв.-67;
Сцена IV	Гемон « <i>Pur ti</i> », Ісмена, арк. 67 зв.-69; Арія Ісмени « <i>Sperai la pase</i> », арк. 69 зв.-76 зв.;
Сцена V	Гемон <i>solo</i> « <i>I ti mori d'Ismene</i> », арк. 77-78 зв.; Арія Гемона « <i>Ah vorrei sperar</i> », арк. 79-93 зв.;
Сцена VI	Хор « <i>Ascolta il nostro pianto</i> », Антигона, арк. 94-98; Хор « <i>O voi dell'Erebo</i> », арк. 98 зв.-101 зв.; Антигона <i>solo</i> « <i>Ah Polinice! Ombra cara</i> », арк. 101 зв.-104; Арія Антигони « <i>Io resto sempre</i> », арк. 104 зв.-110; <i>Ballo</i> , арк. 110 зв.-111 зв.; Хор « <i>Oh folle orgoglio umano!</i> », арк. 112-114; Антигона <i>solo</i> « <i>O reliquie funeste</i> », арк. 114 зв.-115 зв.
Сцена VII (у партитурі V)	Гемон « <i>Antigona, mia vita</i> » і Антигона, арк. 116-116 зв.
Сцена VIII (VI)	Адрасто з охороною « <i>Non v'è dubbio, amici</i> », арк. 116 зв.-117; Арія Адрасто « <i>Chi può dir: sono innocente?</i> », арк. 117 зв.-131; Хор « <i>Se più non s'accende</i> », арк. 131 зв.-135 зв.
Сцена IX (VII)	Креонт <i>solo</i> « <i>Sommo, provido nume</i> », арк. 136-138 зв.
Сцена X (VIII)	Креонт, Ісмена, Адрасто « <i>Signor t'arresta</i> », арк. 139-139 зв.
Сцена XI	Креонт « <i>Quest'Urna?...</i> », Ісмена, Адрасто, арк. 139 зв.-140

	(IX)	зв.
	Сцена XII (X)	Антигона та інші « <i>La rea son io</i> », арк. 140 зв.-142; Гемон <i>solo</i> « <i>E invan tu spero</i> », арк. 142 зв.-143; Арія Гемона « <i>A fronte d'un Tiranno</i> », арк. 143 зв.-149 зв.
	Сцена XIII (XI)	Антигона « <i>Prende, che dici mai?</i> », Креонт, Гемон, арк. 150-150 зв.; Арія Креонта « <i>Non lusingarti</i> », арк. 151-162.
	Сцена XIV (XII)	Антигона « <i>Prende</i> », Гемон, Ісмена, арк. 162 зв.; Антигона <i>solo</i> , Гемон, арк. 163-165 зв. (у партитурі сцена XIII); Дует Антигони й Гемона « <i>Mio ben fedel</i> », арк. 166-175 зв.
II дія	Інтродукція	Перший хор « <i>O come presto misera</i> », арк. 1-4 зв.
	Сцена I	Антигона « <i>O Tebe</i> », арк. 5-7 зв.
	Сцена II	Ісмена « <i>Ah, ferma</i> » та інші, арк. 8-9; Арія Ісмени « <i>Ah, lascia mi morir</i> », арк. 9 зв.-11 зв.; Антигона « <i>O Germana</i> », арк. 12-13 зв.; Антигона « <i>O tu dell'ombra</i> », арк. 14-18 зв.; Арія Антигони « <i>Non piange</i> », арк. 19-30; Креонт « <i>Tebani</i> », арк. 30 зв.
	Сцена III	Адрасто « <i>Ah, t'affretta</i> » та інші, арк. 30 зв.-32; Арія Креонта « <i>Amor più non ascolto</i> », арк. 32 зв.-44.
	Сцена IV	Адрасто <i>solo</i> « <i>Infelice</i> », арк. 44 зв.; Арія Адрасто « <i>D'un anima Tiranna</i> », арк. 45-58 зв.
	Сцена V	Гемон « <i>Adrasto</i> » та інші, арк. 59-60; Арія Гемона « <i>Ah se lo vedi piangere</i> », арк. 60 зв.-65 зв.
	Сцена VI	Антигона « <i>Misera, ove m'inoltro</i> », арк. 66-75 зв.
	Сцена VII	Гемон « <i>Antigona, ove sei</i> », арк. 76; Дует Антигони та Гемона « <i>Mio ben fedel</i> », I дія, арк. 166-175 зв.;

	Антигона « <i>Che dissi!</i> », Гемон, арк. 76 зв.-80; Дует Антигони та Гемона « <i>Ah si, mio ben</i> », арк. 80 зв.-84; Гемон « <i>Ma quai colpi</i> », Антигона, арк. 84 зв.
Сцена VIII ( <i>ultima</i> )	Ісмена « <i>Viva la mia Regina</i> », Адрасто та інші, арк. 84 зв.-86; Останній хор « <i>Doppo crudel tempesta</i> », арк. 86 зв.-92 зв.

Сюжет опери розгортається логічно і послідовно. Перша дія відкривається хоромою інтродукцією, яка слідує за увертюрою. На сцені при великому скупченні народу відбувається двобій між ворогуючими братами Етеоклом і Полініком, який завершується загибеллю їх обох. З'являються представники фіванської знаті — родич загиблих Креонт і полководець Адрасто, обидва шоковані тим, що сталося.

У першій сцені Креонт звертається до народу з промовою про подальшу долю держави. Адрасто пропонує Креонту стати царем Фів і той, після початкової відмови, погоджується, наказуючи з почестями поховати Етеокла і залишити непохованим Полініка.

У другій сцені на полі битви з'являються сестри загиблих Антигона й Ісмена. Дізнавшись про наказ Креонта, Антигона звинувачує його в жорстокості, однак той залишається непохитним. В арії Креонта «*Compiango il vostro*» (*B-dur*) засобами музичної виразності втілено рішучість і впевненість сильного царя. Для титульного героя опери композитор пише велику концертну арію.

Третя сцена являє собою діалог Антигони й Ісмени. Антигона перебуває у відчаї від наказу Креонта залишити Полініка без погребіння і вирішує поховати свого брата, порушивши наказ царя, за що їй загрожує смертна кара. Перелякана Ісмена відмовляється брати участь у цьому обряді. В арії Антигони «*D'una misera famiglia*» (*F-dur*) зображено цільність натури фівської принцеси, сміливість її характеру, відданість законам родової честі.

Четверта сцена — діалог Ісмени та Гемона. Вони обговорюють вкрай небезпечні наміри Антигони щодо поховання Полініка. В арії Ісмени «*Sperai la*



*pase*» (*A-dur*) висловлено сумніви і страх покарання, показано слабкість її характеру.

У п'ятій сцені Гемон залишається один і в своєму монологі висловлюється про палку закоханість в Антігону. Ліричні почуття Гемона відображено в арії «*Ah vorrei sperar*» (*G-dur*). Так завершується експозиція образів головних героїв опери.

У шостій сцені Антігона на полі, де відбулася бійка, здійснює обряд поховання Полініка. У цій сцені багато хорових та інструментальних номерів, що відсилає до початку опери — хорової інтродукції та першої сцени. У сольних репліках Антігона прощається зі своїм вбитим братом. Центральне місце займає арія Антігони «*Io reste sempre*» (*Es-dur*), написана в жанрі сициліани і наповнена вишуканими, шляхетними вокальними фразами.

Сьома сцена — це поява Гемона та його короткий діалог з Антігоною, із пропозицією терміново втекти від неминучого покарання.

Восьма сцена — поява Адрасто із воїнами, яка перекреслює спробу втечі. В арії Адрасто «*Chi può dir: sono innocente?*» (*G-dur*) показано образ шляхетного воїна, який служить закону та відстоює інтереси держави. Завершується сцена хором «*Se più non s'accende*».

У дев'ятій сцені з'являється Креонт, у десятій — Ісмена, у діалогах одинадцятої сцени Креонт намагається встановити винуватця, який порушив його наказ.

У дванадцятій сцені Антігона визнає свою провину («*La rea son io*»), однак Гемон, захищаючи свою кохану, зізнається в тому, що це він поховав Полініка. У бравурній арії Гемона «*A fronte d'un tiranno*» (*A-dur*) втілено сміливість і безстрашність ліричного героя.

Тринадцята сцена є реакцією на слова Гемона шокованої Антігони («*Prende, che dici mai?*») і розлюченого Креонта. В арії Креонта «*Non lusignarti*» (*Es-dur*) висловлено гнів по відношенню до сина і непорушність щодо дотримання царських наказів. Антігона порушила закон і має бути покарана за це.

Заключна, чотирнадцята сцена першої дії опери, у якій ліричні герої залишаються самі, містить дует Антігони й Гемона «*Mio ben fedel*» (*F-dur*) — зізнання наречених у коханні та відданості. Як бачимо, розвиток дії, що починається після експозиції образів головних героїв опери, є стрімким і драматичним.

Кульмінація і розв'язка драми трапляються у другій дії опери, яка починається хором інтродукцією. Звучить хор служниць «*O come presto misera*» (*Es-dur*), які супроводжують Антігону до місця заточення. У першій сцені Антігона промовляє сповнений шляхетності монолог «*O Tebe*», у другій в присутності Креонта звучать арія Ісмени «*Ah, lascia mi morir*» (*g-moll*) і арія Антігони «*Non piange*» (*B-dur*). Усі співчують Антігоні, яка має бути довічно заточеною у склепі, лише Креонт є непохитним.

У третій сцені з'являється Адрасто і повідомляє Креонтові, що від переживань за долю Антігони на межі самогубства знаходиться його син Гемон. Однак у душі царя-тирана ця новина не викликає жалю чи співчуття, можлива смерть сина його не бентежить. Арія Креонта «*Amor più non ascolto*» (*D-dur*) є спалахом гніву, бурхливою емоційною реакцією суворого батька, якого наважився послухатися син.

У четвертій сцені Адрасто, залишившись один, підводить підсумок безапеляційним вчинкам Креонта. В арії Адрасто «*D'un anima tiranna*» (*Es-dur*), яка є основою усієї сцени, «полководець розмірковує про мінливості долі, що випали на долю царя та його сім'ї. Прихід до влади виявився згубним для Креонта та його близьких. Адрасто, наблизений до трону, змушений визнати рішення правителя Фів помилковими. Таким чином, людина, яка очолює військо, по суті переходить в опозицію до верховної влади. Цар та його воїни більше не є єдиним цілим. Наслідки такого розкладу є очевидними» (Малініна, 2011, с. 13). Масштабна і надзвичайно віртуозна арія наповнена героїчною семантикою, неначе перед нами знаходиться майбутній правитель Фів.

У п'ятій сцені з'являється Гемон. Після невдалої спроби самогубства він вирішує возз'єднатися з Антігоною і слідує до місця її заточення. Арія Гемона

«*Ah se lo vedi piangere*» (*E-dur*), що звучить у супроводі струнної групи оркестру, є квінтесенцією почуттів ліричного героя.

Шоста сцена — Антігона у склепі, в очікування смерті. У сьомій сцені до Антігони приєднується Гемон. Прощаючись із життям, вони співають два ліричні дуети — «*Mio ben fedel*» (*F-dur*) з першої дії опери та «*Ah si, mio ben*» (*G-dur*).

У восьмій, заключній сцені настає щаслива розв'язка. Замість смерті головним героям пропонують свободу. Радісну звістку приносять Ісмена і Адрасто. Вони вриваються у склеп і повідомляють про те, що Креонта зміщено з трону, Антігону звільнено з заточення і проголошено царицею Фів. Речитативний діалог переходить у фінальний хор «*Doppo crudel tempesta*» (*G-dur*), який створює арку до початкової хорової інтродукції.

Як і в трагедії Софокла, усі події опери Дмитра Бортнянського концентруються навколо однієї ключової дії — непокори Антігони наказу царя Креонта. Однак в опері спостерігаємо кардинальне переосмислення фіналу: якщо у Софокла замурована у кам'яну печеру Антігона скоїла самогубство, а Гемон у відчаї зарізав себе кинджалом, що змусило Креонта нарешті змиритись і признати свою провину, то в Д. Бортнянського всі герої залишаються живими, Креонта відсторонено від влади на користь Антігони, яка виходить переможницею у цьому протистоянні. Проте характери головних дійових осіб є незмінними і композитор чітко прописує їх засобами музичної мови. Головний конфлікт розгортається між деспотичним Креонтом, який загрожує покаранням всім, хто наважиться порушити його накази, та рішучою і сміливою Антігоною, для якої закони родової честі стають важливішими за волю властолюбного царя. Силу і стійкість образу головної героїні відтіняють промови і вчинки слабкої і боягузливої Ісмени, а закоханий в Антігону Гемон постає типово ліричним героєм. Лібретистом переосмислено лише образ Адрасто — якщо в трагедії Софокла цей персонаж був безіменним користолубним Сторожем, то в опері він є сміливим полководцем і впливовим соратником Креонта.

Велике значення надається сценам за участі хору, який зображає

мешканців міста Фіви (в тексті опери фігурує латинізована назва «*Тебе*») та служниць Антігони. Як в античній трагедії, хор реагує на події, що відбуваються, і висловлює співчуття головним героям.

### Висновки.

Збережена партитура опери «Креонт» дає підстави для більш глибокого розуміння оперної спадщини Дмитра Бортнянського та досягнень композитора в жанрі італійської опери. Перша опера виявилася надзвичайно зрілим і цілісним твором, в якому 25-річний український маестро показав себе добре навченим оперним композитором. Ознайомлення з оперою «Креонт» дозволяє констатувати, що світська музика Д. Бортнянського не поступається духовним концертам, а в чомусь навіть і перевищує їх. Важливим завданням є постановка цієї опери в Україні, на батьківщині композитора.

**Перспективи подальших розвідок** полягають у поверненні в Україну і дослідженні прижиттєвих рукописних партитур інших опер Дмитра Бортнянського, передусім опери «Квінт Фабій», написаної під час перебування композитора в Італії.

### Список використаної літератури і джерел

1. Бортнянський, Д., 1985. *Алкід*: опера на три дії. Київ: Музична Україна.
2. Кольтеллини, М., 1772. *Антигона*: музыкальная драма. Перевод И. Дмитриевского. Санкт-Петербург: Печать при Императорской академии наук.
3. Корній, Л., 1998. *Історія української музики*. Ч. 2: Друга половина XVIII століття. Київ, Харків, Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
4. Малинина, Г., 2008. Неизвестный Бортнянский в Бергамо: увертюра к опере «Креонт». *Старинная музыка*, 1–2, сс.10–14.
5. Малинина, Г., 2011. «Антигона» Т. Траэтты в России (1772) – «Креонт» Д. Бортнянского в Италии (1776): две оперы на одно либретто. *Старинная музыка*, 3–4, сс.2–15.
6. Рыжкова, Н. А., сост., 2001. *Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского*: сводный каталог. Санкт-Петербург: Издательство Российской национальной библиотеки.
7. Рыцарева, М., 1979. *Композитор Д. С. Бортнянский: жизнь и творчество*. Ленинград: Музыка.
8. Рыцарева, М., 2015. *Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора*. 2-ое изд. Санкт-Петербург: Композитор.
9. Хорошев, О., 2024. Оперна творчість Дмитра Бортнянського. У кн.: *Культура та інформаційне суспільство XXI століття, матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції молодих учених, Україна, Харків, 18-19 квітня 2024*. Харків: ХДАК, сс.59–61.
10. Чувашов, А. В., 2020. Автографы Д. С. Бортнянского в КР РИИИ. В кн.: *Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств*. Санкт-Петербург: РИИИ, вып. 7, сс.21–119.

11. Coltellini, M., 1776. *Creonte*, dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nell'autunno dell'anno 1776. La musica di D. Bornianski. Venezia: appresso Modesto Fenzo.

12. Folicaldi, S. *Quell'usignolo*. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVIIe et XVIIIe siècles, [en ligne]. Disponible à: <<http://www.quellusignolo.fr/castrats/folicaldi.html>> [consulté: 05 avril 2024].

13. *Inventory of operas belonging to the royal library and that were in the possession of the director of the royal opera houses in 1803, PT-TT-CR-2995* [manuscrite]. Lisboa: Arquivo Nacional Torre do Tombo.

14. Mooser, R.-A., 1951. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. Vol. 2: L'époque glorieuse de Catherine II: période 1762–1796. Genève: Ed. du Mont-Blanc.

15. Santos, M. (comp.), 1958. *Cátalogo música manúscrita Biblioteca da Ajuda, vol. 1 (A – Cor)*. Lisboa: Biblioteca da Ajuda.

16. Shumilina, O. and Varakuta, M., 2020. Baroque opera on the Contemporary Ukrainian Theatre Stage: ideas and Solutions. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 7, pp.225–232.

### Referenses

1. Bortnianskyi, D., 1985. *Alkid*: opera na try dii [Alcide: an opera in three acts]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

2. Kol'tellini, M., 1772. *Antigona*: muzykal'naya drama [*Antigone: a musical drama*]. Translated by I. Dmitrevskiy. Sankt-Peterburg: Pechat' pri Imperatorskoi akademii nauk.

3. Kornii, L., 1998. *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]. Ch. 2: Druha polovyna XVIII stolittia. Kyiv, Kharkiv, Niu-Iork: Vydavnytstvo M. P. Kots.

4. Malinina, G., 2008. Neizvestnyi Bortnyanskii v Bergamo: uvertyura k opere "Kreont" [Unknown Bortnyansky in Bergamo: overture to the opera "Creonte"]. *Starinnaya muzyka*, 1–2, pp.10–14.

5. Malinina, G., 2011. «Antigona» T. Traetty v Rossii (1772) – "Kreont" D. Bortnyanskogo v Italii (1776): dve opery na odno libretto ["Antigone" by T. Traetta in Russia (1772) – "Creonte" by D. Bortnyansky in Italy (1776): two operas on one libretto]. *Starinnaya muzyka*, 3–4, pp.2–15.

6. Ryzhkova, N. A., comp., 2001. *Prizhiznennyye izdaniya sochinenii D. S. Bortnyanskogo*: svodnyi katalog [Lifetime editions of D. S. Bortnyansky's works: a consolidated catalogue]. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Rossiiskoi natsional'noi biblioteki.

7. Rytsareva, M., 1979. *Kompozitor D. S. Bortnyanskii: zhizn' i tvorchestvo* [Composer D. S. Bortnyansky: life and creativity]. Leningrad: Muzyka.

8. Rytsareva, M., 2015. *Dmitrii Bortnyanskiĭ. Zhizn' i tvorchestvo kompozitora* [Dmitry Bortnyansky. Life and work of the composer.]. 2nd ed. Sankt-Peterburg: Kompozitor.

9. Khoroshev, O., 2024. Opera tvorchist Dmytra Bortnianskoho [Dmitry Bortniansky's opera work]. In: Culture and information society of the 21st century, materials of the international scientific and theoretical conference of young scientists, Ukraine, Kharkiv, April 18-19 2024. Kharkiv: KhDAK, pp.59–61.

10. Chuvashov, A. V., 2020. Avtografy D. S. Bortnyanskogo v KR RIII. In: *Iz fondov Kabineta rukopisei Rossiiskogo instituta istorii iskusstv* [From the collections of the Cabinet of manuscripts of the Russian institute of art history]. Sankt-Peterburg: RIII, iss. 7, pp.21–119.

11. Coltellini, M., 1776. *Creonte*, dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nell'autunno dell'anno 1776. La musica di D. Bornianski. Venezia: appresso Modesto Fenzo.

12. Folicaldi, S. *Quell'usignolo*. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVIIe et XVIIIe siècles, [en ligne]. Disponible à: <<http://www.quellusignolo.fr/castrats/folicaldi.html>> [consulté: 05 avril 2024].

13. *Inventory of operas belonging to the royal library and that were in the possession of the director of the royal opera houses in 1803, PT-TT-CR-2995* [manuscrite]. Lisboa: Arquivo

Nacional Torre do Tombo.

14. Mooser, R.-A., 1951. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. Vol. 2: L'époque glorieuse de Catherine II: période 1762–1796. Genève: Ed. du Mont-Blanc.

15. Santos, M. (comp.), 1958. *Cátalogo música manuscrita Biblioteca da Ajuda, vol. 1 (A – Cor)*. Lisboa: Biblioteca da Ajuda.

16. Shumilina, O. and Varakuta, M., 2020. Baroque opera on the Contemporary Ukrainian Theatre Stage: ideas and Solutions. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 7, pp.225–232.

**OLGA SHUMILINA**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

Doctor of Art Criticism, Professor,  
Professor at the Department of Music Theory  
at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy  
(Lviv, Ukraine)  
[shumili2016@gmail.com](mailto:shumili2016@gmail.com)

## OPERA "CREONT" BY DMYTR BORTNIANSKY: FROM PORTUGAL TO UKRAINE

*The article examines the creative activity of the outstanding Ukrainian artist Dmytro Bortnyanskyi as an opera composer. The focus is on the operas of his Italian creative period (1768 - 1779) - Creont (1776, Venice), Alcides (1778, Venice) and Quintus Fabius (1779, Modena). The happy modern stage fate of the opera "Alkid" is indicated, its score was published in Kyiv in 1985. The found manuscript of the score by Dmytro Bortnyanskyi's first opera "Creont" provides new opportunities for studying the artist's work, this score was considered to be lost for a long time; after establishing the location of the score in one of the archives of the Portuguese city of Lisbon, its copy was brought to Ukraine. The history of transfers of the surviving manuscripts of Dmytro Bortnyanskyi's opera works was studied, in addition, the author analyzes the plot, structure and musical dramaturgy of the opera "Creont". The author uses a combination of scientific methods to achieve the goal of investigation, in particular: the source method — for searching and analyzing contemporary handwritten and printed sources; the historical method — to establish historical and cultural parallels in the study of Dmytro Bortnyanskyi's opera heritage and to outline prospects for further study of the specified issues; theoretical method — for the systematization of musical and stylistic factors of the study of the musical text of the opera "Creont" and the creation of certain generalizations. The study determines the numerical structure of the two-act opera "Creont", the plot of which is based on the tragedy "Antigone" by the ancient Greek playwright Sophocles. It is noted that the main conflict of Dmitry Bortnyanskyi's opera takes place between the king of Thebes, Creont, and Antigone, the daughter of the deceased king Oedipus (compared to the tragedy of Sophocles, the ending in the opera is changed from tragic to happy — all the characters remain alive, Antigone becomes the queen of Thebes and wins in the confrontation with by Creont). It is emphasized that the preserved score of the opera "Creont" provides grounds for a deeper understanding of Dmytro Bortnyanskyi's opera heritage and the composer's achievements in the genre of Italian opera, and that an important task is the production of this opera in Ukraine, in the composer's homeland.*

**Keywords:** *Ukrainian musical culture of the second half of the 18th century, opera work of Dmytro Bortnyanskyi, documentary sources, Italian opera-seria, "Creont".*

Стаття надійшла до редакції 22.04.2024 р.

**ТЕТЯНА АНДРІЄВСЬКА-БОДЕНЧУК**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9248-7586>

Народна артистка України,  
доцентка кафедри спеціального фортепіано  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[tetyana\\_ab@ukr.net](mailto:tetyana_ab@ukr.net)

## ФЕНОМЕН ФОРТЕПІАНО

### У ТВОРЧОСТІ КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО:

#### ВІД ЗМІСТУ ДО ЗАПИСУ

*Розглянуто основні твори фортепіанного доробку Кармелли Цепколенко. Проаналізовано Концерт-драму №1 та Концерт-драму №2 для фортепіано з оркестром як одну мегаструктуру, яка відкрита для подальшого продовження. Описано застосовані в них композиційні технічні засоби. З'ясовано, що викладення музичного матеріалу засобами сучасної нотації дає можливість виконавцю чіткіше визначитися з власним ставленням до твору і відкриває широкі перспективи для унікальної інтерпретації. Визначено роль фортепіано в творчості Кармелли Цепколенко як провідного інструмента для пошуків нових засобів самовираження та спілкування зі слухачем. Встановлено, що відмова в авангардній музиці від традиційно усталених принципів нотації та зміни в організації звукового матеріалу, а також його викладені на папері відбулися під впливом глибоких кризових явищ ХХ століття й змін у свідомості суспільства. Наголошено на неминучості встановлення емпатійних зв'язків між автором і виконавцем з урахуванням специфіки викладення музичного матеріалу. Встановлено, що для індивідуального композиторського стилю Кармелли Цепколенко характерно застосування не тільки традиційних засобів нотації, а й широке використання таких видів сучасної композиторської техніки, як атональність, алеаторика, пуантілізм, сонористика. Охарактеризовано основну рису індивідуального композиторського стилю композиторки — наявність обов'язкової сценарної розробки кожного твору. Підкреслено загальну спрямованість творчості Кармелли Цепколенко до театральності в музиці всіх жанрів. Доведено, що для створення переконливого художнього образу авторка подекуди звертається до мистецького засобу Перформанс, який вимагає від виконавця певних акторських здібностей. Обґрунтовано доцільність застосування виконавського жесту як особливого художнього засобу, що підсилює емоційний вплив на слухача. Наголошено на необхідності знайомства виконавців з основами сучасної музичної нотації в навчальних закладах.*

**Ключові слова:** фортепіанна музика, композиторські техніки, алеаторика, атональність, театральність, сценарна розробка.

**Постановка проблеми...** Через соціальні потрясіння, революції, війни, кризу у всіх сферах життя у ХХ столітті художня суспільна свідомість зазнає суттєвих змін. Не оминають ці зміни і музичне мистецтво. Нові реалії життя

приводять до руйнації усталених традицій, вимагають нових видів композиційних технік та художньо-технічних засобів для втілення авторських ідей. Це призводить до суттєвого розширення арсеналу композиторських засобів. Зазнає руйнації та переосмислюється тонально-мелодійний склад академічної музики, суттєво змінюється нотація музичних творів (автори відмовляються від традиційного викладення музичного матеріалу), індивідуальним для митців стає формотворення. Перед виконавцем постають питання грамотного прочитання авторського тексту, без якого неможливо відтворити та втілити ідею музичного твору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Творчість Кармелли Цепколенко неодноразово ставала об'єктом наукових досліджень. Такі риси індивідуального композиторського стилю, як прагнення до театралізації інструментальної музики та сценарна розробка кожного твору викликають неабиякий інтерес у науковців. Проблеми фортепіанної музики композиторки були розглянуті в роботах:

- «Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості» — О. Перепелиці (2013);

- «Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Сільвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко) — О. Перепелиці (2014);

- «Театральність як форма розвитку драматургії фортепіанних концертів Кармелли Цепколенко» — М. Перепелиця (2015);

- «Концерт-драма для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко: виконавсько-інтерпретаційний аспект» — Т. Андрієвська-Боденчук (2022) тощо.

В означених працях науковцями проаналізовано фортепіанні концерти Кармелли Цепколенко («Концерт-драма №1» і «Концерт-драма №2»), проведено паралелі спорідненості цих творів, а також охарактеризовано таку рису індивідуального композиторського стилю, як прагнення до театралізації,



яка проявляється не лише в музиці, а й розповсюджується на фестивальну форму музичної дійсності. Яскравим прикладом є фестиваль сучасної музики «Два дні і дві ночі нової музики», де Кармелла Цепколенко виступала і сценаристом, і режисером загального дійства. У дослідженні Т. Андрієвської-Боденчук «Концерт-драма №1 Кармелли Цепколенко: виконавсько-інтерпретаційний аспект» (2022) розглядається означений твір з позицій задач, що постають перед виконавцем у процесі втілення авторської ідеї.

Отже, наукові дослідження фортепіанного доробку Кармелли Цепколенко були в основному спрямовані на аналіз найбільших творів (двох Концертів-драм), тоді як поза увагою залишились фортепіанні твори інших жанрів та питання композиторських технік, якими послуговується авторка.

**Мета дослідження** — розглянути види сучасної композиційної техніки та принципи викладення музичного матеріалу в фортепіанних творах Кармелли Цепколенко.

Для досягнення мети дослідження необхідно вирішити такі **завдання**:

1) простежити еволюцію застосування принципів звукової організації в фортепіанній творчості Кармелли Цепколенко від традиційних форм нотації до викладення музичного матеріалу композиційними техніками, що притаманні митцям авангардизму;

2) розглянути основні проблеми, які постають перед піаністом у процесі ознайомлення з нотним текстом музичного твору, викладеним нетрадиційними засобами, та під час його виконавсько-інтерпретаційного відтворення в умовах прилюдних виступів.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Постать композиторки Кармелли Цепколенко в українській академічній музиці безумовно є неординарною. Творчість мисткині є невід'ємною складовою загального процесу розвитку сучасної музики. Перший етап формування особистості (яскравої представниці одеської композиторської школи) проходив під керівництвом професорів О. Красотова та Г. Ципіна. Вже з перших кроків у

мистецтві вона проявила неабияку обдарованість і високу технічну вправність. Відвідування майстер-курсів в Німеччині (Дармштадт та Байрот) сприяло подальшому відточенню майстерності композиторки. Кармелла Цепколенко стає постійною учасницею численних міжнародних фестивалів та форумів, здобуває лавреатські звання національних та міжнародних композиторських конкурсів і гранти від фундацій ім. Генріха Белля (Німеччина), *DAAD* (Німеччина), Міжнародного фонду Відродження (Україна), а також Національного фонду мистецтв США. Композиторка є фундаторкою та артистичним директором щорічного Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Два дні та дві ночі нової музики». Вона є ініціаторкою створення та Головою правління Міжнародної громадської організації «Асоціація — Нова Музика» при Українській секції Міжнародного товариства сучасної музики *ISCM*. Кармелла Цепколенко удостоєна почесного звання Заслуженого діяча мистецтв України. Серед численних нагород, що їх здобула Кармелла Цепколенко, особливо вирізняються «Премія імені Бориса Лятошинського» (2001) та «Національна Премія імені Тараса Шевченка» (2024).

Сьогоднішній день Кармелла Цепколенко зустрічає з вагомим творчим доробком: симфонії, кантати, вокальні цикли, оперні опуси, камерні твори для ансамблів з дуже несподіваним складом, твори для фортепіано, сольні композиції для різних інструментів тощо. У її доробку нараховується більше сотні музичних творів.

Улюбленим інструментом для Кармелли Цепколенко протягом всього життя був і залишається рояль. Цей інструмент задіяний майже у всіх творах композиторки (навіть у симфоніях). І не дивно, бо поліфункційність, багатовимірність, універсальність рояля робить його присутність доречною в будь-якому ансамблі. Фортепіанний доробок авторки чималий: соната, два концерти-драми для фортепіано з оркестром, камерна симфонія «Паралелі» для фортепіано та струнних інструментів, цикл мініатюр «Тонокolorі», «Соло-моменто» №1 та №6 для фортепіано соло, «Вечірній пасьянс» («Гра в карти

№2), «Соло-соліссімо» №2 (п'еса для правої руки), «Пейзаж-соло для фортепіано», «Від блюзу» (п'еса), «*Self-reflection*» №1 для фортепіано та магністрічки, «Дитячі п'еси», «Дитячі п'еси» для двох фортепіано, «Механічні пісні» для двох фортепіано тощо. Характерно, що фортепіано завжди виступає в ролі рівноправного соліста ансамблю і ніколи не трактується як звичайний акомпануючий інструмент. Випускниця видатної професорки Одеської консерваторії Л. Гінзбург, (яка в свою чергу була ученицею Г. Нейгауза), Кармелла Цепколенко досконало знає можливості рояля і використовує їх при створенні фортепіанних композицій у повній мірі. Композиторський стиль авторки вирізняється своєрідним ставленням до виразових засобів. Особливості гармонічної мови, образно-емоційних станів, театральної сценічності, яка притаманна всім творам Кармелли Цепколенко, розкривають багатий внутрішній світ митця наших днів. Авторка «розмовляє» сучасною мовою і висловлює її за допомогою сучасних композиторських технік запису нотного тексту.

Буремне ХХ століття стало часом пошуку нових шляхів розвитку музики. На зміну традиційним принципам запису романтичної фактури приходять інші варіанти викладення академічної музики. Виникає велика кількість нових композиторських напрямів та стилів, при створенні композицій використовують математичний розрахунок, відмовляються від тональності, з'являються такі поняття як додекафонія, серійна музика, алеаторика, пуантилізм, сонористика тощо. Поширеним стає таке явище, як «підготовлений інструмент», коли композитор «змушує» класичні інструменти видавати нестандартні, нехарактерні для них звуки та тембри. Новий тип музичного мислення призводить до радикальної трансформації викладення нотного матеріалу на папері. Оскільки нотна графіка є живою мовою і видозмінюється під час практики, то процес становлення правил запису музичного матеріалу відбувався безперервно протягом століть. Зміни відбуваються по мірі необхідності більш точної фіксації звукового матеріалу та завдяки розширенню

образної сфери, що надає музичним композиціям більш складної змістовності. Класичної нотації, що сформувалася в XVII–XVIII століттях, виявилось недостатньо для відображення новітніх ідей музики XX століття. Поряд з традиційними формами запису з'являються такі, де автори шукають нові принципи організації нотного тексту: не проставляють сталий розмір, довільно визначають склад акордів, перетворюючи їх на кластери, зникають тактові риси, а подекуди і сам нотний стан. Композитори застосовують специфічні, часом спеціально вигадані знаки та форми запису для підкреслення особливих ефектів звучання, а також супроводжують свої твори таблицями, розшифрування яких дозволяє виконавцю правильно прочитати нотний текст.

Для індивідуальної композиторської манери Кармелли Цепколенко характерне якнайширше використання сучасних стилів викладення музичної думки: вона не відмовляється від традиційних форм запису нотного тексту, але поєднує їх з композиційними техніками, що притаманні митцям авангардної музики. Композиторка зазначає: «Мої засоби вираження віддзеркалюють мої ж відчуття, бажання, прагнення. Якщо мені не вистачає відомих знаків, я вигадую особисті, і ці умовні позначки розшифрую в додатку до твору» (Луніна, 2015, с. 219).

Однак, в ранніх творах Кармелла Цепколенко застосовує лише традиційні засоби викладення музичного матеріалу. Один з них — Соната для фортепіано (1980). Сам цикл чітко відповідає класичним стандартам сонатної форми: Перша частина — сонатне *Allegro (Semplice)* з чітко визначеною головною та побічною темами, широкою розробкою та репризою, де основні теми викладені не почергово, а паралельно, що створює високу емоційну напругу. Друга частина — прозоре, сповнене лірики *Lento*. Фінал (*Scherzoso*) — відповідає класичній формі рондо-сонати, в розробку якої вбудовано фугато. Композиторка відмовляється в цьому творі від сталої тональності, хоча в кожній тематичній побудові окреслюється центр тяжіння до визначеної «тоніки». Труднощів для виконавців при прочитанні тексту даного твору не

виникає. Фактура викладена традиційно, переважає артикуляція *non legato*, в октавно-акордових епізодах (кульмінаціях першої частини та фіналу) — широко використовується репетейно-мартеллатна техніка. Образний діапазон твору сягає від просвітленої споглядальності другої частини до схвильованого тематизму першої та скерцозно — жвавого фіналу.

Ще одним прикладом традиційного підходу до запису музичного тексту є цикл фортепіанних п'єс «Зустрічі з пам'яттю» (Цепколенко, 1985). У цьому творі композиторка продовжує дотримуватись принципу атональності, але органічно її поєднує з елементами народної музики України та Вірменії.

У 1987 році був написаний Концерт-драма №1 для фортепіано з оркестром. Твір має літературну програму, що ґрунтується на мотивах двох романів з різних епох: «Фауст» Й.-В. Гете (Перша частина) і «Майстер та Маргарита» М.Булгакова (Фінал). Насичений образний план літературної основи вимагав від композиторки нестандартних формотворчих рішень. Насичений сюжет Концерта-драми обумовлює складну форму тричастинного твору. Впродовж всього циклу соліст виконує п'ять фортепіанних каденцій. Перші три припадають на першу частину, це деформує сонатне *Allegro*, але дає можливість простежити процес «руйнації» особистості героя (Фауста). Сама авторка коментує загальну логіку розвитку музичного матеріалу так: Перша частина — заглиблення в чуттєву сферу героя, який проходить шлях від бажань насолоди до розчарування та глибокої душевної кризи. Друга частина — медитація, блукання в надрах підсвідомості. Третя частина — сублімація, шлях до творчості, безсмертя. Докладна програма Концерту-драми є своєрідним путівником для виконавця, дає широкі можливості для усвідомлення композиторського задуму та відтворення власного ставлення до твору. Роль рояля в Концерті-драмі досить різноманітна. З одного боку, він виступає як сольний інструмент, що підтверджується наявністю п'яти сольних каденцій, які щоразу стають «емоційними кульмінаціями». З іншого боку, партія рояля є органічною складовою оркестру, повністю йому підпорядковується (найбільш

яскравий цьому приклад — Друга частина Концерту). Що стосується фортепіанної фактури, то Кармелла Цепколенко широко застосовує технічні досягнення традиційного романтичного піанізму (віртуозні пасажі, великі акордно-мартеллатні пласти) у поєднанні з прийомами, характерними для імпресіоністичної гри, яких потребують витончені колористичні епізоди. Це вимагає від піаніста наявності серйозного технічного «арсеналу». Також особливого значення набуває часова організація всіх п'яти сольних каденцій, адже кожна з них авторка трактує як епізоди, де виконавець у повній мірі може проявити свою майстерність володіння *rubato*.

Цікаво, що в нотному тексті Концерта-драми (1987) з'являються розділи, виписані в техніці алеаторики, яка допускає деяку варіантність по відношенню до елементів музичної тканини та деяку невизначеність в послідовності озвучення музичного тексту. Тож алеаторика стає одним з найпоширеніших принципів звукової організації, який застосовує Кармелла Цепколенко. У подальшому авторка завжди поєднує традиційні та авангардні техніки запису нотного матеріалу при викладенні своїх композицій.

Саме таке поєднання різних типів запису ми спостерігаємо в циклі фортепіанних мініатюр «Тоноколорі» (Цепколенко, 1990б), який складається з восьми номерів. Чотири номери циклу — «*Andante doloroso*» (№1), «*Rubato calmato*» (№4), «*Andantino melancolico*» (№6) та «*Allegretto dolce*» (№7) виписані абсолютно класичним способом. В інших чотирьох мініатюрах авторка широко користується прийомами алеаторичного письма. Цікаво, що виконавцю навіть пропонується бути ще й імпровізатором вокальної лінії, яку композиторка планує в мініатюрах «*Vivace*» (№3), «*Allegretto*» (№5), та «*Andante misterioso*» (№8). У всіх номерах циклу застосовано принцип атональності.

Композиція «Кулас 2» (Плач 2), яка написана у 1990 році, витримана в традиційних межах нотного запису і являється авторською версією для фортепіано вокального твору «Серце мое».

Камерна симфонія для фортепіано та струнних «Паралелі» (Цепколенко, 1990а) є прикладом органічного поєднання рояля-соло з оркестром, де оркестр та піаніст часом виступають як одне ціле, разом з тим мають кожний своє «життя», свою лінію розвитку. Каденції оркестру і соліста є територією висловлювань, забарвлених в різні емоційні стани: палкий темперамент кульмінацій співіснує з найтоншими поетичними висловами, вишуканою сонористикою. Алеаторичні епізоди, що присутні в партитурі Камерної симфонії, дають можливість солісту в повній мірі виявити свою індивідуальність.

У 1991–1992 роках був створений цикл «Гра в карти», який складається з трьох частин: «Флеш-рояль» («Гра в карти» 1) для скрипки, віолончелі та фортепіано; «Вечірній пасьянс» («Гра в карти» 2) для фортепіано-соло; «Нічний преферанс» («Гра в карти» 3) для флейти, органу, віолончелі та ударних. Цикл є цікавим прикладом використання Кармеллою Цепколенко такого мистецького засобу, як перформанс. Широко відомим цей прийом стає в 50–60 роки ХХ століття, хоча побутує думка, що перформанс, як мистецький засіб, існує від доби Відродження. На відміну від хепінінгу, де театральні дії виконавців носять чисто імпровізаційний характер, акції перформансу плануються і відбуваються згідно певної програми, що її окреслив автор, або самі виконавці. У своїй творчості Кармелла Цепколенко постійно звертається до принципу сценарної розробки музичного матеріалу, який докладно розглядає у власній науковій роботі «Формування особистості студента-композитора» (2008), і який разом з тенденцією до театралізації інструментальної музики є чи не найхарактернішою рисою індивідуального композиторського стилю авторки. Чітка сценарна розробка є і у «Вечірньому пасьянсі» («Гра в карти» №2) (Цепколенко, 1991): піаніст виходить на сцену з колодою гральних карт, яку кладе на пюпітр. У процесі виконання композиції в чітко зазначених композитором місцях виконавець скидає по одній-дві карті на підлогу. Таким чином, перед музикантом постають не тільки суто піаністичні задачі, твір

вимагає від виконавця певних акторських здібностей. Цікава ця композиція і тим, що в ній виписаний епізод-каденція для фортепіанної педалі-соло: композитор пропонує піаністу після ударного натискання педалі зробити *glissando* ногою вбік та різко її відпустити, що призводить до ударно-шумового ефекту. При цьому бажано точно зберігати ритмічну організацію епізоду.

Композиція «Соло-соліссімо» №2 для правої руки (Цепколенко, 2000) була написана для албанського піаніста Ведата Казала, який мав проблеми з лівою рукою. Це єдиний твір Кармелли Цепколенко, що його було створено для однієї руки. Автор викладає нотний текст таким чином, що при прослуховуванні створюється ефект гри обома руками. На другу руку (ліву) одягається біла рукавичка. При виконанні композиції час від часу ця рукавичка з'являється перед слухачами, коли піаніст її показує, демонструючи театральні жести. Отже, і в цьому творі також є елементи перформансу, до якого неодноразово звертається в своїй творчості Кармелла Цепколенко. У зв'язку з цим особливої ваги для виконавця набувають театральні жести та дії, які дозволяють точніше втілити авторський задум. Виконавський жест піаніста є основою процесу звуковидобування та досягнення необхідного звукового колориту. Залежність між рухами рук піаніста та якістю звука рояля беззаперечна. Можна розглядати виконавський жест як своєрідну мову, особливий художній засіб. Комплекс рухових навичок, які узагальнені назвою «техніка», вимагає від музиканта вільного володіння всім тілом, бо без цього неможливе повноцінне застосування таких засобів виразності, як динаміка, артикуляція, штрихи, фразування тощо. Манера жестикуляції та поведінка музиканта завжди обумовлені художнім змістом твору і безперечно є проявом артистизму виконавця. В музичних композиціях, де задіяний художній принцип перформансу і заздалегідь продумана схема дій і акторської поведінки виконавця, жест набуває особливого виразного значення, стає провідним елементом підсилення емоційного впливу на публіку.

Грою півтонів і світлотіней у гармонічному колориті, примхливим



поліфонічним мереживом голосів наповнена фортепіанна п'єса «Пейзаж-соло» (Цепколенко, 1995). Сам твір — невеликий за розміром. Авторська вказівка «*Allegretto rubato*» та запис тексту такою технікою, як алеаторика, відкривають для виконавця широкі можливості в інтерпретаційному аспекті, дають свободу індивідуального висловлювання. Особливу увагу привертає динаміка твору: автор виписує градацію тихих відтінків — від *ppp* до *p*, і лише один раз з'являється *mf*. Такий динамічний план є для піаніста чудовою нагодою продемонструвати звукову майстерність у відтворенні відтінків *p*. Для зручності прочитання композиції автор забезпечує твір спеціальною табличкою розшифрування символів та позначок.

Цікавий пошук збагачення та розширення звукових виразних можливостей фортепіано постає перед нами в композиції «*Self-reflection*» №1 для фортепіано та магнітної стрічки (Цепколенко, 1996). Поєднання живої та електронної музики створює незвичайний ефект присутності слухача при зародженні нових космічних галактик, коли початковий хаос перетворюється на логічну конструкцію, що підпорядкована законам світобудови. Партія магнітної стрічки записана заздалегідь і складається з трьох ліній: електронні шуми, людський голос та ударні. Для виконання твору необхідно технічне обладнання і обов'язкове підсилення звучання рояля. Незважаючи на те, що композиція написана для двох «партнерів» (рояль та магнітна стрічка), композиторка позиціонує цей опус як сольний фортепіанний твір.

Особливої уваги заслуговує «Концерт-драма» №2 для фортепіано з оркестром (Цепколенко, 2014). Цей масштабний п'ятичастинний твір став відгуком на події Революції Гідності. Сама композиторка стверджує, що в Концерті є заздалегідь продуманий сценарний план, який залишився в свідомості композитора, але не був оприлюднений. Відправною точкою для виконавця в розумінні емоційних станів і подій, що розгортаються в Концерті, стає визначення «Драма». Характерні для сучасної музики принципи звукової організації, що склалися після винайдення додекафонії та серійної системи,

приводить і до зміни статусу форми музичного твору: для кожної композиції автор створює не тільки звуковий матеріал, а й особливу форму, відмовляючись від типових, історично сформованих. Таким чином формується індивідуальний, неповторний проєкт кожного опусу. Наслідуючи принципи нових парадигм в сучасній музичній естетиці, Кармелла Цепколенко вибудовує партитуру Концерта-драми №2 за формою та структурою саме як індивідуальний проєкт.

Концерт-драма №2 (Цепколенко, 2014) є монотематичним твором: в п'яти частинах, які виконуються без перерви, розробляється музичний матеріал, що представлений в першій частині. Авторка відмовляється від традиційної сонатної форми на початку концертного циклу, форма кожної з п'яти частин є комплексом подій що розвиваються самостійно. Дослідник музики Кармелли Цепколенко О. Перепелиця наголошує, що обидва Концерти разом складають відкриту концертну гіперструктуру (де Другий Концерт є продовженням Першого), яка відкрита для подальшого розвитку. Поєднує обидва твори не тільки назва. В обох Концертах втілюється ідея п'яти сольних фортепіанних каденцій, але в Концерті №2 сольний рояль в кожній з них має «партнера», до нього приєднується один з оркестрових інструментів, щоразу інший: в першій каденції — ударні, в другій — скрипка, в третій — труба, в четвертій — кларнет, п'ята каденція об'єднує всі ці інструменти в єдиному квінтеті. Об'єднуючим моментом для обох Концертів є також втілення принципу театральності, коли є пролог, діалоги солістів та оркестрових груп, масові сцени. Основним принципом побудови драматургії в обох Концертах є протиставлення трагедійності та лірики, структура творів будується на поєднанні контрастних, часом полярних тем, мотивів, інтонацій, епізодів, які композиторка віртуозно поєднує, користуючись принципами симфонічного розвитку. У Концерті-драмі №2 чітко простежується тенденція до інтонаційного зближення усього тематичного комплексу, цікаві фонічні знахідки, винахідливість у доборі ритмічних варіантів інтонаційного матеріалу, примхливе поліфонічне поєднання голосів. Авторка вже традиційно широко

застосовує техніку алеаторичного письма та сонористики, атональність та пуантилізм. Перед солістом-піаністом постають серйозні технічні завдання, адже фактура фортепіанної партії вимагає високого рівня технічної оснащеності, володіння чималим набором прийомів звуковидобування (від найніжніших до демонстрації ударних властивостей фортепіано).

Для виконання творів сучасних авторів, які висловлюють свої ідеї через новітні композиторські техніки, музиканту потрібна неабияка підготовка. На жаль, наша музична освіта здебільшого виховує молодих музикантів на зразках класики, тоді як поза увагою залишаються твори атональної орієнтації, форми нової нотації тощо. Недоліки саме в цих питаннях музичної дидактики безперечно є наслідком загальної політики радянського союзу, коли будь-яке намагання композиторів «вирватися» за рамки соцреалізму закінчувалося нещадною критикою та цькуванням. Зараз, в роки Незалежності, українська музична молодь має можливість вийти на передові позиції музичних досягнень, що відтворюють дух сьогодення.

Сучасні композиторські техніки розширюють межі виконавської свободи. Така організація музичного матеріалу дає можливість піаністу висловити своє власне ставлення до твору, розширює межі його фантазії. Можна навіть говорити про співавторство композитора та виконавця, яке виникає в процесі живого відтворення авторської ідеї. Саме завдяки відносній свободі прочитання нотного тексту, який викладений із застосуванням нотації, що характерна для авангардної музики, виникають цікаві, іноді несподівані інтерпретаційні варіанти, які в змозі утримати увагу слухача і донести не тільки авторський задум, а й особисте ставлення виконавця до твору та надихнути його на подальший творчий пошук, кристалізацію індивідуальних засад.

### **Висновки.**

1. Характерною рисою композиторського стилю Кармелли Цепколенко є широке застосування таких видів сучасної композиторської техніки як атональність, алеаторика, пуантилізм, сонористика та поєднання їх з

традиційними способами викладення музичного матеріалу. Не менш цікавою складовою індивідуального стилю композиторки є загальна тенденція театралізації інструментальної музики (зокрема фортепіанної), звернення до сценарних розробок в більшості композицій. Принцип поєднання традиційних та характерних для авангардизму способів організації нотного тексту суттєво розширює інтерпретаційні можливості піаніста, підсилює імпровізаційність виконання, робить його унікальним та неповторним.

2. Важливою складовою неповторності кожного виконання є сценарні задачі, які композиторка ставить перед виконавцем, та застосування такого художнього засобу як перформанс, що суттєво підсилює емоційний вплив на слухача, а також створює ефект миттєвості та імпровізаційності. Починати знайомити виконавців з сучасними композиторськими техніками бажано з шкільних років, поступово наповнюючи репертуар молодих музикантів творами композиторів ХХ–ХХІ століть.

**Перспективи подальших розвідок...** Дана робота присвячена сольним фортепіанним композиціям Кармелли Цепколенко і не розглядає роль і місце фортепіано в камерно-ансамблевій, вокальній і симфонічній музиці композиторки. Висвітлення особливої ролі фортепіано і аналіз характеру впливу цього інструмента на загальну картину відтворення авторської ідеї в ансамблях різного складу є цікавим та перспективним напрямком подальшої розвідки.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Андрієвська-Боденчук, Т., 2022. Концерт-драма для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко: виконавсько-інтерпретаційний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.113–127.
2. Лунина, А., 2015. *Композитор в зеркале современности: в 2 томах*. Т. 2. Київ: Дух і Літера.
3. Перепелица, М. Ю., 2015. Театральность как форма развития драматургии фортепианных концертов Кармеллы Цепколенко. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*, 1(33), сс.9–19.
4. Перепелица, А. А., 2014. *Актуальные жанрово-стилевые тенденции современного фортепианного исполнительства (на материале сочинений Б. Бартока, В. Сильвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко)*. Дисс. канд. искусствоведения. Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой.

5. Перепелиця, О., 2013. Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості. *Львівсько-Ряшівські наукові зошити*, 1, сс.170–181.
6. Цепколенко, К., 1985. «Зустрічі з пам'яттю». Одеса: International Renaissance Foundation.
7. Цепколенко, К., 1990а. «Паралелі» Камерна симфонія №1 для фортепіано та струнних, [online]. Режим доступу: <[https://www.youtube.com/watch?v=acylP7Tcp\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=acylP7Tcp_Y)> [дата звернення: 21.03.2024].
8. Цепколенко, К., 1990б. «Тоноколорі» цикл мініатюр. Одеса: International Renaissance Foundation.
9. Цепколенко, К., 1991. «Вечірній пасьянс» («Гра в карти» №2), [online]. Режим доступу: <[https://www.youtube.com/watch?v=NwZaAKkl\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=NwZaAKkl_U)> [дата звернення: 23.03.2024].
10. Цепколенко, К., 1995. «Пейзаж-соло». Одеса: International Renaissance Foundation.
11. Цепколенко, К., 1996. «Self-Reflection» №1 для фортепіано та магніострічки. Одеса: International Renaissance Foundation.
12. Цепколенко, К., 2000. Соло-соліссімо №2 – п'єса для правої руки, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMcwgl9pYzo>> [дата звернення: 22.03.2024].
13. Цепколенко, К., 2008. *Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції)*: навчально-методичний посібник. Одеса: Друк.
14. Цепколенко, К., 2014. Концерт-драма №2 для фортепіано з оркестром, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-NB7bDuo3g>> [дата звернення: 20.03.2024].

### References

1. Andriievskya-Bodenchuk, T., 2022. Kонтсерт-драма для фортепіано з оркестром Karmelly Tsepkoленко: виконавсько-інтерпретаційні аспекти [Concert-drama for piano with orchestra by Carmella Tsepkoленко: performance and interpretation aspect]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(56–57), pp.113–127.
2. Lunina, A., 2015. *Kompozitor v zerkale sovremennosti: v 2 tomakh* [The composer in the mirror of modernity: in 2 volumes]. Vol. 2. Kyiv: Dukh i Litera.
3. Perepelytsya, M. Yu., 2015. Teatralnost kak forma razvytiya dramaturgy fortepyannykh kontsertov Karmelly Tsepkoленко [Theatricality as a form of dramaturgy development of Carmella Tsepkoленко's piano concerts]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo*, 1(33), pp.9–19.
4. Perepelitsa, A. A., 2014. Current genre and style trends in modern piano performance (based on the works of B. Bartok, V. Silvestrov, V. Runchak, K. Tsepkoленко). Ph.D. in Art History. Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.
5. Perepelytsya, O., 2013. Zhestykulyatsiia pianista yak zasib vykonavskoi vyrazovosti [Pianist gesticulation as a means of performance expressiveness]. *Lvivsko-Riashivski naukovi zoshyty*, 1, pp.170–181.
6. Tsepkoленко, K., 1985. "Zustrichi z pamiattiu" ["Meetings with memory"]. Odessa: International Renaissance Foundation.
7. Tsepkoленко, K., 1990а. "Parallels" Chamber Symphony No. 1 for piano and strings, [online]. Available at: <[https://www.youtube.com/watch?v=acylP7Tcp\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=acylP7Tcp_Y)> [accessed: 21 March 2024].
8. Tsepkoленко, K., 1990б. "Tonokolori" tsykl miniatiur ["Tonocolor" cycle of miniatures]. Odessa: International Renaissance Foundation.
9. Tsepkoленко, K., 1991. "Evening Solitaire" ("Card Game" No. 2), [online]. Available at: <[https://www.youtube.com/watch?v=NwZaAKkl\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=NwZaAKkl_U)> [accessed: 23 March 2024].
10. Tsepkoленко, K., 1995. "Peizazh-solo" ["Landscape-solo"]. Odessa: International Renaissance Foundation.

11. Tsepkoenko, K., 1996. *"Self-Reflection" №1 dlia fortepiano ta mahnitostrichky* ["Self-Reflection" No. 1 for piano and tape]. Odesa: International Renaissance Foundation.
12. Tsepkoenko, K., 2000. Solo-solissimo No. 2 – a piece for the right hand, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMcwgl9pYzo>> [accessed: 22 March 2024].
13. Tsepkoenko, K., 2008. *Formuvannia osobystosti studenta-kompozytora (osnovni pryntsypy metodyky navchannia v klasi z kompozytsii): navchalno-metodychnyi posibnyk* [Formation of the personality of a student-composer (the main principles of teaching methods in the composition class): educational and methodological manual]. Odesa: Druk.
14. Tsepkoenko, K., 2014. Concerto-drama No. 2 for piano and orchestra, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-NB7bDuo3g>> [accessed: 20 March 2024].

**TETYANA ANDRIEVSKA-BODENCHUK**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9248-7586>

*People's Artist of Ukraine,*

*Associate Professor of the Department of Special Piano  
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

*(Kyiv, Ukraine)*

*tetyana\_ab@ukr.net*

## THE PIANO PHENOMENON

### IN KARMELLA TSEPKOLENKO'S CREATIVITY:

#### FROM CONTENT TO RECORD

*The study is focused on the main works of the piano creativity by Carmella Tsepkoenko. This concerns her Concerto-drama No. 1 and Concerto-drama No. 2 for piano and orchestra, which are seen as one megastructure that is open to further continuation. The compositional techniques used in them are described. It has been found that the presentation of musical material by means of modern notation gives the performer the opportunity to more clearly define his own attitude to the work and opens wide prospects for a unique interpretation. The role of the piano in Carmella Tsepkoenko's work is emphasized as a leading tool for searching for new means of self-expression and communication with the listener. It has been established that the rejection in avant-garde music of traditionally established principles of notation and changes in the organization of sound material, as well as its presentation on paper, took place under the influence of deep crisis phenomena of the 20th century and changes in society's consciousness. Emphasis is placed on the inevitability of establishing empathic connections between the author and the performer, taking into account the specifics of the presentation of the musical material. It was established that Carmella Tsepkoenko's individual compositional style is characterized by the use of not only traditional means of notation, but also the wide use of such types of modern compositional techniques as atonality, aleatorics, pointillism, sonoristics. The main feature of the composer's individual compositional style is characterized — the presence of obligatory scenario development of each work. The general orientation of Carmella Tsepkoenko's work towards theatricality in music of all genres is emphasized. It is proven that in order to create a convincing artistic image, the author sometimes turns to the artistic medium so-called Performance, which requires certain acting skills from the performer. The expediency of using a performing gesture as a special artistic tool that enhances the emotional impact on the listener is substantiated. Emphasis is placed on the need for performers to familiarize themselves with the basics of modern musical notation in educational institutions.*

**Keywords:** *piano music, compositional techniques, aleatorics, atonality, theatricality, scenario development.*

*Стаття надійшла до редакції 25.03.2024 р.*

УДК 780.614.333:78.071.072(477)(045)  
DOI: 10.31318/2414-052X.2(63).2024.310289

**АНТОН ГОРОДЕЦЬКИЙ**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7205-6981>

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

кафедри струнно-смичкових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

[antonvgorodetsky@gmail.com](mailto:antonvgorodetsky@gmail.com)

## КЛАС АЛЬТА У НАЦІОНАЛЬНІЙ МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ

### ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: НАУКОВИЙ ВЕКТОР РОЗВИТКУ

Розглянуто дисертаційні дослідження, присвячені різним питанням альтового виконавства, здійснені викладачами та вихованцями кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. З'ясовано, що, незважаючи на колосальний потенціал темброво-виражальних можливостей, альт тривалий час залишався в тіні своїх найближчих родичів по струнно-смичковому сімейству — у першу чергу в аспекті сольного виконавства. Описано шлях альту до визнання рівноправним сольним інструментом, який розпочався за часів Романтизму з другої половини XIX століття, набрав стрімких обертів у першій половині XX століття та, фактично, продовжується і сьогодні. Наголошено на тому, що введення альтової проблематики у науково-музичний обіг є одним із засобів культурної пропаганди інструмента, поряд із його виконавською презентацією. Вказується на наявність наукового потенціалу в альтистів, адже за період від 1971 року і до сьогоднішнього дня в Україні було захищено 9 кандидатських дисертацій, присвячених різним проблемним питанням альтового виконавства, з яких 5 було здійснено викладачами та вихованцями класу альту Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Представлено інформацію стосовно біографії музикознавців-альтистів та охарактеризовано кожне дисертаційне дослідження. Відзначено актуальність та прогресивність тематики досліджень, яка нерідко випереджає свій час. Підкреслено важливість подальшого продовження наукових розвідок у галузі альтового виконавства. Доведено, що кафедра струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського сьогодні є не лише кількісним, а й якісним лідером у сфері дослідження альтового виконавства.

**Ключові слова:** альт, кафедра струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, музичне виконавство, дисертація, інструменталізм, українське музикознавство.

**Постановка проблеми...** В історії музичного мистецтва є небагато інструментів з такою непростою «біографією», як у альту. З'явившись навіть дещо раніше за скрипку, маючи величезний потенціал темброво-виражальних можливостей, він тривалий час залишався в тіні своїх найближчих родичів по струнно-смичковому сімейству — скрипки та віолончелі. В першу чергу це



стосувалося сольного виконавства — композитори нечасто наважувалися писати для нього.

Ситуація почала змінюватися у період Романтизму, особливо з другої половини XIX століття. Як не дивно, шлях альта до визнання рівноправним сольним інструментом розпочався саме з оркестрової музики. Непересічний тембр альта, його «художній образ» та технічний арсенал були співзвучними творчим інтенціям композиторів-романтиків. Невипадково, незважаючи на те, що середньостатистичний рівень виконання альтистів у більшості європейських оркестрів XIX ст. залишався доволі низьким, композитори-романтики за щонайменшої нагоди намагалися використовувати можливості цього інструмента у своїх партитурах. Виняткова за історичним і художнім значенням партитура «Гарольда в Італії» Гектора Берліоза яскраво підтверджує цю тезу, ба більше — у даному випадку альт вже представлений у ще не звичному для тих часів сольному амплуа.

По-справжньому революційним чином до застосування альтів у своїх оркестрових партитурах підійшли три композитори доби пізнього романтизму — початку епохи модернізму: Ріхард Вагнер, Густав Малер та Ріхард Штраус. Адже технічний та художній рівень, загальне інтонаційне і смислове навантаження оркестрових альтових партій у їхніх творах мало в чому поступалися, наприклад, скрипковим партіям. Для їх виконання альтисти повинні були мати високий рівень спеціальної підготовки. Змін потребувала також якість самих інструментів.

Значною мірою саме цим трьом композиторам ми зобов'язані тим, що нарешті серйозно постали питання стосовно необхідності створення окремого альтового класу у музичних вишах, необхідності використання великих (з розміром корпусу від 410 мм) альтів, які здебільшого мали той справжній, самобутній оксамитовий «альтовий» тембр. Словосполучення «альтист-соліст» з розряду міфів поступово перетворюється на реальність. Їх майстерне виконання все частіше привертало увагу композиторів до цього чудового інструмента — з кінця XIX століття і до сьогодні відбувається справжній

прорив у сольному альтовому репертуарі. Втім, необхідно усвідомлювати, що хоча альтистів сьогодні поважають набагато більше, ніж, наприклад, на початку XIX століття, нам ще далеко до завершення цього шляху.

На першу половину XX століття, сповнену кардинальних культурно-художніх подій та позначену моментом зародження сумарного образу сучасного музичного мистецтва, припадає переломний період в історії альту. В означений період альт нарешті здобуває чільне місце на європейській, частково й світовій музичній арені, виконавській та творчій, передусім як абсолютно самодостатній та актуальний сольний інструмент.

Провідними осередками бурхливого музично-історичного процесу, зміст якого дає привід назвати його справжньою «альтовою революцією», стали європейські виконавсько-композиторські школи, зокрема у Франції, Англії та Німеччині, що постали на рубежі XIX–XX століть. Взагалі ж активна фаза зазначеного процесу продовжувалася приблизно до середини XX ст. Саме впродовж цього півстолітнього періоду сформовані у згаданих країнах високі художні стандарти гри поширилися майже по всьому академічному музичному світу. Як наслідок, починаючи від середини минулого століття написання творів за участю сольного альту стає для більшості визначних композиторів світу не тільки стійкою традицією, а й відчутною творчою потребою.

Добре відомо, що до початку зазначеного періоду європейський сольний альтовий репертуар залишався вкрай малочисельним, особливо у порівнянні зі скрипковим, оскільки більшістю тогочасних композиторів альт сприймався як своєрідна «*terra incognita*». Тож запорукою активного розвитку сольного альтового виконавства стало стрімке розширення оригінального репертуару, спеціально призначеного для даного інструмента. Залучення, почасти навіть спонукання композиторів-сучасників до написання альтової музики стає на той час першочерговим завданням багатьох альтистів-солістів.

Разом із тим, в європейському композиторському середовищі почастишали випадки, коли митці безпосередньо володіли грою на альті, часто на достатньо високому, фактично професійному рівні. Вони також активно

долучалися до справи створення сучасного альтового репертуару — подеколи розраховуючи на власні виконавські сили, а іноді довіряючи презентацію своїх творів більш досвідченим колегам-альтистам. Такі випадки представляють окремий зріз історії європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст., що потребує детального вивчення.

Варто наголосити, що активна взаємодія у межах ланки «композитор-виконавець» становить один із важливих чинників розвитку академічної музичної культури. Варто наголосити, що у процесі розвитку європейського альтового мистецтва зазначеного періоду, а особливо у справі затвердження альтя у царині сольного концертного виконавства, ця взаємодія виявилася визначальною обставиною, що дозволило сконцентрувати на ній пропоноване дослідження та зумовило його актуальність.

Нову епоху в історії альтя також характеризує активізація інтересу до нього з боку музикознавчої спільноти. Принагідно слід зазначити, що введення питань альтової проблематики в активний науково-музичний обіг стало важливим засобом «культурної пропаганди» інструмента, поряд із його виконавською презентацією. Видатний сучасний американський дослідник альтового мистецтва Моріс Райлі (*Maurice Riley*) описує дану ситуацію наступним чином: «Зростання значущості альтя у творчості сучасних композиторів, постійне розширення сольного репертуару, важливість альтя у камерній музиці та оркестрових творах робить очевидною необхідність створення відповідної музикознавчої літератури, присвяченої інструменту» (1993, с. 9).

В українській «альтовій спільноті» вже давно простежується глибинне усвідомлення наведеної тези. Так, зокрема, у період від 1991 року і до сьогодення у нас було захищено 8 кандидатських дисертацій, присвячених різним питанням альтової проблематики. Одна дисертація «з'явилася» ще за радянських часів. Показово та важливо, що всі ці роботи написані практикуючими альтистами, які у буквальному сенсі пропустили «крізь пальці» ту проблематику, яка лежала в основі їх робіт. Також показовим та важливим є

те, що 5 із 9 зазначених досліджень були здійснені саме в Києві, 4 з яких — викладачами-альтистами кафедри струнно-смичкових інструментів нашої Академії.

Самі по собі музикознавчі дослідження нечасто опиняються в центрі наукового інтересу. Втім, з огляду на важливість альтових досліджень у нагальній справі «просування» альтового виконавства, ми вирішили сфокусуватися у нашій статті саме на них. Причому не на всьому, доволі великому масиві світового альтового музикознавства, а виключно на тих дисертаційних дослідженнях, які були здійснені київськими альтистами. Крім того, зважаючи на 180-річний ювілей нашої Академії видається особливо актуальним згадати про наші досягнення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** У світовому музикознавстві відсутні роботи, у яких питання альтового виконавства розглядалися б комплексно та самодостатньо. Незначна кількість інформації присутня у традиційних для наукових праць «оглядах літератури», як, наприклад, у передмові до першого тому «Історії альту» Моріса Райлі (1993), де просто констатується величезна лакуна у даній сфері. У дисертаційному дослідженні автора цієї статті (2019), є підрозділ 1.1. «Альтова проблематика у зарубіжних та вітчизняних музикознавчих працях», де зібрано інформацію про наявні на той час зарубіжні і саме основне — українські джерела. Щоправда, українські роботи (серед них і дисертації) представлені доволі поверхнево — радше у вигляді згадки. Тому простежується необхідність у ретельному розгляді наукової думки щодо становлення і розвитку альтового виконавства як у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, так і у всьому світі загалом.

**Мета статті** полягає у розгляді київськими музикознавцями наукового вектору вивчення проблемних питань становлення та розвитку альтового виконавства як у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, так і у всьому світі загалом.

**Означена мета вимагає постановки і вирішення наступних завдань:**

1) виявити, хто з київських альтистів здійснював наукові дослідження різних проблемних питань альтового виконавства;

2) описати тематику дисертаційних досліджень представників київського альтового музикознавства з наданням короткої біографічної довідки щодо кожного науковця;

3) охарактеризувати теоретичну та практичну значущість проведеного кожного дисертаційного дослідження представниками київського альтового музикознавства.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Багаторічний професор класу альту на той час ще Київської консерваторії Борис Борисович Палшков (1928 – 1998) по праву вважається одним із піонерів українського альтового музикознавства та найбільш плідним його представником. З 1954 року після переїзду до Києва він почав працювати артистом симфонічного оркестру Київського театру опери та балету. Паралельно (1959–1965) він викладав у Київській ССМШ імені М. В. Лисенка, а з 1965 року був прийнятий на роботу у Київську консерваторію, де викладав до кінця життя. З його класу вийшла значна кількість високопрофесійних альтистів, які працюють у найкращих колективах України та Європи.

Втім, в «альтових колах» він також широковідомий завдяки своїм науково-методичним працям, яких нараховується більше 80-ти. Серед них найбільш знаною, безперечно, є монографія «Особливості звуковидобування та інтонування на альті» (1982) — чи не єдина в Радянському союзі фундаментальна методична розробка з нагальних питань альтового виконавства та педагогіки і що найважливіше — україномовна. Менш відомо, що у 1971 році він захистив першу в Україні кандидатську дисертацію — «Особливості оркестрового виконавства та питання методики підготовки альтиста-оркестранта».

З нею і сьогодні можна ознайомитися в бібліотеці нашої Академії. Слід зазначити, що для тих часів це був справжній прорив не лише в сфері альтового музикознавства, а й загалом у струнно-смічковій методиці. Як ми знаємо,

радянська система інструментальної музичної освіти була розрахована головним чином на підготовку солістів, отже поява подібного дослідження стало певною мірою викликом системі. На сторінках своєї роботи Б. Палшков з цього приводу зазначив: «Основний контингент учнів оркестрових факультетів музичних училищ і вишів — кадри для симфонічних та оперних оркестрів.

Альт не лише не є виключенням, але й, незважаючи на значний розвиток сольного виконавства на ньому останнім часом, все ще залишається переважно ансамблево-оркестровим інструментом. Тому підготовка альтистів у спеціальних класах середніх та вищих навчальних закладів — передусім виховання майбутніх артистів оркестру» (Палшков, 1971, с. 3).

Слід наголосити на тому, що дисертація Б. Палшкова випередила свій час щонайменше на чотири десятиліття, адже у сьогоденній, зорієнтованій на європейські зразки «струнно-смичковій педагогіці» питання виховання оркестрантів є надзвичайно актуальними. На наш погляд, сьогодні знову настає час цієї роботи. Незважаючи на певну застарілість деяких її тверджень та репертуарних прикладів, вона все одно містить багато цінних ідей, які можна було б взяти на «озброєння» сьогодні.

Друга альтова дисертація у стінах нашої Академії з'явилася більше ніж через три десятиліття — у 1999 році. Це дослідження професора класу альту нашої кафедри Сергія Володимировича Кулакова, яке має назву «Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло» (науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор І. А. Котляревський). С. Кулаков розпочав свою викладацьку діяльність на нашій кафедрі у 1977 році, також від 1973 року працює в симфонічному оркестрі Київського театру опери та балету, сьогодні — на посаді концертмейстера групи альтів. Крім того, має величезний досвід сольних виступів.

Що стосується дисертації, то знову маємо справу з надзвичайно актуальною темою. «Взагалі треба наголосити на величезній зацікавленості музикознавців усієї України і Національної музичної Академії зокрема у висвітленні великого кола музичних проблем у доробку великого німецького

композитора», — зазначає сам автор роботи (Кулаков, 1999, с. 9). У дослідженні розглянуто наявну на той час вітчизняну школу традицій альтової інтерпретації 6 сюїт Баха, місце сюїт у альтовому репертуарі та специфіку альтової транскрипції, інтерпретацію сюїт в альтовому мистецтві тощо. І що є найбільш цінним — як додаток до дисертації С. Кулаков представив свою власну альтову транскрипцію та студійний запис сюїт.

Зазначимо, що дана робота також дещо випередила свій час, особливо в українському музикознавстві. Адже саме сьогодні спостерігається величезний інтерес до виконання творів барокової доби, намагання наблизитися до найбільш повного відтворення композиторського задуму.

У 2012 році побачила світ «альтова дисертація» професора нашої кафедри Дмитра Григоровича Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі». І хоча офіційно її було захищено у Львові (науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор Савицька Наталія Владиславівна), вона фактично писалася саме в Києві. Д. Гаврилець розпочав викладацьку діяльність в стінах Академії у 1984 році, у період з 2006 по 2020 роки очолював кафедру струнно-смичкових інструментів. Також вів активну концертну діяльність як соліст (1992–1997 роки працював другим концертмейстером групи альтів Національного симфонічного оркестру України).

І знову ми маємо справу із надзвичайно актуальною темою, адже твори великої форми, серед них й концерти утворюють чисельну перевагу в альтовому репертуарі. У дисертації представлений величезний зріз жанрово-стильових моделей альтового концерту, починаючи від докласичного періоду і до сьогодення.

У 2019 році було завершено та захищено кандидатську дисертацію автора даної статті — Антона Городецького. Дослідження має назву «Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість» (науковий керівник — кандидат мистецтвознавства Олена Олександрівна Корчова). А. Городецький почав викладати на кафедрі

струнно-смичкових інструментів у 2018 році (керівництво бакалаврськими та магістерськими науковими роботами; лекційні навчальні дисципліни — «Методика викладання гри на спеціальних інструментах у середніх навчальних закладах. Альт», «Методика викладання фахових дисциплін у закладах вищої освіти. Альт», «Сучасне інструментальне виконавство»).

У дисертації зроблено спробу визначити момент якісного та кількісного зрушення у альтовому виконавстві та репертуарі, визначити причини та основні закономірності цих зрушень. У центрі уваги дослідника «опиняються» наступні твори: Концерт для альту з оркестром Віляма Волтона, Концерт для альту з оркестром Бели Бартока, «*Lachrymae*» Бенджаміна Бріттена, Концерт для альту з оркестром Сесіла Форсайта, альтові мініатюри Ребекки Кларк, альтові концерти Пауля Гіндеміта («*Kammermusik* № 5», «*Konzertmusik* op. 48» та «*Der Schwanendreher*»).

«Представлені у дисертації зразки композиторської творчості першої половини ХХ ст. різняться між собою з позицій стильових та жанрових ознак, а також характеру використання тембрового потенціалу інструмента. Разом із тим, їх об'єднує прагнення авторів осмислити сольний альт як самодостатнє явище, відтворити високохудожній та динамічний образ інструмента, який із плином часу набуває все ширших властивостей, розкриває сучасні творчі можливості та зберігає свою актуальність», — зазначає автор дослідження (Городецький, 2019, с. 4).

Ще одна дисертація, виконана у стінах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2011) випускником нашої кафедри, а нині артистом групи альтів Національного симфонічного оркестру України — Орестом Кресою («Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій» під науковим керівництвом кандидатки мистецтвознавства, професорки Віри Григорівни Сумарокової).

Праця «безцінна» в першу чергу завдяки унікальним фактам стосовно історії київської альтової школи, альтових творів українських композиторів Я. Верещагіна, Г. Гаврилець, Ю. Іщенка, І. Карабиця, Ж. Колодуб,



Б. Лятошинського, Г. Ляшенка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича.

### **Висновки.**

1. Одним із «піонерів» українського альтового музикознавства та найбільш плідним його представником є багаторічний професор класу альта на той час ще Київської консерваторії Борис Палшков (1928 – 1998). Його справу продовжили викладачі-альтисти нашої Академії Сергій Кулаков, Дмитро Гаврилець, Антон Городецький та випускник кафедри струнно-смичкових інструментів, а нині артист Національного симфонічного оркестру України — Орест Криса.

2. У 1971 році Борис Палшков захистив першу в Україні кандидатську «альтову дисертацію» — «Особливості оркестрового виконавства та питання методики підготовки альтиста-оркестранта». У 1999 році з'явилася дисертація Сергія Кулакова, яка має назву «Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло». Дослідження Ореста Криса «Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій» було захищене у 2011 році. У 2012 році «побачила світ» дисертація Дмитра Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі». У 2019 році було завершено та захищено роботу автора статті — Антона Городецького. Дослідження має назву «Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість».

3. Враховуючи загальну спрямованість радянської системи інструментальної музичної освіти на підготовку солістів, «поява» дисертації Б. Палшкова стала певною мірою викликом цій системі. У сьогоденній, зорієнтованій на європейські зразки «струнно-смичкової педагогіці» питання виховання оркестрантів є надзвичайно актуальними. На наш погляд, наразі знову настає час для дослідження Б. Палшкова, навіть незважаючи на певну застарілість деяких її тверджень та репертуарних прикладів. Що стосується дослідження С. Кулакова, то знову маємо справу з надзвичайно актуальною темою, яка дещо випередила свій час, особливо в українському музикознавстві, адже саме сьогодні спостерігається величезний інтерес до виконання творів

барокової доби, намагання наблизитися до найбільш повного відтворення композиторського задуму. Цінним є те, що у якості додатку до дисертації її автор представив свою власну альтову транскрипцію та студійний запис сюїт. Проблематика дисертації Д. Гаврильця також є надзвичайно актуальною, адже твори великої форми, серед них і концерти, утворюють чисельну перевагу в альтовому репертуарі. У роботі представлений величезний зріз жанрово-стильових моделей альтового концерту, починаючи від докласичного періоду і до сьогодення. У дисертаційному дослідженні А. Городецького зроблено спробу визначити момент якісного та кількісного зрушення в історії альтового виконавства та репертуару, визначити причини та основні закономірності цих зрушень. Найбільша цінність роботи О. Криси — унікальні факти щодо історії київської альтової школи, альтових творів українських композиторів.

**Перспективи подальших розвідок...** Національна музична академія України імені П. І. Чайковського сьогодні є лідером вітчизняного альтового музикознавства — причому не лише кількісним, а й якісним. В першу чергу завдяки актуальності наукової проблематики, її сучасності, яка іноді навіть випереджає сьогодення. Втім, залишається ще багато нерозроблених тем, пов'язаних з українською альтовою школою та альтовими творами українських композиторів. На нашу думку, цей напрям є перспективним і, найголовніше, — актуальним. Крім того, українським альтистам, авторам кандидатських дисертацій, є сенс подумати про наступну сходинку в ієрархії музикознавчих досліджень — написання та захист докторських дисертацій, присвячених зазначеній проблематиці. Такий крок сприятиме виведенню альтового виконавства на вищий рівень наукової дискусії, сприятиме вже згаданій нами на початку статті нагальній справі подальшої «культурної пропаганди» інструмента.

#### **Список використаної літератури і джерел**

1. Гаврилець, Д. Г., 2012. *Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі*. Дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
2. Городецький, А. В., 2019. *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість*. Дис. канд.

мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

3. Дедюля, Ю. М., 2021. *Твори крупної форми для альти в українській музиці останньої третини ХХ–початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

4. Карапінка, М. З., 2011. *Жанрова парадигма європейської сонати для альти і фортепіано ХVIII–ХХ століть*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

5. Косенко, Г. Г., 2018. *Темброва семантика альти у творчості харківських композиторів 1960–2000-х рр.* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

6. Криса, О. Б., 2011. *Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

7. Кулаков, С. В., 1999. *Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

8. Купріяненко, Е. Б., 2010. *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

9. Палшков, Б. Б., 1971. *Особенности оркестрового исполнительства и вопросы методики подготовки альтиста-оркестранта*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

10. Палшков, Б. Б., 1982. *Особливості звуковидобування та інтонування на альті*. Київ: Музична Україна.

11. Riley, M. W., 1993. *The history of the viola*. Vol. 1. Michigan: Braun-Brymfield, Ann Arbor.

## References

1. Havrylets, D. H., 2012. *The European viola concerto: genesis, evolution, genre models*. Ph.D. in Art History. Thesis. M. Lysenko Lviv National Music Academy.

2. Horodetskyi, A. V., 2019. *The European viola art of the first half of the 20th century: performing practice and composer's creativity*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

3. Dediulia, Yu. M., 2021. *The large-scale works for viola in Ukrainian music of the last third of the 20th–beginning of the 21st centuries: a genre-style search*. Ph.D. in Art History. Thesis. I. P. Kotlyarevskyi Kharkiv National University of Arts.

4. Karapinka, M. Z., 2011. *The genre paradigm of the European sonata for viola and piano of the 18th–20th centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. M. Lysenko Lviv National Music Academy.

5. Kosenko, H. H., 2018. *Timbral semantics of the viola in the work of Kharkiv composers of the 1960th–2000th*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I. P. Kotlyarevskyi Kharkiv National University of Arts.

6. Krysa, O. B., 2011. *The Kyiv viola art in the context of European traditions*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

7. Kulakov, S. V., 1999. *The viola interpretation of J. S. Bach's 6 suites for solo cello*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

8. Kupriianenko, E. B., 2010. *The viola in a polytimbral chamber-instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late baroque – J. Brahms)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I. P. Kotlyarevskyi Kharkov State University of Arts.

9. Palshkov, B. B., 1971. *The features of orchestral performance and questions of orchestral viola-player training methods*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis.

P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory.

10. Palshkov, B. B., 1982. *Osoblyvosti zvukovydobuvannia ta intonuvannia na alti* [The features of sound production and intonation on the viola]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

11. Riley, M. W., 1993. *The history of the viola*. Vol. 1. Michigan: Braun-Brymfield, Ann Arbor.

**ANTON HORODETSKYI**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7205-6981>

*Ph.D. in Art History, Senior Lecturer*

*at the Department of String and Bow Instruments*

*at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

*(Kyiv, Ukraine)*

*antonvgorodetsky@gmail.com*

## VIOLA CLASS AT THE TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC

### ACADEMY OF UKRAINE: SCIENTIFIC VECTOR OF DEVELOPMENT

*To write the article, the author studied numerous dissertation researches devoted to various issues of viola performance, carried out by teachers and students of the department of the bowed string instruments at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. It was found that, despite the colossal potential of timbre and expressive possibilities, the viola for a long time remained in the shadow of its closest relatives from the string-bowed family - primarily in the aspect of solo performance. The path of the viola to recognition as an equal solo instrument is described, which began during Romanticism in the second half of the 19th century, gained rapid momentum in the first half of the 20th century, and, in fact, continues today. It is emphasized that the introduction of viola issues into scientific and musical circulation is one of the means of cultural propaganda of the instrument, along with its performance presentation. The presence of scientific potential among viola players is indicated, because in the period from 1971 to the present day, 9 candidate theses were defended in Ukraine, devoted to various problematic issues of viola performance, of which 5 were carried out by teachers and students of the viola class of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. The author provides information on the biographies of viola musicologists and characterizes each dissertation research. The relevance and progressiveness of the research topic, which is often ahead of its time, is noted. The importance of the further continuation of scientific research in the field of viola performance is emphasized. It has been proven that the department of bowed string instruments of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine today is not only a quantitative, but also a qualitative leader in the field of viola performance research.*

**Keywords:** *viola, department of bowed string instruments at the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, musical performance, dissertation, instrumentalism, Ukrainian musicology.*

*Стаття надійшла до редакції 11.04.2024 р.*

**ВІРА БУРНАЗОВА**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9678-8901>

кандидатка педагогічних наук, доцентка,  
завідувачка кафедри сценічного мистецтва і культури  
Київського національного університету технологій та дизайну  
(Київ, Україна)  
[vvburnazova@gmail.com](mailto:vvburnazova@gmail.com)

### РОЛЬ КОМУНІКАЦІЇ АКТОРІВ ЗІ СЛУХАЧАМИ/ГЛЯДАЧАМИ У ПРОЦЕСІ ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*Розглянуто роль комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театраль-но-сценічної діяльності. Проаналізовано різні методологічні підходи до вивчення означеного процесу. З'ясовано, що театр виступає потужним інструментом для катарсису, дозволяючи слухачам/глядачам «звільнитись» від «негативних» емоцій та відчутти очищення. Обґрунтовано сутність поняття «театральна вистава» як завершеного художнього твору, створеного спільними зусиллями режисера, акторів, слухачів/глядачів, художника та інших творчих працівників. Встановлено, що безпосередніми основними учасниками процесу театраль-но-сценічної діяльності є: актори — творці сценічних образів, які за допомогою різних засобів виражають авторський задум та впливають на емоційний стан слухачів/глядачів; слухачі/глядачі, які не тільки сприймають «подану» акторами інформацію, а й інтерпретують її у власній свідомості. Доведено, що комунікація акторів зі слухачами/глядачами у процесі театраль-но-сценічної діяльності відіграє вирішальну роль у реалізації мистецького задуму авторського твору, адже вона не є односторонньою і має динамічно-діалогічну взаємодію, спрямованість якої впливає на думки, емоції та поведінку як акторів, так і споживачів їх творчості. Описано комунікацію акторів зі слухачами/глядачами у процесі театраль-но-сценічної діяльності з позицій використання вербальних й невербальних засобів передачі їм «правдивої» інформації. Розмежовано засоби комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі означеної діяльності на два види — вербальні (мова, інтонації, тембр голосу, паузи, логічні наголоси тощо) і невербальні (міміка, жести, пластика, костюми, декорації, світло тощо). Встановлено, що невербальні засоби комунікації акторів зі слухачами/глядачами, як правило, доповнюють і підсилюють «правдивість» передачі їм інформації вербальними засобами. Виявлено залежність ефективності комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театраль-но-сценічної діяльності від таких основних факторів, як: авторське прагнення максимально дотримуватись власного «бачення» творчого задуму мистецького твору у ході його реалізації; режисерської інтерпретації мистецького твору з урахуванням індивідуального постановочного стилю; акторської майстерності, яка визначається їх здатністю створювати переконливі сценічні образи і доступно доносити необхідну інформацію до слухачів/глядачів; художньо-естетичних смаків та рівня загальної і мистецької культури слухачів/глядачів тощо. Доведено, що підвищення ефективності комунікації акторів зі слухачами/глядачами — це спільна задача всіх учасників процесу театраль-но-сценічної діяльності.*

**Ключові слова:** театральна-сценічна діяльність, артист, слухач-глядач, комунікація, вербальні засоби, невербальні засоби, акторська майстерність, психологічні фактори, нові технології.

**Постановка проблеми...** Театральна-сценічна діяльність — це складний процес, що ґрунтується на взаємодії акторів зі слухачами/глядачами. Ця взаємодія має комунікативну природу, адже саме через неї актори доносять до слухачів/глядачів свої думки, почуття, ідеї, а слухачі/глядачі, у свою чергу, сприймають їх, інтерпретують та дають їм оцінку. Ефективність театральної-сценічної діяльності залежить від того, як актори уміють доносити свої думки до аудиторії та як аудиторія сприймає ці думки. Комунікація відіграє ключову роль у театрі. Завдяки її діалогічності актори передають емоції та думки своїх персонажів слухачам/глядачам. Слухачі/глядачі, у свою чергу, спілкуються з акторами та з іншими учасниками творчого процесу, що може посилити їхнє співпереживання та катарсис. Ураховуючи специфіку театральної-сценічної діяльності, такими безпосередніми «комунікантами» є актори й слухачі/глядачі — ретранслятори сценічного тексту та їх отримувачі. Саме завдяки комунікації, як способу взаємодії людей, здійснюється вплив на формування ціннісних установок особистості, її характеру та поведінки.

Отже, простежується потреба у ретельному розгляді ролі комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театральної-сценічної діяльності, адже вона сприяє соціалізації митців, надає змогу суб'єктам діалогічної взаємодії взаємозбагатити існуючий досвід.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій....** Особистість у ході спілкування презентує себе, свої думки, переконання, цінності, оцінки, сумніви тощо, одночасно від співрозмовника очікує *feedback*. Ґрунтуючись на цих положеннях можна пояснити дії ораторів (акторів) у створенні художніх образів. Саме у процесі взаємодії вони, транслуючи зі сцени художньо-естетичну інформацію вистави, демонструють сценічний характер, сприймають реакцію слухачів/глядачів, відповідають на неї і тим самим реалізують творче спілкування. Зокрема, у сучасній науці зазначається, що у процесі спілкування

відбувається не просто дія, в ході якої здійснюється вплив одного суб'єкта на інший, а саме взаємодія (Локарева, Стадніченко, 2012).

Спілкування — це фундамент людського життя, що пронизує всі його сфери. Цей феномен досліджують різні галузі науки, зокрема філософія, соціологія, психологія та педагогіка.

Філософи з давніх-давен цікавилися проблемою спілкування. Дослідження Аристотеля, Г. Гегеля, Р. Декарта, І. Канта, Сократа, Платона, К. Ясперса та інших науковців свідчать, що кожна людина є суб'єктом спілкування, який свідомо використовує його для взаємодії з оточуючим світом, встановлення контактів, об'єднання, творчого самовираження, духовного й матеріального збагачення. Зокрема, українські філософи визначають спілкування як процес формування нової інформації, спільної для людей. Вони підкреслюють, що спілкування має бути спрямоване на інші суб'єкти, щоб не перетворювати їх на об'єкти (Заветний, Пономарьов, Пазиніч, Моїсеєва, 2008).

Соціологи (А. Гайшенець, 2024; І. Ковалинська, 2014 та інші) розглядають спілкування як соціальну взаємодію, що відбувається в рамках різних соціальних груп та інституцій; як процес обміну інформацією та взаємодії між людьми, а також його вплив на формування особистості; як соціальні норми та цінності; як групову поведінку та соціальні процеси, окреслюючи психологічні механізми спілкування (сприйняття, увага, пам'ять, мислення, емоції та воля).

У психологічній науці дослідники дотримуються концепції, за якою слово, спілкування та діяльність розглядаються в органічній єдності (Бех, 2008). Спілкування як безперервний процес, що здійснюється завдяки практичним діям та свідомості людини розглядали Б. Додонов (1987), С. Занюк (2002), Д. Юник (2009) та інші науковці. За їх дослідженнями, спілкування є сукупністю суспільного та індивідуального в системі соціальних зв'язків, однією з форм діяльності людини та одночасно умовою соціального розвитку й становлення особистості як фахівця.

Аналогічних поглядів на означену проблему дотримуються і представники педагогічної науки. Зокрема, Л. Московчук (2016), І. Юник (2022) та інші дослідники розглядають спілкування як важливий фактор навчання та виховання. Вони запропонували ефективні методики, спрямовані на розвиток навичок спілкування суб'єктів комунікації.

Отже, взявши за основу вихідні положення сучасної науки стосовно концептуального розгляду проблеми діалогічного спілкування суб'єкта з суб'єктом можна зазначити, що:

1) спілкування є специфічною діяльністю та допоміжною взаємодією, необхідною для реалізації інших видів активності людей;

2) концепція єдності слова, спілкування та діяльності є актуальною та цінною для театрального мистецтва, адже її дотримання забезпечує реалізацію творчого задуму й трансляцію його від акторів до слухачів/глядачів через сценічну дію, тому спілкування акторів є відносно самостійним видом діяльності;

3) одним з ключових завдань сучасних досліджень спілкування є розробка інтегрованого підходу, який би враховував філософські, соціологічні, психологічні, педагогічні та мистецтвознавчі аспекти цього феномену.

Означені позиції підтверджуються в науковому дослідженні В. Панасюка і К. Юдової-Романової (2023), де театр розглядається як особливий тип художньої комунікації. За їх переконаннями, комунікативний підхід є одним із пріоритетних у справі вивчення процесу трансляції та сприйняття сценічного тексту. Автори дослідження стверджують, що саме адресант (відправник, транслятор) і адресат (отримувач, реципієнт комунікації, глядач/слухач) художнього тексту, а також локація контакту створюють відношення особливого комунікативного трикутника, де кожен із трьох «компонентів» може бути предметом окремого дослідження з позицій різних галузей науки (соціології, театрознавства, культурології, соціальних комунікацій), а застосування відповідної лексичної форми трансляції адресантом сценічної інформації (драматичної, вокальної, музично-



інструментальної, хореографічної, пантомімічної, образотворчої тощо) залежить від жанрової приналежності тієї чи іншої театральної акції.

У вітчизняному театрознавстві доведено, що:

1) саме театр є універсальною мовою спілкування людини з буттям, умістивши в своєму феномені все різноманіття культур;

2) саме театр є тим осередком, в якому комунікація є специфічною формою взаємодії, завдяки якій відбувається акт спілкування, обміну думками, повідомленнями, ідеями між двома чи більше реципієнтами, що ґрунтуються на взаєморозумінні;

3) саме театру притаманне органічне поєднання естетично-художньої комунікативної і соціалізуючої функцій, налагодження соціально-ціннісного ставлення до дійсності (Баканурський, Овчинникова, 2007; Горбов, 2004; Локарева, Стадніченко, 2012 та інші).

Отже, при розгляді проблем театраль-сценічної діяльності простежується потреба у висвітленні специфіки змістового наповнення поняття «театральна комунікація» засобами діалогічного спілкування акторів зі слухачами/глядачами, адже це явище діє в межах простору і часу.

**Мета дослідження** полягає у вивченні ролі комунікації акторів зі слухачами/глядачами під час театраль-сценічної діяльності з визначенням факторів, що впливають на ефективність означеного процесу.

Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання:**

1) визначити безпосередніх учасників процесу театраль-сценічної діяльності;

2) описати форми комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театраль-сценічної діяльності.

3) висвітлити основні фактори впливу на ефективність комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театраль-сценічної діяльності.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** На сучасному етапі розвитку театраль-сценічного мистецтва ні в кого не викликає сумніву теза,

що основною одиницею культурної комунікації є концепт (від лат. *conceptus, concipere* — поняття). Саме в концепті розкривається сенс будь-якого феномена, який позначається ним. Концепт вміщує «загальну ідею» явищ даного ряду в розумінні певної епохи та етимологічні моменти, які пояснюють, яким чином загальна ідея «зачинається» у великій кількості конкретних, одиничних явищ. Зміст будь-якого концепту розкривається лише в ситуації комунікації. В ході комунікації виникають прямі й зворотні зв'язки, які розширюють асоціативний потенціал концепту (ряди уявлень, асоціацій, спогадів, образів, символів, мотивів й лейтмотивів), що породжуються даним концептом в учасників процесу комунікації (Ковалинська, 2014).

В інтерпретації вітчизняної театрознавиці А. Овчиннікової «комунікація — акт спілкування, зв'язок між двома чи більш індивідами, заснований на взаєморозумінні, це акт обміну думками, повідомленнями, ідеями — специфічна форма взаємодії людей... комунікація складається з комунікативних актів, у яких беруть участь комуніканти, котрі породжують висловлення та інтерпретують їх» (Баканурський, Овчинникова, 2007, с. 121). На думку І. Ковалинської (2014), в культурі театраль-но-сценічна комунікація виступає головною умовою взаємодії всіх елементів творчості, основним засобом реалізації прямих і зворотніх зв'язків системи — виробник-артефакт-споживач.

Існує багато різних форм комунікації в театрі, адже театр — це вид мистецтва, який поєднує в собі різні форми комунікації для створення унікального та емоційного досвіду слухачів/глядачів. Ці форми комунікації можна розмежувати на дві основні категорії: вербальні (мова, інтонація, тембр голосу, паузи, логічні наголоси тощо) та невербальні (міміка, жести, поза, візуальний контакт тощо).

Вербальна комунікація — це спілкування за допомогою слів. У театрі вербальна комунікація використовується акторами для передачі думок своїх персонажів слухачам/глядачам, історій, ідей, сюжетів, тем або послань тощо. Вербальна комунікація в театрі включає слова, які використовуються акторами,

режисером та драматургом. Це може бути зроблено за допомогою діалогів, монологів, співу та інших форм розповіді. Вербальна комунікація використовується не тільки для їх інформування, а й для встановлення та розвитку емоційного зв'язку з ними. Натомість, слухачі/глядачі також можуть використовувати вербальну комунікацію для спілкування один з одним. Це, як правило, відбувається до/після вистави. Розмови про виставу можуть їм допомогти краще зрозуміти «подану інформацію» та посилити їхнє співпереживання й катарсис.

Невербальна комунікація — це спілкування без використання слів. Вона займає значне місце в житті людини і суспільства. Підкреслюючи важливість невербальної комунікації, науковці зазначають: «*Words maybe what men use when all else fails* — Слова, можливо, це те, чим люди користуються, коли всі інші засоби спілкування виявилися безрезультатними» (Ковалинська, 2014, с. 14).

У театрі невербальна комунікація використовується акторами для передачі емоцій та думок своїх персонажів слухачам/глядачам. Вона може включати вираз обличчя, мову тіла, міміку та жести. Невербальна комунікація в театрі включає в себе все, що актори роблять своїми тілами, голосами та обличчями, щоб спілкуватися зі слухачами/глядачами. Вона віддзеркалюється виразом обличчя, мовою тіла, мімікою і жестами, інтонацією та тоном голосу, сценічним дизайном й освітленням, костюмами і реквізитами. Невербальна комунікація може бути використана для передачі ідей, створення психологічної атмосфери та емоційного настрою, розкриття характерів та стосунків героїв, а також для доповнення вербальної комунікації. Слухачі/глядачі також можуть використовувати невербальну комунікацію для спілкування один з одним. Це може відбуватися під час вистави за допомогою таких «сигналів», як сміх, сльози або аплодисменти. Невербальна комунікація може їм допомогти відчути зв'язок не тільки один з одним, а й з виставою, що, в кінцевому варіанті, посилює їхнє співпереживання та катарсис.

Між вербальними і невербальними засобами спілкування існує певний

поділ функцій. Саме по словесному каналу передається «чиста інформація», а по невербальному — відношення до партнера по комунікації. Невербальні засоби спілкування потрібні для того, щоб:

- 1) регулювати перебіг означеного процесу, створювати психологічний контакт між партнерами;
- 2) збагачувати значення, що передаються словами, направляти розуміння словесного тексту;
- 3) відображати емоції й розуміння ситуацій тощо.

Невербальні засоби комунікації, зазвичай, не можуть самостійно передавати точне значення інформації (за виключенням деяких жестів). Як правило, вони виявляються так або інакше скоординованими між собою та словесним текстом. Сукупність цих засобів можна порівняти із симфонічним оркестром, а слова — із солістом на його фоні (Ковалинська, 2014).

Також не останнє місце в ході театральної діяльності займає й візуальна комунікація — це спілкування за допомогою зображень. У театрі візуальна комунікація використовується декораціями, костюмами, освітленням та реквізитами для створення психологічної атмосфери та передачі інформації слухачам/глядачам. Візуальна комунікація також може бути використана для передачі думок персонажів з подальшим створенням певних емоцій. Наприклад, темне освітлення може створити атмосферу таємниці, тоді як яскраве освітлення — атмосферу радості. Слухачі/глядачі також можуть використовувати візуальну комунікацію для спілкування один з одним. Як правило, це відбувається до, під час і після вистави за допомогою одягу, зачісок та інших аксесуарів. Візуальна комунікація може допомогти їм відчути зв'язок один з одним і з виставою.

Саме актори, як головні учасники театральної діяльності, несуть відповідальність за те, щоб слухачі/глядачі «отримали» певний меседж. Вони використовують різні засоби комунікації — мову, інтонацію, тембр голосу, паузи, логічні наголоси, міміку, жести, пози, візуальний контакт тощо. Важливо, щоб актори володіли усіма цими засобами та використовували їх

«грамотно», адже вони допомагають їм не лише донести інформацію, а й створити емоційний зв'язок зі слухачами/глядачами, зробити свій виступ більш цікавим та переконливим.

Слухачі/глядачі — це не просто пасивні споживачі інформації, вони також є активними учасниками комунікативного процесу. Слухачі/глядачі сприймають інформацію, яку доносять оратори, інтерпретують її та надають їй оцінку. Вони можуть погоджуватися з «ораторами» або не погоджуватися змінювати емоції, ставити запитання. Важливо, щоб слухачі/глядачі були уважними, зацікавленими та активними, адже це значно підвищує ефективність театраль-но-сценічної комунікації. Також означений феномен залежить від їх індивідуальних властивостей, особливо від набутого досвіду адекватно сприймати гру акторів та емоційно реагувати на «подану» ними інформацію. Саме це, як правило, допомагає слухачам/глядачам глибше зануритися у «світ театру» і отримати максимальне задоволення від перегляду вистав.

Взаємодія акторів і слухачів/глядачів — це двосторонній процес, який має ґрунтуватися на взаємній повазі та довірі. Актори повинні прагнути до того, щоб їх виступ був цікавим, інформативним та переконливим. Слухачі/глядачі, у свою чергу, повинні бути уважними, зацікавленими та активними. Якщо між ними і акторами встановлюється «емоційний зв'язок», то комунікація стає максимально ефективною. Роль комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театраль-но-сценічного виступу є надзвичайно важливою. Ефективність означеного процесу залежить від того як актори доносять інформацію і як сприймають її слухачі/глядачі.

Ефективна комунікація також може допомогти слухачам/глядачам відчувати себе більш залученими до вистави. Це, як правило, призводить до того, що слухачі/глядачі відчують себе так, ніби вони самі є частиною театраль-ного дійства. З іншого боку, неефективна комунікація може мати негативний вплив на їх співпереживання та катарсис. Якщо слухачі/глядачі не розуміють персонажів вони не зможуть емпатично ставитися до них і не відчуватимуть співпереживання. Крім того, якщо слухачі/глядачі не відчують себе

залученими до вистави, вони з більшою ймовірністю відчуватимуть себе нудьгуючими або байдужими. Це може призвести до того, що вони не відчують катарсису.

Отже, акторсько-слухацько/глядацька комунікація — це «мистецтво взаємодії», яке потребує постійного розвитку та вдосконалення. Для досягнення більш глибокого та емоційного зв'язку між акторами і слухачами/глядачами необхідно враховувати кілька важливих аспектів, які стосуються не тільки означених учасників театральної діяльності, а й режисера та театру.

Зокрема, акторам необхідне глибоке розуміння ролі, адже вони мають її не просто зіграти, а:

- «прожити цю роль на сцені», відчувши всі емоції та переживання персонажів;
- постійно вдосконалювати власну майстерність, працюючи над собою, відвідувати майстер-класи, тренінги, шукати нові виражальні засоби;
- взаємодіяти з режисером задля спільного розуміння задуму вистави, готовності до експериментів та пошуку нових творчих рішень;
- контактувати зі слухачами/глядачами для відчуття їх емоційних реакцій на «подану» «правдиву/неправдиву» інформацію;
- розвивати вербальні та невербальні засоби комунікації для створення переконливого образу тощо.

До режисера виставляються вимоги у:

- чіткому баченні вистави та її конкретної концепції з урахуванням творчого потенціалу не тільки артистів, а й слухачів/глядачів;
- досягненні «акторського ансамблю», атмосфери творчості та взаєморозуміння в колективі;
- ефективному використанні сучасних театральних технологій для посилення сценічних дій тощо.

З боку театру виникає необхідність у створенні репертуару, який відповідає сучасним вимогам слухачів/глядачів, адже вистави мають бути актуальними, цікавими та здатними залучати різноманітну аудиторію.

У слухачів/глядачів має простежуватись готовність до:

- пошуків «нового» завдяки сприйманню різних «театральних мов» та експериментів;
- активної участі у театральному житті завдяки відвідуванню прем'єр, обговоренню вистав у соціальних мережах, написанню відгуків;
- підвищення власної культури у ході читання театральної літератури, відвідування вистав різних жанрів тощо.

### **Висновки.**

1. Театр виступає потужним інструментом для катарсису, дозволяючи слухачам/глядачам «звільнитись» від «негативних» емоції та відчутти очищення. Театральна вистава — це завершений художній твір, створений спільними зусиллями режисера, акторів, слухачів/глядачів, художника та інших творчих працівників. Безпосередніми основними учасниками процесу театральнo-сценічної діяльності є:

- актори — творці сценічних образів, які за допомогою різних засобів виражають авторський задум та впливають на емоційний стан слухачів/глядачів;

- слухачі/глядачі, які не тільки сприймають «подану» акторами інформацію, а й інтерпретують її у власній свідомості.

2. Комунікація акторів зі слухачами/глядачами у процесі театральнo-сценічної діяльності відіграє вирішальну роль у реалізації мистецького задуму авторського твору. Ця комунікація не є одnobічною. Вона має динамічно-діалогічну взаємодію, спрямованість якої впливає на думки, емоції та поведінку як акторів, так і споживачів їх творчості. Комунікація акторів зі слухачами/глядачами у процесі театральнo-сценічної діяльності відбувається завдяки використанню вербальних й невербальних засобів передачі їм «правдивої» інформації. До вербальних засобів комунікації слід віднести мову, інтонацію, тембр голосу, паузи, логічні наголоси тощо, а до невербальних — міміку, жести, пластику, костюми, декорації, світло тощо. Невербальні засоби комунікації акторів зі слухачами/глядачами, як правило, доповнюють і

підсилюють «правдивість» передачі їм інформації вербальними засобами.

3. Театрально-сценічна діяльність акторів відбувається в просторі і часі. На ефективність комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театрально-сценічної діяльності впливають такі основні фактори, як:

- авторське прагнення максимально дотримуватись власного «бачення» творчого задуму мистецького твору у ході його реалізації;

- режисерська інтерпретація мистецького твору з урахуванням індивідуального постановочного стилю;

- акторська майстерність, яка визначається їх здатністю створювати переконливі сценічні образи і доступно доносити необхідну інформацію до слухачів/глядачів;

- художньо-естетичні смаки та рівень загальної і мистецької культури слухачів/глядачів тощо.

Підвищення ефективності комунікації акторів зі слухачами/глядачами — це спільна задача всіх учасників процесу театрально-сценічної діяльності.

**Перспективи подальших розвідок** у вказаному напрямі вбачаються у дослідженні сучасних технологій, які матимуть значний вплив на комунікацію акторів зі слухачами/глядачами у процесі театрально-сценічної діяльності.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Баканурский, А. Г. и Овчинникова, А. П., 2007. *Современный театрально-драматический словарь*. Одесса: Студия «Негоциант».
2. Бех, І. Д., 2008. *Виховання особистості: підручник*. Київ: Либідь.
3. Гайшенець, А., 2019. Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років, [online], Режим доступу: [https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743\\_ukrainskiy\\_teatr\\_poshukah\\_sensu.html](https://lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy_teatr_poshukah_sensu.html) [дата звернення: 31.03.2024].
4. Горбов, А., 2004. *Режисура видовищно-театралізованих заходів: посібник*. Фастів: Поліфаст.
5. Додонов, Б. И., 1987. *В мире эмоций*. Киев: Политиздат Украины.
6. Заветний, С. О., Пономарьов, О. С., Пазиніч, С. М. та Моїсєєва, Н. І., 2008. *Філософські аспекти спілкування та його психологія: посібник*. Харків: ХНТУСГ.
7. Занюк, С. С., 2002. *Психологія мотивації: навчальний посібник*. Київ: Либідь.
8. Ковалинська, І. В., 2014. *Невербальна комунікація: навчальний посібник*. Київ: Освіта України.
9. Локарева, Г. В. та Стадніченко, Н. В., 2012. Проблеми формування професійного спілкування майбутніх акторів. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*, 2(18), сс.127–131.
10. Московчук, Л. М., 2016. *Методика формування артистичних умінь у молодших*



школярів на уроках музичного мистецтва. Дис. канд. пед. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.

11. Нагай, Б., 2017. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 17, сс.93–100.

12. Наконечна, О., 2006. *Сценічний образ очима синергетики*. Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал, 4, сс.39–42.

13. Наконечна, О., 2008. Образ створений, образ втілений, образ сприйнятий. *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал*, 3(21), сс.6–8.

14. Панасюк, В. та Юдова-Романова, К., 2023. Театр як особливий тип художньої комунікації у сучасному науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 6(1), сс.35–48. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276709>

15. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: ДАКККиМ.

16. Юник, І. Д., 2022. *Бренд науково-педагогічного працівника вишу*: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома.

### References

1. Bakanurskii, A. G. and Ovchinnikova, A. P., 2007. *Sovremennyi teatral'no-dramaticheskii slovar'* [Modern theatrical and dramatic dictionary]. Odessa: Studiia "Negotsiant".

2. Bekh, I. D., 2008. *Vykhovannia osobystosti*: pidruchnyk [Personality upbringing: a textbook]. Kyiv: Lybid.

3. Haishenets, A., 2019. Ukrainian theater in search of meaning: betrayals and victories of the last 10 years, [online]. Available at: <<http://ae.fl.kpi.ua/article/view/29265>> [accessed: 31 March 2024].

4. Horbov, A., 2004. *Rezhysura vydovyshchno-teatralizovanykh zakhodiv*: posibnyk [Directing of spectacular and theatrical events: a guide]. Fastiv: Polifast.

5. Dodonov, B. I., 1987. *V mire emotsii* [In the world of emotions]. Kiev: Politizdat Ukrainy.

6. Zavietnyi, S. O., Ponomarov, O. S., Pazynich, S. M. and Moisieieva, N. I., 2008. *Filosofski aspekty spilkuvannia ta yoho psykholohiia*: posibnyk [Philosophical aspects of communication and its psychology: a guide]. Kharkiv: KhNTUSH.

7. Zaniuk, S. S., 2002. *Psykholohiia motyvatsii*: navchalnyi posibnyk [Psychology of motivation: a study guide]. Kyiv: Lybid.

8. Kovalynska, I. V., 2014. *Neverbalna komunikatsiia* [Non-verbal communication: a study guide]. Kyiv: Osvita Ukrainy.

9. Lokarieva, H. V. and Stadnichenko, N. V., 2012. Problemy formuvannia profesiinoho spilkuvannia maibutnikh aktoriv [Problems of professional communication formation of future actors]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnogo universytetu. Pedahohichni nauky*, 2(18), pp.127–131.

10. Moskovchuk, L. M., 2016. *Methodology of formation of artistic skills of younger schoolchildren in music lessons*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov.

11. Nahai, B., 2017. Sutnist khudozhnoho obrazu v muzychnomu mystetstvi [The essence of the artistic image in musical art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 17, pp.93–100.

12. Nakonechna, O., 2006. Stsenichniy obraz ochyma synerhetyky [The scenic image through the eyes of synergy]. *Arkadiia: mystetstvoznnavchyi ta kulturolohichni zhurnal*, 4, pp.39–42.

13. Nakonechna, O., 2008. Obraz stvorenyi, obraz vtilyeny, obraz spryniaty [The image is created, the image is embodied, the image is perceived]. *Arkadiia: mystetstvoznnavchyi ta kulturolohichni zhurnal*, 3(21), pp.6–8.

14. Panasiuk, V. and Yudova-Romanova, K., 2023. Theater as a special type of artistic communication in modern scientific discourse. [Teatr yak osoblyvyi typ khudozhnoi komunikatsii u

suchasnomu naukovomu diskursi]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Stsenichne mystetstvo*, 6(1), pp.35–48. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276709>

15. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia: monohrafiia* [Performance reliability of musicians: content, structure and method of formation: monograph]. Kyiv: DAKKKiM.

16. Yunyk, I. D., 2022. *Brend naukovo-pedahohichnoho pratsivnyka vyshu: monohrafiia* [University professor's brand: monograph]. Kamianets-Podilskyi: Aksioma.

**VIRA BURNAZOVA**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9678-8901>

*Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor,  
Head at the Department of Performing Arts and Culture  
at Kyiv National University of Technology and Design  
(Kyiv, Ukraine)  
vburnazova@gmail.com*

## **THE ROLE OF COMMUNICATION BETWEEN ACTORS AND LISTENERS/SPECTATORS IN THE PROCESS OF THEATRICAL PRODUCTION ACTIVITY**

*In the article, the author examines the role of actors' communication with listeners/spectators in the process of theatrical production activities. The study is based on the analysis of various methodological approaches to the investigation of the determined process. It has been found that theater acts as a powerful tool for catharsis, allowing listeners/spectators to "release" from "negative" emotions and feel a kind of purification. The essence of the concept of "theatrical performance" is justified as a fully completed artistic work, which is created by the joint efforts of the director, actors, listeners/spectators, artist and other creative workers. It has been established that the main direct participants in the process of theater and stage activity are: actors — creators of stage images, who use various means to express the author's idea and influence the emotional state of listeners/spectators; listeners/spectators who not only perceive the information "presented" by the actors, but also interpret it in their own minds. It has been proven that the communication of actors with listeners/spectators in the process of theatrical and stage activity plays a decisive role in the realization of the artistic intention of the author's work, because it is not one-sided and has a dynamic dialogic interaction, the direction of which affects the thoughts, emotions and behavior of both actors and consumers of their creativity. The communication of actors with listeners/spectators in the process of theatrical and stage activities is described from the standpoint of using verbal and non-verbal means of conveying "true" information to them. The means of communication between actors and listeners/spectators in the process of the specified activity are divided into two types: verbal (language, intonation, tone of voice, pauses, logical accents, etc.) and non-verbal (mimicry, gestures, plastic, costumes, scenery, light, etc.). It has been established that non-verbal means of communication between actors and listeners/spectators, as a rule, complement and strengthen the "truthfulness" of information conveyed to them by verbal means. The dependence of the effectiveness of the actors' communication with listeners/spectators in the process of theatrical and stage activities on such main factors as: the author's desire to maximally adhere to his own "vision" of the creative idea of the artistic work during its implementation; the director's interpretation of the work of art, taking into account the individual staging style; acting skills, which is determined by their ability to create convincing stage images*

*and easily convey the necessary information to listeners/spectators; artistic and aesthetic tastes and level of general and artistic culture of listeners/spectators, etc. It has been proven that increasing the effectiveness of actors' communication with listeners/spectators is a common task of all participants in the process of theatrical and stage activities.*

**Keywords:** *theatrical and stage activity, artist, listener-spectator, communication, verbal means, non-verbal means, acting skills, psychological factors, new technologies.*

*Стаття надійшла до редакції 01.04.2024 р.*

УДК 782.1:792.02:7.044(477)(045)  
DOI 10.31318/2414-052X.2(63).2024.310293

**ОЛЕКСАНДР ГОНЧАРОВ**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8852-5351>

заслужений артист України, старший викладач  
кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[o.goncharov@ukr.net](mailto:o.goncharov@ukr.net)

## ОСОБЛИВОСТІ ВИРІШЕННЯ БАТАЛЬНИХ СЦЕН В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ

Розглянуто концепт вирішення батальних сцен в українській опері героїко-патріотичного тематизму. Обґрунтовано необхідність переосмислення означеної тематики в умовах домінування зарубіжного репертуару над національними творами, схильності молодого покоління до космополітизму на тлі діджиталізації, цифровізації суспільства, широкого розповсюдження інформаційних технологій. Наголошено на проведенні активних пошуків та експериментів в оптимізації видовищної та драматургічної складових з інтегруванням художніх засобів виразності й сучасних арт-технологій в батальних сценах вітчизняних оперних вистав. Проаналізовано та диференційовано історіографічні джерела з життя і побуту українського козацтва, його військового вишколу та бойових дій; мистецтвознавчі розвідки з вирішення батальних сцен в операх М. Лисенка «Тарас Бульба» і К. Данькевича «Богдан Хмельницький». З'ясовано феномен появи й становлення запорізького козацтва, його обумовленість соціально-економічними факторами. Встановлено сутність терміну «Січ» в її історичному поступу з набуттям статусу центру Війська Запорізького й виконанням функцій особливого державного утворення задля захисту православного світу від мусульманських і католицьких гнобителів. Окреслено поділ українського козацтва на дві категорії: січовиків — безпосередніх учасників бойових дій та зимівчаків із забезпеченням життєдіяльності та боєздатності перших. Досліджено особливості бойового вишколу козаків на Січі, переваги їх універсальної військової підготовки у володінні різними видами озброєння у порівнянні з арміями країн Сходу і Західної Європи. Виявлено принципи побудови військового табору за козацьким звичаєм. Описано характер бойових прийомів і тактичних перебудов в умовах перманентної зміни ситуації на полі битви. Змодельовано картини випробувань синів Тараса на Січі, облоги і штурму Дубна в опері М. Лисенка «Тарас Бульба», битви під Жовтими Водами в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Відзначено їх історично-достовірну стилізацію в контексті синтезування бойових прийомів, танцювального й хорового виконання з відеотрансляцією на екранах окремих епізодів битви. Сформульовано алгоритм постановки батальних епізодів в українській опері з необхідністю опанування виконавцями техніки сценічного бою, узгодження взаємодій між ними, дотримання техніки безпеки задля запобігання виробничого травматизму. Спрогнозовано перспективи подальших розвідок у контексті достовірного відображення сцен бою в оперних виставах відповідно до особливостей історичної епохи, воєнних традицій та озброєння певної країни, оптимізації їх вирішення із застосуванням сучасних арт-технологій.

**Ключові слова:** українська опера, героїко-патріотична тематика, сцени бою в операх «Тарас Бульба» М. Лисенка та «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, моделювання і

*постановка батальних сцен.*

**Постановка проблеми...** Сучасний музичний театр, що розвивається в умовах впливу на нього інформаційних і цифрових технологій, активно проводить експерименти із поєднання драматургічної та видовищної складових оперних творів завдяки застосуванню новітніх мистецьких досягнень й відкриттів різних галузей наук. Із залученням України до світового мистецького простору означені процеси проявляються й у вітчизняному музичному театрі, в якому інтегрування різноманітних художніх засобів виразності та сучасних арт-технологій знаходять найбільш яскравий вияв у вирішенні національної героїко-патріотичної тематики з батальними сценами.

Звернення до цього напрямку в оперному репертуарі українських музичних театрів повинно ліквідувати, з одного боку, диспропорцію у переважанні зарубіжних вистав над національними творами, а з другого, — сприяти патріотичному вихованню молодого покоління, схильного до космополітизму в умовах діджиталізації, цифровізації суспільства, домінування інформаційних технологій. Потяг сучасного вітчизняного глядача до вивчення своєї історії, культурних традицій, героїчного минулого, видатних постатей, які виборювали незалежність України, впливає на самоідентичність етносу в контексті глобалізаційних процесів та в екстремальних умовах збройного конфлікту.

Героїко-патріотична тематика в українській опері вимагає реалістичного трактування батальних сцен, що у разі їх неправильного вирішення може призвести як до дискредитації або приниження подвигу народних мас та видатних постатей, так і до виробничого травматизму з можливою втратою професійної придатності виконавця.

Означені аспекти обґрунтовують необхідність проведення комплексних наукових розвідок із вирішення батальних сцен в українській опері у зв'язку зі збільшенням в останні роки відсотку вистав означеного спрямування.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Оскільки героїко-

патріотична тематика у вітчизняній опері в основному пов'язана із запорізьким козацтвом та його видатними ватажками, тому перший пласт аналітичних розвідок присвячений розгляду знакових історичних подій в боротьбі за незалежність на теренах України та їх головних учасників.

Особливості ареалу перебування запорізького низового козацтва; способу його життєдіяльності; характерних рис; військової диференціації зі специфічною зброєю, обладунками, клейнодами розглянуто у першому томі Д. Яворницького (1990а). Історія походження запорізьких козаків, аналіз періодів їх існування, військовий побут під час бойових походів, перебування Богдана Хмельницького в Запорізькій Січі, його двобій з поляками під Жовтими Водами окреслено у другому томі Д. Яворницького (1990б). Шлях становлення Богдана Хмельницького як гетьмана Війська Запорізького, тип запорожця з його характерними ознаками, військова зброя з її розмежуванням за функціональним призначенням висвітлено Д. Яворницьким в Альбомі (1991), підготовленому у співдружності з художником-баталістом М. Самокишем та майстром історичної жанрової картини С. Васильківським ще у 1900-му році й перевиданому наприкінці ХХ століття. Трьохсотлітня історія активних героїчних діянь запорізького козацтва, його боротьба за свою незалежність і свободу, створення однієї з найдемократичніших держав у Європі раннього Нового часу — Українського Гетьманату проаналізовано в колективній праці В. Смолія, В. Щербака, А. Гурбика та інших (2015).

Характер бойового вишколу піхоти українських гетьманів, способи ведення нею воєнних дій, одяг і військова зброя козаків відображено в роботі С. Шаменкова (2010). Традиційні українські бойові мистецтва, що сформувалися від сивої давнини й були важливою складовою буття наших пращурів; їх розподіл на бойові танці, кулачний, паличний бої, народну боротьбу; опис способів випробування й демонстрації ударів; мистецтво ухилення від металльної зброї у вітчизняній традиції надані у книзі О. Мандзяка (2011). Бойовий Гопак як один із різновидів військового вишколу січовиків, який існував в Україні за Козацької доби, його орієнтація на верховенство

культу національних героїв досліджено у праці В. Пилата (2016).

Режисерські (Станішевський, 2012), диригентські (Турчак, 2013), хормейстерські (Летичевська, 2018) аспекти інтерпретації ключових батальних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» схарактеризовано в працях означених авторів, де розглянуто: виступ козаків у похід на двобій з польською шляхтою (фінал 2 дії), облога та штурм Дубна (героїчний фінал опери, 4 дія). Контент утілення батально-хорової сцени-епілогу протиборства козаків із поляками під Жовтими Водами, дописаної Є. Станковичем у новій редакції опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» із дотриманням композиторського стилю маестро, визначено Н. Белік-Золотарьовою (2012) і Л. Олійник (2005).

Огляд вищезначених джерел свідчить про відсутність проведення комплексного аналізу постановки сцен бою в операх національного тематизму на підґрунті синтезу вихідних положень наукових досліджень з історії, філософії (етики, естетики), теології, культурології, музикознавства, театрознавства, що актуалізує обрану проблематику.

**Мета дослідження** — визначити історичну достовірність вирішення батальних сцен в українській опері на героїко-патріотичну тематику відповідно до особливостей воєнного устрою та способів проведення бою січовим козацтвом.

**Завдання дослідження:**

1) розглянути специфіку життя і побуту українського козацтва, його військову диференціацію зі з'ясуванням характерних ознак проведення ним бойових дій;

2) проаналізувати концепт вирішення батальної сцени в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» з визначенням особливостей її реалістичного трактування;

3) дослідити ступінь переосмислення сцени бою під Жовтими Водами в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький» з виявленням характерних рис її відображення у відповідності до воєнного вишколу козацтва;

4) окреслити алгоритм постановки батальних сцен в українській опері із дотриманням техніки безпеки виконавців.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Достовірне відображення фрагментів битви в українських оперних виставах вимагає ґрунтовного вивчення історії походження запорізького козацтва з формуванням характерних ознак й глибокого розуміння способу його життєдіяльності на Січі та під час воєнних походів. За авторською концепцією Д. Яворницького, феномен появи й становлення запорізького козацтва тісно пов'язаний із соціально-економічними факторами: обезземеленням та гнобленням селян з боку феодальної верхівки суспільства, що спонукало посполитих залишати рідні оселі, шукати важкодоступні місця проживання, оголошувати себе козаками — тобто вільними людьми. Еволюція українського козацтва як важливої верстви тогочасного соціуму асоціюється із виникненням Запорізької Січі. Термін «Січ» означав «засіку» — очищене від лісу важкодоступне місце на найбільшому острові Хортиця, оточеного грядою бурхливих кам'яних дніпровських порогів. Саме тут був побудований перший козацький форпост, що став предтечею осередку січової громади на Запоріжжі.

З часом Січ стала символом свободи й незалежності, центром Війська Запорізького, виконуючи функції особливого державного утворення, будучи оплотом захисту православного світу як від мусульманських Криму і Туреччини, так і від католицької Польщі. Історичний розвиток запорізького козацтва зазнав існування кількох Січей, які переносилися зверху донизу за течією Дніпра залежно від воєнних або карантинних обставин. Найбільш знаковою в еволюційному поступу стала Чортомлинська Січ, з якою пов'язані ратні звитяги Війська Запорізького під проводом Богдана Хмельницького. Це була добре облаштована козацька фортеця, огорожена земляним валом у шість сажнів заввишки з високими вежами та бійницями для стрільби; з розташованими по колу до центру січового майдану 38 куренями для запорожців та дерев'яною церквою в ім'я Покрови пресвятої Богородиці.

Бойовий вишкіл козаків на Січі був доволі суворим і, навіть, жорстоким. Вони опановували різні види зброї, що були популярні у тогочасному військовому вжитку: гармати (мортири), рушниці (самопали або мушкети),



пістолі, шаблі, ятагани, списи, келепи (чекани), ножі, кинджали тощо. Озброєння і підготовка Війська Запорізького мали значні переваги в порівнянні з аналогами країн Сходу і Західної Європи. Під час відпрацювання бойових прийомів козаки швидко перебудовувалися у різні за кількісним складом групи, набуваючи майстерності у володінні різними видами озброєння на близькій відстані. Якщо на перших порах існування Січі козаки були одягнені по-різному, як правило, у захопленому в попередніх походах вбранні, то за часів утворення Війська Запорізького у них вже була уніформа, що дозволяла під час бою відрізнити своїх від чужих та корегувати стратегію і тактику перебудов.

Під час тренувань козаки привчалися терпіти холод, спеку і голод; проходили важкі випробування: могли довгий час не спати, не рухатися, навіть коли по них повзали мурахи, або перебувати під водою, дихаючи через очеретяну тростину. Гармонія духовного і фізичного вишколу козаків дозволяла їм не боятися смерті, мужньо переносити муки і тортури, не нарікати на жорстоку долю, зневажаючи своїх катів й насміхаючись над ними. Задля комунікації між собою поблизу ворожого стану під час бойових походів або з метою введення в оману своїх переслідувачів козаки видавали звуки, наслідуючи диких тварин або птахів, що являли собою систему певних умовних знаків.

Запорізьке козацтво поділялося на дві категорії: січових козаків, або товариство та посполитих, або зимівчаків. Перші з них жили на Січі без жінок, щоб ті не заважали їм під час бойового вишколу та у воєнних походах. У таких екстремальних умовах поступово сформувався тип запорожця із притаманною йому сумішшю чеснот і пороків. Світлий бік запорожця характеризували: мужність, хоробрість, військова звитяга, волелюбство, перевага лютій смерті перед рабством, глибока повага до старих заслужених воїнів, вірність побратимам, винахідливість, щиросердність, простота, безкорисливість, щедрість, поміркованість, мрійливість, любов до пісні та музики, особливо до кобзи. Водночас до темного боку характеру запорожця належали: вихваляння подвигами, зброєю, вбранням, легковажність, авантюризм, непостійність,

лінощі, пияцтво та гульбощі вдома на Січі, але не під час походів та виконання службових обов'язків. Покарання або страта у запорізьких козаків залежали від здійсненого злочину, право на вирок січова громада надавала кошовому отаману. За менш тяжкі провини козака могли прив'язати до гармати на майдані, посадити на дерев'яну кобилу, побити під шибеницею, поламати кінцівки. У разі здійснення тяжкого злочину, крадіжки, побоїв, насильства, дезертирства правопорушника забивали кийками до смерті біля ганебного стовпа.

До другої категорії козацтва належали посполиті, або зимівчаки, які проживали родинами на хуторах, розташованих на землях Війська Запорізького, та займалися хліборобством, тваринництвом, конярством, рибальством, рільництвом. На відміну від звичайних селян запорізькі посполиті не знали кріпацтва й були вільними людьми. Їх головним обов'язком було постачання січовим козакам продуктів власного виробництва та поміркованої грошової допомоги, за що посполиті отримували захист від будь-яких незгод.

Під час виступу у війсьній похід окрім січових збиралися посполиті й городові козаки, хто пішки, хто верхи зі зброєю та продовольчими припасами. Рух Війська Запорізького справляв велике враження: попереду на коні їхав хорунжий з червоним прапором або хоругвою; за ним на чолі війська на доброму аргамаку в багатій зброї виступав кошовий отаман у супроводі піхоти та артилерії, розділених на полки та сотні з полковниками на чолі. У поході запорожці рухалися табором, у середині якого йшла піхота, а ззовні — кіннота. Козацький обоз складався із ковалів, слюсарів, кашоварів, грабарів (саперів), які забезпечували боєздатність Війська Запорізького. В умовах двобою у відкритому степу козаки швидко будували із возів табір, скріплюючи залізними ланцюгами колеса й підіймаючи догори голоблі. У середині табору розміщали коней, військо, харчі, гармати та стріляли звідтіля, наче з фортеці, по ворогу. Пройшовши добрий вишкіл на Січі, кожен козак у бойових умовах за необхідності міг вільно битися різним озброєнням залежно від ситуації, що перманентно змінювалася.

Батальні сцени в опері характеризуються специфічним підходом до їх побудови з урахуванням історичних, національних, соціальних аспектів, щоб передати волелюбний, нескорений характер етносу, його глибокий патріотизм, народність. При цьому має бути врахований не тільки принцип: «подивився — побачив», а й закладена низка питань для глядача. Він повинен зрозуміти, що відбувається на сцені, а для цього треба тримати його увагу протягом усього перебігу подій, розвитку конфлікту, аж до кульмінаційної точки, коли боротьба досягає найвищої напруги, після чого розгортається розв'язка конфлікту.

Автор дослідження змоделивав можливе вирішення батальних сцен у вітчизняній опері, спираючись на багаторічний досвід співпраці режисерів різних театрів України з постановниками сценічних боїв, у тому числі і за власної участі.

Дослідником запропоновано вирішення сцени прибуття Тараса з синами Остапом і Андрієм на Січ в опері М. Лисенка «Тарас Бульба», яке узагальнило режисерські підходи і батальні прийоми її постановки в різних обласних драматичних, музично-драматичних та національних оперно-балетних театрах України. Зустріч побратимів проходить дружньо, тепло, бо козаки давно не бачили Тараса. Вони обнімаються, вітаються з ним, кожен щось особисто пригадує. І тут, звертаючи увагу на синів, пропонують перевірити їх бойові вміння. Сини стають спина до спини, посеред кола, утвореного січовиками. Їм кидають два списи. Із різних боків козаки починають атакувати. Хлопці, тримаючи стрій, відбиваються. Веселі музики починають грати, прискорюючи ритм бою. Несподівано козаки виймають з піхов шаблі, брати відкидають списи, дістають зброю і бій вже продовжується іншим знаряддям. Атмосфера дружня, весела, але в самий розпал бою кошовий припиняє таке своєрідне знайомство із перевіркою військового вишколу новоприбулих. Всі задоволені, обнімаються. Так відбувся бій-знайомство січовиків із синами Тараса, веселий, але ритмічно напружений.

Сцену облоги Дубна в цій же опері автор дослідження, спираючись на мистецьку практику театрів України, пропонує вирішити наступним чином. На

третьому плані висить червоне полотно, яке постійно змінює свій колір. На нього епідіаскоп транслює різні картини природи, Дніпра, Січі, Дубна в облозі, його штурм, ворота до міста. Місто як фортеця, його просто так не взяти. І тому було прийнято рішення завдяки облозі заморити його захисників голодом. Для постановника батальних сцен великою проблемою постає аспект об'єднання усього чоловічого складу: хору, балету, мімансу, співаків-акторів, працівників технічних цехів задля забезпечення злагодженої роботи. Спроба об'єднати їх в сценічній дії з обох сторін — тих, хто обороняється, і нападників. Але ця важка праця узгодженої взаємодії різних структурних підрозділів виправдовує усі зусилля, завдяки чому сцена стає більш переконливою і виправданою. Особливо коли на ній відбувається згуртованість козаків у бойові порядки, їх рух під музику в напрямку авансцени, а позаду масовка не зменшується, а, навпаки, збільшується, посилюючи кульмінаційний момент, що захоплює глядача. У запропонованих обставинах батальних сцен глядач бачить на екрані очі козаків, їх внутрішню зібраність і напругу, ненависть до ворогів. Відео демонструє обличчя багатьох героїв, які гинуть при облозі міста. Такий інтерактивний синтез відеопроєкції і того, що відбувається на сцені, мимоволі спонукає глядацьку аудиторію стати учасниками подій. У неї є можливість побачити виконавців у загальному та крупному планах, їх єдність духовну і фізичну, тут немає статичних, патетичних поз. Коли співаки-актори задіяні в бою разом з балетом, хором, мімансом, це справляє яскраве емоційне враження на глядача, викликаючи у нього відповідні реакції на сприйняття або несприйняття тих чи інших вчинків персонажів.

У запропонованій дослідником версії вистави батальні сцени можна вирішувати різними пластичними засобами. Наприклад, група козаків, тримаючи по два списа кожен, утворюють акробатичну триповерхову козацьку вежу, з якої ведеться стрілянина. На цьому тлі балет і співаки-актори починають рубитись з ляхами під трансляцію запису бою на шаблях, і ці рухи повинні співпадати з відеопроєкцією.

У сцені, де зрадник Андрій б'ється зі своїми, світло прожекторів

спрямоване тільки на нього. Він б'ється як машина, автоматично, нічого не відчуваючи і не розуміючи, що робить. Навколо нього вже немає нікого, а він все одно рубає і рубає. І тільки на окрик батька він завмирає, що виглядає, ніби стоп-кадр. Лише після пострілу батька стоп-кадр переривається, а син-зрадник робить крок до Тараса і вмирає.

Наступним моделюванням автором дослідження стала батальна сцена Битви під Жовтими Водами з нової редакції опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», дописаної Є. Станковичем, що так само узагальнила співпрацю режисерів з постановниками боїв у різних театрах України. Ця битва, що відбулася 16 травня 1648 року, стала першою перемогою козаків у визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького та сприяла відновленню ідеї української державності. У сцені запропоновано наступне пластично-просторове вирішення баталії. Навпроти польського табору Хмельницький наказав поставити свій обоз, з'єднавши вози, за козацьким звичаєм, ланцюгами колесо до колеса, піднявши догори голоблі, побудувавши таким чином фортецю для обстрілу ворогів. Коли обстріл надав перший результат і ляхи відступили, козаки вибрались з імпровізованої фортеці і кинулись навздогін, вступаючи у двобій різними за складом групами. У цей час на кількох великих екранах транслювалися окремі епізоди бою, створюючи об'ємну монументальну картину, збільшуючи емоційний вплив на глядача. Час від часу учасники бою змінювали типи зброї, що підсилювало динаміку розвитку подій на сцені. Одягнені у відмінне уніфіковане військове вбрання козаки та ляхи допомагали глядачеві краще сприймати перебіг бою, щоб зрозуміти, на чиєму боці перемога. Наприкінці сцени, коли ворог почав відступати, козаки із окремих груп об'єдналися в єдиний колективний образ Війська Запорізького та почали переслідувати й знищувати ляхів. Відеопроєкція на екранах транслювала крупним планом окремі групи козаків та їх обличчя, дозволяючи підсилити монументальність складної масової вокально-танцювально-хорової сцени, вирішеної у батальному аспекті.

Як зазначалося вище, постановка батальних сцен в українській опері

вимагає ретельної підготовки виконавського складу: співаків-акторів, хору, балету, мімансу із дотриманням техніки безпеки; узгодженості взаємодій між різними групами під час бою задля попередження травматизму; ретельного вибору сценічної зброї, що повинна відповідати певним вимогам для уникнення її пошкодження в умовах битви. Бойові дії, фехтувальні сцени у виставі — це умовний бій. Водночас ця сценічна дія у запропонованих обставинах твору і ролі, як і решта вчинків дійових осіб, вимагає спеціальних навичок володіння холодною зброєю, напрацювання конкретних пластичних прийомів. Виконавці повинні вільно користуватись школою безпеки сценічного бою та історичного фехтування на усіх видах холодної зброї, притаманної певній епосі і країні. Це особливо важливо з огляду на ризики травмування та потенційну небезпеку, що пов'язані з виконанням складних трюків.

Ці спеціальні навички розвивають риси, вкрай важливі для пластичної культури: увагу, пам'ять руху, їх спрямованість та точний розрахунок, силу, швидкість, реакцію, уяву. Опанування цими основами дозволяє виконавцям легко відтворювати техніку утилітарного бою, сформовану досвідом батального мистецтва на відміну від техніки сучасного спортивного фехтування. Важливо, щоб виконавці творчо засвоїли методику трансформації бойової чи побутової дії в пластичний трюк і в подальшій практиці могли вибудовувати нові технічні прийоми відповідно до вимог конкретних ситуацій, сформувати навички з історичної батальної стилістики. Це, насамперед, технічні прийоми відтворення на сцені дій, що в реальному житті пов'язані з фізичними труднощами, надмірними зусиллями, небезпекою травмування: падіння, стрибки, піднімання важких речей, подолання висоти, фізична боротьба із суперником, які дозволяють виконувати їх зовнішньо правдоподібно й водночас досить легко та безпечно для виконавців.

Основні завдання перед постановником батальних сцен в оперній виставі полягають у: дієвому аналізі їх змісту; режисерському задумі та його вирішенні; відборі засобів виразності; історичній конкретності зображення і мірі художньої умовності; жанровому вирішенні означених сцен з виявленням

їх стилістики, темпоритмічної структури; особливостях проведення двобою при сполученні з вокальним виконавством; засвоєнні способів композиції масових боїв.

Спираючись на ці завдання, виконавець повинен вміти органічно поєднувати на сцені у русі музичний матеріал і бойову пластику; вільно демонструвати трюки, що вимагають застосування високого рівня координації рухів, пластичності, сили, почуття рівноваги; використовувати базові елементи індивідуальної та парної акробатики.

Постановник боїв повинен «дописувати» виставу рухами, знаходячи відповідні ракурси, ритми, мізансцени, паузи, щоб через дії виконавця відтворювати внутрішній стан образу, особливості життя персонажа. При підготовці учасників батальних сцен постановнику треба домагатися точності демонстрації трюку не якимось стабільним шаблоном, а з поправкою на їх індивідуальність; робити показ для них з детальним роз'ясненням техніки виконання завдань, обов'язковим опануванням засобами підстрахування, оскільки ті, хто навчаються, є відповідальними за здоров'я та безпеку своїх партнерів. Тільки суворе виконання алгоритму постановки батальних сцен в українській опері із ретельним навчанням акторів та дотриманням техніки безпеки під час двобою крізь призму застосування прийомів історичного військового вишколу наших пращурів-козаків дозволить зробити означені картини яскравими, історично-достовірними, монументальними, емоційно-вражаючими із донесенням головної ідеї твору в героїко-патріотичному спрямуванні.

### **Висновки.**

1. Українське козацтво сформувалося під впливом певних соціально-економічних факторів і представляло специфічний прошарок тогочасного етносу, який асоціювався із захисниками православного світу від мусульманських та католицьких гнобителів. Поділяючись на дві категорії: січовиків то зимівчаків, воно виконувало різні функції: перші — безпосередньо брали участь у бойових діях, другі — забезпечували життєдіяльність та

боездатність запорожців. І хоча у козаків існувала диференціація родів військ за певним видом зброї, але під час бойових дій, за необхідності, вони як універсали могли переходити з одного виду озброєння на інший. Це вигідно відрізняло бойовий вишкіл запорізьких козаків від інших армій країн Сходу і Західної Європи.

2. Спираючись на умовно-символічну природу сучасного музичного театру, автором дослідження були змодельовані дві батальні сцени: бойове випробування синів Тараса на Січі та облога й штурм Дубна з опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Означені сцени були історично-достовірно стилізовані в контексті синтезування основних прийомів бойового вишколу козаків у масовому танцювально-хоровому аспекті із трансляцією відеопроєкції задля підвищення дієвості та монументальності картини.

3. Композиційне моделювання сцени битви під Жовтими Водами, дописаної Є. Станковичем до нової редакції опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», характеризується стилізацією основних бойових прийомів українського козацтва з використанням різних видів зброї та групових перебудов у наступально-переможному фіналі, вирішеному у батально-танцювально-хоровому форматі.

4. Алгоритм постановки батальних сцен в українській опері вимагає попереднього опанування виконавцями: солістами, хороми, балетом, мімансом школою сценічного бою різними видами зброї, узгодження взаємодій між групами акторів із суворим дотриманням техніки безпеки та особистою відповідальністю кожного перед своїми партнерами.

**Перспективи подальших розвідок...** Застосування батальних сцен в оперному мистецтві загалом та українському зокрема у їх поєднанні із сучасними можливостями арт-технологій допомагає зробити музично-театральну виставу не тільки більш яскравою і видовищною, а й драматургічно розвиненою в психологічному аспекті. Водночас застосування означених сцен при короткому терміні випуску вистави, породжує проблему можливого травматизму і втрати професійної придатності виконавців. Це вимагає



проведення ґрунтовних досліджень як з боку історичної достовірності побудови батальних сцен та застосування типів зброї у відповідності до епохи, країни, її бойових традицій, так і з точки зору пошуку оптимального алгоритму підготовки виконавців із врахуванням їх індивідуальних особливостей. Означені наукові розвідки сприятимуть реалістичному відображенню бойових дій в оперних виставах та професійній підготовці акторів до виконання завдань партії-ролі.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Белік-Золотарьова, Н., 2012. Хорова драматургія опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»: аналіз post factum. *Музичне мистецтво і культура*, 15, сс.202–212.
2. Летичевська, О. 2018. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
3. Мандзяк, О. С., 2011. *Бойові традиції аріїв: на шляху до реалій українських бойових мистецтв*. Тернопіль: Мандрівнець.
4. Олійник, Л., 2005. Повернення «Богдана Хмельницького» на оперну сцену, [online]. Режим доступу: <<https://www.radiosvoboda.org/a/938414.html>> [дата звернення: 05.03.2024].
5. Пилат, В., 2016. *Бойовий Гопак і основи захисту Вітчизни*. Київ: Видавництво «Україна».
6. Смолій, В., Щербак, В., Гурбик, А. та ін., 2015. *Історія Запорізької Січі*. Київ: Арій.
7. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України 2001–2011*. Київ: Музична Україна.
8. Турчак, С., 2013. Підкорення оперних вершин («Тарас Бульба» М. Лисенка). У кн.: В. І. Рожок, ред. *Стефан Турчак*. Київ: Либідь, сс.118–131.
9. Шаменков, С., 2010. *Піхота українських гетьманів XVII ст.* Київ: Темпора.
10. Яворницький, Д. І., 1990а. *Історія запорізьких козаків: у 3 томах. Т. 1*. Київ: Наукова думка.
11. Яворницький, Д. І., 1990б. *Історія запорізьких козаків: у 3 томах. Т. 2*. Київ: Наукова думка.
12. Яворницький, Д. І., 1991. *З української старовини: альбом*. Київ: Мистецтво.

#### References

1. Bielik-Zolotarova, N., 2012. Khorova dramaturhiia opery K. Dankevycha "Bohdan Khmelnytskyi": analiz post factum [Choral dramaturgy of K. Dankevich's opera "Bohdan Khmelnytskyi": post factum analysis]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 15, pp.202–212.
2. Letychevska, O. 2018. *Khorove vykonavstvo v opernii vystavi: tvorchist L. M. Venedyktova* [Choral performance in an opera performance: the work of L. M. Venediktov]. Kyiv: Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy.
3. Mandziak, O. S., 2011. *Boiovi tradytsii ariiv: na shliakhu do realii ukrainskykh boiovykh mystetstv* [Martial traditions of the Aryans: on the way to the realities of Ukrainian martial arts]. Ternopil: Mandrivnets.
4. Oliinyk, L., 2005. The return of "Bohdan Khmelnytskyi" to the opera stage, [online]. Available at: <<https://www.radiosvoboda.org/a/938414.html>> [accessed: 05 March 2024].
5. Pylat, V., 2016. *Boiovyi Hopak i osnovy zakhystu Vitchyzny* [Combat Hopak and the

basics of protecting the Motherland]. Kyiv: Vydavnytstvo «Ukraina».

6. Smolii, V., Shcherbak, V., Hurbyk, A. and others, 2015. *Istoriia Zaporizkoi Sichi* [The history of Zaporizhzhia Sich]. Kyiv: Arii.

7. Stanishevskiy, Yu. O., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy 2001–2011* [The National Opera of Ukraine 2001-2011]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

8. Turchak, S., 2013. Pidkorennia opernykh vershyn («Taras Bulba» M. Lysenka). In: V. I. Rozhok, ed. *Stefan Turchak* [Stefan Turchak]. Kyiv: Lybid, pp.118–131.

9. Shamenkov, S., 2010. *Pikhota ukrainskykh hetmaniv XVII st.* [Infantry of the Ukrainian hetmans of the 17th century]. Kyiv: Tempora.

10. Yavornytskyi, D. I., 1990a. *Istoriia zaporizkykh kozakiv: u 3 tomakh* [History of the Zaporizhzhya Cossacks: in 3 volumes]. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka.

11. Yavornytskyi, D. I., 1990b. *Istoriia zaporizkykh kozakiv: u 3 tomakh* [History of the Zaporizhzhya Cossacks: in 3 volumes]. Vol. 2. Kyiv: Naukova dumka.

12. Yavornytskyi, D. I., 1991. *Z ukrainskoi starovyny: albom* [From Ukrainian antiquity: an album]. Kyiv: Mystetstvo.

**ALEXANDER GONCHAROV**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8852-5351>

*Honored Artist of Ukraine, Senior Teacher  
at the Department of Opera Training and Music Direction  
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
o.goncharov@ukr.net*

## **FEATURES OF BATTLE SCENE STAGING IN THE UKRAINIAN OPERA**

*The author examines the concept of staging battle scenes in Ukrainian opera with heroic-patriotic themes. Attention is paid to the need to rethink the given topic in the conditions of the dominance of foreign repertoire over national works, the inclination of the young generation to cosmopolitanism against the background of digitalization of society and the wide spread of information technologies. Emphasis is placed on conducting active searches and experiments in the optimization of the spectacular and dramaturgical components with the integration of artistic means of expression and modern art technologies in the battle scenes of domestic opera performances. Historiographical sources from the everyday life of the Ukrainian Cossacks, their military training and military operations are analyzed and differentiated; art studies on the resolution of battle scenes in M. Lysenko's "Taras Bulba" and K. Dankevich's "Bohdan Khmelnytskyi" offer interesting approaches to the topic of the article. It was possible to find out the phenomenon of the appearance and formation of the Zaporizhzhya Cossacks, its conditioning by socio-economic factors. The essence of the term "Sich" has been established in its historical progress with the acquisition of the status of the center of the Zaporizhzhya Army and the assignment to it of the functions of a special state entity for the protection of the Orthodox world from Muslim and Catholic oppressors. The division of the Ukrainian Cossacks into two categories is outlined: sichoviks — direct participants in military operations, and zimivchakiv that provided the livelihood and fighting capacity of the former. The peculiarities of the combat training of the Cossacks in Sich, the advantages of their universal military training in the possession of various types of weapons in comparison with the armies of Eastern and Western Europe were studied. The principles of building certain military camp according to the Cossack custom have been revealed. The nature of combat techniques and tactical adjustments in the conditions of a permanent change in the situation on the battlefield is described. The scenes of the trials of the sons of Taras on Sich, the siege and storming*

*of Dubno in the opera "Taras Bulba" by Mykola Lysenko, the battle at Yellow Waters in the opera "Bohdan Khmelnytskyi" by Kostiantyn Dankevich were modeled. Their historically reliable stylization in the context of synthesizing combat techniques, dance and choral performance with video broadcast of individual episodes of the battle is noted. The algorithm for staging battle episodes in Ukrainian opera is formulated with the need for performers to master the techniques of stage combat, coordination of interactions between them, and compliance with safety techniques in order to avoid industrial injuries. The author outlines the prospects of further investigations for the reliable display of battle scenes in opera performances in accordance with the peculiarities of the historical era, military traditions and armaments of a certain country, optimizing their solution with the use of modern art technologies.*

**Keywords:** *Ukrainian opera, heroic-patriotic themes, battle scenes in the operas "Taras Bulba" by Mykola Lysenko and "Bohdan Khmelnytskyi" by Kostiantyn Dankevich, modeling and production of battle scenes.*

*Стаття надійшла до редакції 06.03.2024 р.*

УДК 782:792]:78.071.1Рудницький(477)(73)(045)  
DOI: 10.31318/2414-052X.2(63).2024.310295

**ІРИНА СУВОРОВА**

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
[irina.applause@gmail.com](mailto:irina.applause@gmail.com)

**ОПЕРА АНТІНА РУДНИЦЬКОГО**  
**«АННА ЯРОСЛАВНА — КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»:**  
**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ АМЕРИКАНСЬКОГО І**  
**УКРАЇНСЬКОГО ФОРМАТИВ УТІЛЕННЯ**

Розглянуто феномен створення опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» на підґрунті історіографічних та іконографічних джерел, її мистецьких реалізацій в американському та українському форматах. Окреслено актуальність та необхідність звернення до історичної національної тематики загалом та означеної опери зокрема в соціокультурних реаліях сьогодення. З'ясовано роль і місце української діаспори у збереженні національної ідентифікації культури і мистецтва в умовах перебування у різних країнах світу. Закцентовано увагу на повернення до скарбниці вітчизняної музичної культури невиправдано забутих імен і творів українських митців-емігрантів, одним із яскравих їх представників по праву вважається американський композитор галичанського походження Антін Рудницький. Проаналізовано й систематизовано літературне підґрунтя статті з особливостей історичного, соціокультурного розвитку Київської Русі і Франції кінця раннього середньовіччя; передумов створення опери з окресленням головних сюжетних ліній у розвитку її драматургії; спогадів, відгуків та рецензій на її вирішення в американському та українському форматах. Виявлено відмінності умов життєдіяльності, способу існування Київської Русі та Франції означеної доби, особливості їх тогочасної культури, побуту, традицій. Звернено увагу на обрання результативного вектору діяльності Ярослава Мудрого в політиці, дипломатії, міждержавних родинних зв'язках з провідними королівськими дворами Європи, що сприяло найвищому розвитку тогочасної Київської Русі, зміцненню князюї світської влади. Виявлено скромне становище середньовічної роздробленої Франції в геополітичному розвитку Європи з підпорядкуванням світської королівської влади Папі Римському. Визначено мотивацію звернення Антіна Рудницького до історичної тематики та передумови написання опери «Анна Ярославна — королева Франції» як «сердечної сповіді» Маестро-емігранта. Проаналізовано дві сюжетні лінії в оперній драматургії — соціально-історичну та побутово-психологічну з аргументацією їх концептуального вирішення. З'ясовано причини концертно-сценічного формату втілення опери силами української діаспори в Америці, неможливості її подальшого сценічного життя в країні. Досліджено концептуальне вирішення твору в Національній опері України у сценічному форматі, причини недоліків його мізансценічної розробки в зв'язку з помилками в режисерському аналізі і творчому задумі вистави. Доведено необхідність ґрунтовного підходу до трактування історичних опер національного тематизму із застосуванням масштабних монументальних масових сцен. Спрогнозовано перспективи подальших

наукових досліджень означеної тематики в умовах сучасних можливостей музичного театру, досягнень режисерської оперної практики.

**Ключові слова:** Антін Рудницький, опера «Анна Ярославна — королева Франції», особливості композиторського стилю, сценічні інтерпретації/трактування, американський та український формати опери.

**Постановка проблеми...** З набуттям незалежності України активізувалась інтеграція вітчизняного мистецтва у світовий культурний простір, що є складовою процесу національного духовного відродження. Забезпечення плідної взаємодії культур є одним із пріоритетів, завдяки якому музичний театр України успішно реалізує спільні міжнародні мистецькі проєкти із пошуку оригінальних режисерських підходів, опановуючи нові світові досягнення і здобутки у цьому контексті. Розширення репертуарної політики вітчизняного театру сприяло «наверненню» глядача до ознайомлення з рідкісними шедеврами світового оперного мистецтва, у тому числі й зі знаковими творами української діаспори, незнайомими для нашої аудиторії.

Українська культура в усі часи творилась не лише на теренах рідної землі, але й далеко за її межами. Сформувавши потужне мовне та культурне підґрунтя для збереження своєї самоідентифікації, українська діаспора створила умови для розвитку національної самобутності, екстраполюючи здобутки материкової вітчизни у нових країнах. Українське мистецтво діаспори середини ХХ століття характеризується активізацією розвитку, можливістю обміну інформацією та творчим досвідом між означеними художніми осередками різних країн. Сила любові та пам'яті про рідну Вітчизну надавала креативний та міцний поштовх для створення музичних, фольклористичних, мистецьких, авторських вечорів та концертів, де проявляли себе видатні постаті української культури в далекому зарубіжжі. Імена та творчість багатьох митців-емігрантів, таких як скульптор Олександр Архипенко, художники Казимир Малевич і Роберт Лісовський, балетмейстер-хореограф Серж Лифар, піаніст Володимир Горовиць, композитор Антін Рудницький, співачка Марія Сокіл-Рудницька стали цікавими сучасним етнографам, філософам, культурологам, етномузикологам тощо. Вони сприяли на поверненні до скарбниці вітчизняної музичної культури

невиправдано забутих імен і творів українських митців у діаспорі, які й на чужині не поривали духовних зв'язків із Батьківщиною. Художня інтелігенція діаспори мала змогу реалізовувати свої таланти та надбання в далекому зарубіжжі, тим самим об'єднуючи українців в Америці, Канаді, Європі, Австралії тощо.

Яскравим представником української композиторської школи в діаспорі виступав американець галичанського походження Антін Рудницький. Митець щиро переживав і всіляко сприяв культурному життю українців у Америці та Канаді. Його опера «Анна Ярославна — королева Франції» стала безпрецедентним твором, котрий осяяв усе мистецьке надбання композитора. Звернення до історичної тематики часів Київської Русі початку XI століття особливо надихало композитора. Життя Анни Ярославни та її жертвність заради щастя народів Франції та рідної країни особливо відгукувалось в серці композитора. Він особисто проводив паралель з Анною, адже так само, як і вона, був емігрантом в іншій країні і ніколи більше за життя не повернувся на Батьківщину.

Слід зазначити, що Київська Русь посідала особливе місце у розвитку тогочасної європейської цивілізації. За часів князювання Ярослава Мудрого історія держави характеризується своїм вигідним геополітичним положенням на мапі Європи. Розповсюджуючи дипломатичну сферу впливу на провідні європейські країни та на Візантійську імперію, політичні амбіції Ярослава Мудрого спонукали до розширення родинних зв'язків методом укладання політичних шлюбів. До речі, ще князь Володимир, батько Ярослава одружився із сестрою Візантійського імператора, тим самим зміцнивши зв'язки з Константинополем. Сам Ярослав набув прізвиська «тестя Європи», оскільки був одружений на шведській принцесі Інгігерді (у хрещенні — Ірина). Його старша донька — Анастасія стала королевою Угорщини, дружиною короля Андраша I. Друга — Єлизавета (Еллісіф) — королевою Норвегії, дружиною короля Гаральда III Суворого, а після його смерті — дружиною короля Данії Свейна II Данського. Третя — Агата — дружиною Едуарда Вигнанця,

спадкоємця англійського престолу, який жив при дворі Ярослава Мудрого, а 1056 року з родиною повернувся до Англії. Наймолодша князівна — Анна стала королевою Франції, дружиною короля Генріха I. Сини Ярослава Мудрого так само зміцнювали міждержавні зв'язки завдяки своїм шлюбам. Князь Всеволод Ярославич, став чоловіком принцеси Марії, небоги імператора Візантії Костянтина IX Мономаха (1046), від шлюбу яких народився Володимир Мономах. Князь Ізяслав Ярославич одружився на принцесі Гертруді, доньки польського князя Мешка II (1040). Князь Святослав Ярославич, став чоловіком німецької графині, внучки цісаря Генріха II, імператора Священної Римської імперії. Князь Ігор Ярославич взяв за дружину німецьку принцесу Кунігунду, графиню Орламіндську. Князь Володимир Ярославич уклав шлюб з німецькою графинею Одою, донькою великого графа Ліпольда фон Штаде.

Саме цей фактор сприяв розширенню дипломатичного та культурного впливу Ярослава на європейську політику. Слугуючи своєрідною «буферною зоною» між Сходом і Заходом, Київська Русь сприяла культурному і торгівельному обміну між ними. А завдяки своїй обороноздатності Київська Русь неодноразово рятувала Європу від навали кочових племен, забезпечуючи їй сприятливі умови для розвитку.

І нині наша держава знову стоїть перед складними соціокультурними викликами, тому з'ясування об'єктивного перебігу подій тих часів, коли завдяки пророчій політиці Ярослава Мудрого вона змогла досягти вершини свого розквіту на мапі Європи, є дуже важливим. Відображення цього поступу у творах мистецтва загалом та в опері Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» зокрема, встановлення зв'язків та комунікацій між європейськими державами актуалізує обрану проблематику дослідження.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій...** Хронологія розвитку та становлення української державності доби Київської Русі схарактеризовано П. Толочком та О. Моцею (2009). Особливості правління Ярослава Мудрого, умови зростання князівни Анни у батьківській оселі та короткий опис часів її

регентства при малолітньому королі Філіпі I окреслено співавторами В. Зубановим і А. Толстоуховим (2009). Державотворчі новаторства та устрій, особливості розвитку культури та соціуму Русі часів Ярослава Мудрого розглянуто в монографії П. Кралока (2018). Історичний нарис життя Анни Ярославни у Київській Русі та Франції проаналізовано в монографії Є. Луняка (2010).

Життєпис князівни Анни від її народження й зростання у родині Ярослава Мудрого, визначні події після її одруження з королем Франції Генріхом I, регентства при малолітньому синові, її канонізації після смерті з широким пластом тогочасної іконографії надано в трактаті митрополита Паризького (Корсунського) Мішеля Ляроша (Баландін, Лярош, Кралоук, 2022). Культурно-історичний контекст Франції епохи середньовіччя з ілюстраціями старовинних мініатюр знайшли своє відображення в роботі В. Жаркової (2018). Особливості духовної культури західного середньовічного суспільства у заданих параметрах простору й часу, матеріальної культури та соціальної ієрархії, що надають уявлення про життєдіяльність людини у її повсякденності, особливості її ментальності, проаналізував французький історик XX століття Ж. Ле Гофф (*J. Le Goff*, 1992). Короткий огляд естетичних уподобань середньовічного соціуму висвітлено в праці У. Еко (*U. Eco*, 1994).

Звернення до постаті Антіна Рудницького, аналіз творчого доробку Майстра в мистецькому житті української діаспори Америки середини XX століття, теоретичний розбір опери «Анна Ярославна — королева Франції» проведений А. Варшавською (2021). Українські та зарубіжні коріння формування індивідуального композиторського стилю А. Рудницького виявлено в статті Н. Кулиняка (2017). Ідею створення та особливості втілення опери «Анна Ярославна — королева Франції» в американському форматі відзначено у авторській праці композитора Антіна Рудницького (1980), ним же відображений гастрольний тур артистичної трупи з прем'єрою опери по містах Америки та Канади. Подальші творчі знахідки сценічного втілення вистави в Національній опері України у рамках міжнародного американо-франко-



українського проєкту досліджено Ю. Станішевським (2002). Контент прем'єрного показу на сцені Національної опери України та історію особистості Анни Ярославни висвітлено А. Терещенко (1995). Аналітичний розбір прем'єри вистави знайшов своє відображення у театральній рецензії Т. Швачко (1996). Аналітичним підґрунтям наукової розвідки став іконографічний матеріал із відтворенням історичного аспекту опери; фото- та відеозаписи вистав Карнегі – Холу та Національної опери України.

**Мета дослідження** — визначити прояви історіографічного та іконографічного контентів опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» в американському та українському форматах утілення.

**Завдання дослідження:**

1) розглянути вплив історичної епохи кінця раннього середньовіччя на спосіб існування Київської Русі і Франції зі з'ясуванням особливостей їх побуту, культури, традицій як історичного підґрунтя твору та зображенням двох світів — Західної та Східної Європи;

2) з'ясувати передумови створення опери з окресленням головної сюжетної лінії у розвитку драматургії твору;

3) проаналізувати контент утілення вистави в американському форматі з виявленням причини її концертно-сценічного вирішення;

4) дослідити концептуальні режисерські підходи до сценічного прочитання твору в умовах Національної опери України з визначенням специфічних відмінностей українського формату у порівнянні з американським.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Набуття християнства в Київській Русі у X столітті зумовило зростання уваги до неї в європейському світі. Це проявилось у поступовому розширенні дипломатичних відносин держави не лише із сусідами, а й більш віддаленими країнами. Вагомий вплив на Київську Русь у соціокультурному та політичному аспектах на той час здійснювала Візантійська імперія як яскравий представник світової влади. Наступниця Римської імперії, вона посідала найвище становище серед всіх країн Європи. Правителями інших держав визнавалась система візантійської

ієрархії з диференціацією країн за їх політико-економічним та соціокультурним становищем. На той час Київська Русь була важливою складовою цієї ієрархічної системи держав, на вершині якої стояв візантійський правитель — імператор і водночас глава християнського світу. Для візантійців беззаперечним вважався той факт, що може існувати лише одна імперія, як і переконання в тому, що може існувати лише одна істинна християнська церква. Візантійські літургійні книги склали основу книжкових зібрань церков і монастирів Києва. На печатках князів та і церковних ієрархів Київської Русі XI століття з'являються грецькі надписи; характерними ознаками візантійського духу у князівстві було зведення будівель та храмів; грецька мова та писемність у ньому представлялись на широкий загал. Князя Ярослава можна назвати прихильником візантійської культури та грецької мови. Кількість церков, побудованих на території Київської Русі, сягала чотирьохсот і це слугувало міцним підґрунтям проповідування православної віри. Слід згадати, що тогочасним світом поширювалась думка про апокаліпсис, котрий мав настати за тисячу років від Воскресіння Христового. Саме цими обставинами характеризується посилене будівництво храмів та соборів. Найголовнішою пам'яткою релігійної архітектури і досі залишається Собор Софії Київської, Премудрості Божої, будівництво якого тривало приблизно з 1033 по 1036 роки.

Головним чинником мирного існування, культурного та економічного зростання Київської Русі слугувала політика Ярослава Мудрого. Його вміння встановлювати міждержавні зв'язки шляхом політичних шлюбів допомогло уникнути багатьох воєн, кровопролиття, руйнування княжої держави. Тому у вихованні своїх дітей Ярослав використовував найцінніші зразки тодішньої європейської культури, презентовані збірками церковних текстів, що сприяло опануванню ними декількома мовами.

Ярослава Мудрого по праву вважають великим просвітителем Русі, адже за часів його правління було засновано перше народне училище в Новгороді і відкрито великокняжу бібліотеку. Як законодавець Ярослав повелів записати перший в історії держави звід цивільних законів — «Руську правду». Будучи

набожним правителем, він надав добро на організацію і заснування нині найбільшого монастиря в світі — Києво-Печерської Лаври, що стала центром літописання на Русі. Вперше в історії українського православ'я указом князя був обраний митрополит, який не залежав від Константинопольського Патріарха. Ним став Іларіон Київський, давньоруський письменник, вчитель дітей Ярослава. Усі нащадки Ярослава стали визначними постатями європейського світу, залишили неоціненний вклад в політичний розвиток Західної Європи. Але нашу увагу в цьому контексті привертає постать князівни Анни Ярославни — дружини французького короля Генріха I, виконуючої функції регента при малолітньому королі Франції Філіпі I.

Франція того часу представляла собою країну повільної християнізації. На думку деяких вчених, світогляд середньовічної людини був своєрідним компромісом між язичництвом і християнством. Варто згадати лише одну картину з Маастрихтського Часослову, де зображена мавпа в ролі вчителя-священника, що поєднує мирське і сакральне, серйозне і пародійне в свідомості середньовічної людини. Священики жили своїм життям, яке не відрізнялось від буття селян. Церкви, що масово будувались на теренах тогочасної Європи, використовувались для різних цілей — від банкетів до зберігання зерна. Межа між мирським і сакральним фактично була стертою. У такій історичній ситуації церква була змушена боротись за свою владу з великою обережністю. Відчайдушний жах очікування «кінця світу» в 1000 році складав лякаючу картину життя середньовічної людини першого християнського тисячоліття. У цих історичних обставинах головними культурними центрами стали монастирі. Їх головною функцією майже до XII століття було збереження писемності, після чого свої «повноваження» вони передали університетам. Метою тогочасного християнського буття стало створення неповторного духовного шляху кожної людини, яка пізнала вчення Господа. Разом з почуттям страху, віруюча людина мала надію на безмежне милосердя Боже.

Сферу свого впливу, в першу чергу, церква розповсюджувала на королівській двір та феодальну знать. Церковні канони та догмати слугували чи

не єдиним законодавчим документом тієї епохи. Як би не оспівували сучасні дослідники середньовічну Францію, рівень королівської освіченості був відверто низьким. Найкращим підтвердженням цього факту є підпис Генріха I на державних документах у вигляді хрестика. Влада короля була обмежена могутніми феодалами, які постійно повставали проти свого сюзерена. Головною метою правителя було створення умов для спокійного існування держави і умиротворення своїх підданих. Тогочасна Франція була поділена приблизно на 50 великих феодалських володінь. Деякі васали короля були настільки могутніми, що впевнено могли не підкорятися наказам короля і церкви. Більш того, вони могли вести війну довгий час, маючи людський ресурс та забезпечення війська для битви. Єдине, що лишалось суверену — це маневрувати між феодалськими угрупованнями, щоб зберігати своє правління й утримувати державу від хаосу.

Генріх I, будучи вдівцем, залишався вкрай вразливим, адже не мав дружини і спадкоємців на престол. Вище духовенство було обізнане у справах міждержавних ігрищ і слідкувало за тим, щоб очільники престолів європейських країн могли спільно встановлювати взаємовигідні дипломатичні відносини та укладати політичні шлюби. Це все слугувало основною функцією збереження мирного співіснування королівств. Мандрівні люди принесли звістку про те, що князь Київської Русі має доньку надзвичайної краси. Завдяки побажанням та благословенню церкви, а також рекомендаціям своєї королівської Ради, Генріх погодився на кандидатуру дружини в особі Анни Ярославни з далекої східноєвропейської країни. Саме факт одруження київської князівни з королем Генріхом I ліг в основу сюжету опери «Анна Ярославна — королева Франції» видатного українського композитора в американській діаспорі Антіна Рудницького.

Зарубіжні українці є повноправними громадянами багатьох країн світу. Не дивлячись на те, що вони проживають у багатоетнічному оточенні, українці намагаються зберігати у своєму локальному середовищі рідну мову, звичаї, культурні, мистецькі та побутові традиції, тобто свою національну

самобутність. Значний внесок у збереження національного підґрунтя, розвиток української музики далеко за межами Вітчизни зробив композитор галицького походження Антін Рудницький. З його автобіографічних статей постає факт активної диригентської діяльності ще в той час, коли він безперервно у продовж 10 років був спочатку асистентом, а згодом і диригентом трьох головних музичних театрів нашої країни, а саме: Львівської опери, Харківської опери та Київської опери. Будучи людиною широких творчих можливостей і значного музичного таланту, Антін Рудницький мав неабиякий досвід діяльності на теренах театрального мистецтва. Робота з монументальними та синтетичними творами сприяла формуванню поглядів Майстра на музичне мистецтво того часу в контексті модернових засобів. Антін Рудницький створює свою першу оперу «Довбуш», котра, на превеликий жаль, за збігом трагічних подій (початок Другої світової війни), так і не була втілена.

У 1966 році Антін Рудницький задумує написання ще однієї опери, яка б висвітлювала величну подію часів Київської Русі. На допомогу прийшов український поет, емігрант з Ніжина Леонід Полтава. З особистих спогадів Антіна Рудницького маємо факт створення опери в кав'ярнях та обговорення її на центральних вулицях Нью-Йорку, в телефонному режимі, коли сам композитор мав можливість особисто коригувати лібрето та підстрочник опери. Сюжет твору окреслений двома драматургічними лініями — соціально-історичною та побутово-психологічною. Головним ідейно-тематичним аспектом першої сюжетної лінії опери стають взаємовідносини двох країн — Франції та Київської Русі. Цим підкреслюється основна ідея приналежності України до європейської родини, де всі співіснують як «рівні серед рівних». Побутово-психологічна лінія презентує людські характери, уподобання, внутрішні бажання, слабкості, мужність, любов та ненависть головних персонажів опери. Підступність, обман, бажання за будь-яку ціну досягти найвищої державної влади, сліпа ненависть та бажання помсти — це головна характеристика графині Монморансі та боярина Ігора. На противагу їм виступають ідейні та цілеспрямовані, люблячі, подекуди розгублені, але віддані

почуттям власного обов'язку Анна та Генріх. Князь Ярослав представлений як орієнтир абсолютної монаршої влади та розсудливості, мудрості та батьківської турботи. Кардинал виступає як головний суддя закону Божого, його головне бажання — це виконання усіма заповідей Господніх та беззаперечне їм підкорення.

Перший акт виділяється морокуватістю зображення середньовічної Франції та загального похмурого настрою головного героя Генріха, який ніяк не може знайти собі майбутню королеву. Отримавши благословення Папи Римського, він відправляє послів у Київську Русь з метою заручення з донькою Ярослава Мудрого — Анною Ярославною. Другий акт надзвичайно світлий та яскравий, адже Русь на той момент була квітучою і розвиненою державою, яка відкривала свої кордони для інших країн. Ярослава Мудрого недарма називали європейським сватом, бо всі його нащадки були пов'язані шлюбними узами із впливовими королівськими родинами великих держав середньовічної Західної Європи. Сюжет опери розгортається з плином подій. Отримавши листа від Генріха, Ярослав погоджується віддати свою наймолодшу доньку на трон французького престолу. Анна розуміє своє призначення, тому погоджується на політичний крок свого батька. Відчуваючи теплоту та взаємне почуття до Генріха, вона приймає свою долю як майбутня королева. Третій акт відзначається як «Схід сонця» в морокуватій Франції з появою на її троні Анни Ярославни. Країна з любов'ю та відданістю поставилася до прекрасної княжни з Київської Русі. І тут вона проявляє свої особистісні якості як майбутня королева — шановна, вихована, надзвичайно гарна; а головна думка, яку утверджує сам автор, це її доброта, мудрість, справедливість.

Увесь музичний текст опери написаний композитором у відповідності до його індивідуального стилю. Шанобливе ставлення діаспори до законодавця української класичної музики М. В. Лисенка проявилось в особливостях композиторських підходів Антіна Рудницького в роботі над твором. Використовуючи романтично-імпресіоністичні тенденції, Маєстро визначив власний стиль як «новочасний національний музичний реалізм», або «модерний

романтизм», що проявилось у музичній драматургії головних подій в опері. Вона постала перед глядачем як твір з довершеною формою так званих «покадрових змін подій». Основна увага глядача зосереджена на аріях-монологів героїв, дуєтах і лише інколи з'являються тріо та масові сцени. Згадуючи процес написання опери, композитор відмічав взаємозв'язок покадрових змін подій із сюжетом, «... вповні романтичного, почасти пристрасно-драматичного, почасти ніжно-ліричного. Я вирішив писати цю оперу в формі опер старих, добрих часів, себто не в речитативному характері, але поділивши її на ясно закреслені окремі номери: арії, дуєти, ансамблі, хори тощо. Як завжди в моїх творах я намагався зробити всю дію повною напруги, постійно повною руху, завжди логічною й виправданою, завжди сценічно-драматичною» (Рудницький, 1980, с. 149).

У зображенні картини Київської Русі Антін Рудницький використовує веснянки, що яскраво показано у сцені дівич-вечору другої дії опери. Для показу французьких сцен автор не застосовує аутентичних характерних національних моделей, хіба що деякі ритмічні моменти характерні означеній музичній культурі.

З великим натхненням опера була створена за два роки, після чого постало завдання реалізувати її у сценічному втіленні. Будучи членом Українського Народного Союзу, Антін Рудницький разом з іншими очільниками організували святкування його 75-річного ювілею саме постановкою опери «Анна Ярославна — королева Франції» в Карнегі-Хол. Перша проблема полягала у специфіці Карнегі Холу, в якому категорично заборонено використання будь-яких декорацій, адже це концертна зала, а не театральна установа. Друга проблема, що виникла на шляху реалізації, це костюми, яких не було на американському континенті «від слова — взагалі». Третя проблема — це вивчення партій та партитури за неймовірно короткий час з людьми, які жили в різних штатах. Четверта проблема, за словами Антіна Рудницького, поставала як основна. Після опанування музичного матеріалу необхідно було створити елементарні мізансцени, щоб оперна вистава

відбулася не просто в концертному форматі, а з певними ознаками театрального формату. Поступово ці проблеми почали знаходити своє вирішення. Замість декорацій використали умовну символіку двох держав часів середньовіччя — герби Франції (три золоті лілії) та Київської Русі (тризуб). Виконавці головних персонажів вивчали свої партії самостійно, лише інколи, частинами, здаючи їх диригенту Антіну Рудницькому. Костюми шились самими солістами та артистами хору. Режисера так і не знайшлося, але композитор сам розробив мізансцени та зрежисував виставу, адже мав значний досвід роботи в театрах, неодноразово беручи безпосередню участь в постановках та мізансценічних репетиціях. Фінансування та оплату оренди Карнегі-Холу взяв на себе Український Народний Союз.

Прем'єра вистави відбулась 25 травня 1969 року. Опера посіла почесне місце в пізньому періоді творчості композитора, була схвально прийнята та відзначена критиками й музикознавцями української діаспори Америки.

Наступне звернення до цієї опери відбулося у 1992 році, пов'язаного з приїздом Марії Сокіл-Рудницької до України вперше з моменту їх еміграції з чоловіком до США. Вона привозить найцінніше, що залишилось у неї після смерті Антіна Рудницького — його творчий спадок — величезну кількість нотних примірників, серед яких була і опера «Анна Ярославна — королева Франції». Першим ідейним натхненником сценічного втілення твору на сцені Національної опери України став диригент, музикознавець, ерудит Іван Гамкало. Протягом трьох років велась активна підготовка до сценічного прочитання опери. Оркестрування для малого інструментального складу не підходило для масштабного колективу Національної опери України. У зв'язку з цим дирекція театру звернулась до майстра оркестрування Левка Колодуба, щоб удосконалити та збагатити партитуру всіма засобами виразності які надавав великий симфонічний оркестр установи. Велась кропітка робота по пошиттю костюмів та вирішення сценічного простору вистави. На цю роботу були запрошені французькі митці, Мішель Волковицький (режисер) та Олександр Еро (сценограф), тому виставу вже можна вважати як спільний



американо-франко-український проєкт. У співпраці диригента з виконавським складом: оркестром, солістами, хором, балетом проводилася наполеглива безкомпромісна робота, яка не терпіла неточностей і вимагала чіткого дотримання усіх композиторських ремарок. Виконавці та хор разом з балетом втілили яскраву костюмовану виставу в стилістиці Київської Русі XI століття (другий акт) та середньовічної Франції (перший та третій акти) в мінімалістичному оформленні сценічного простору заради акцентування на акторській грі самих виконавців. Завдяки злагодженій роботі постановочної групи, виконавського складу, технічних і допоміжних служб та цехів у 1995 році відбулася прем'єра опери на головній сцені України.

Порівнюючи сценічні прочитання обох версій опери з розривом у 27 років, можна відзначити, що концертно-сценічне виконання опери в американському форматі та злагоджене театральне втілення — в українському докорінно вносять свої корективи в аспектах звучання твору та його сприйняття глядачем. Маючи більші фінансові, творчі, технічні, адміністративні та інші можливості, театр зміг донести до глядача художню цінність та ідейну належність опери «Анна Ярославна — королева Франції» до скарбниці українського мистецтва. А тогочасний критичний огляд постановки в Національній опері України відзначив прем'єрний показ як зразок розквіту вітчизняного театрального мистецтва.

Історична опера потребує точності та достовірності зображення подій. Це призводить до думки, що постановка опер такого масштабу можлива лише в умовах стаціонарного, професійного, технологічно оснащеного з різноманітним виконавським складом театру. Тим не менш, навіть, у таких умовах можна зустрітись з проблемами професійної компетентності постановочної групи та фінансової підтримки, без якої неможливе створення вистави в музичному театрі. Але головний компонент — це наявність фахових співаків-акторів, режисерсько-постановочної групи спеціалістів, без яких опера не відбудеться як масштабно-емоційне видовище. Сценічно-концертний показ вистави «Анна Ярославна — королева Франції» в умовах Канегі – Холу за відсутності

професійних режисера, сценографа, художника по костюмам, декоратора, виконавців, належного фінансування не дозволив історично достовірно відобразити час і місце дії, сценічні перипетії сюжету, що врешті-решт не залишило помітного спогаду в культурному та мистецькому житті української діаспори в Америці 1969 року. Проблема полягала в тому, що така опера історичного тематизму потребувала видовищності та монументальності, які, на жаль, не могли бути забезпеченими в умовах концертного залу Карнегі-Холл.

Водночас український формат оперної вистави, втілений у рамках міжнародного американо-франко-українського проєкту, не дивлячись на більш вдалу сценічну інтерпретацію у порівнянні з американською прем'єрою, не уникнув й певних прорахунків у розробці мізансцен, пов'язаним з неточним режисерським аналізом й слабким творчим задумом вистави. Тому оперний твір Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» має довгострокову мистецьку перспективу та потребує переосмислення режисерських підходів до втілення історичної тематики із використанням усіх сучасних можливостей музичного театру. Сучасні митці повинні докладати максимум зусиль задля вшанування пам'яті, шанобливого відображення таких видатних історичних постатей як Анна Ярославна, її батько — мудрий політик й правитель Київської Русі, її чоловік Генріх I — король Франції. Події нашого славетного минулого є яскравим прикладом плідної комунікації між двома великими державами Східної і Західної Європи як у ті далекі часи, так і в сьогоденні.

### **Висновки.**

1. Не дивлячись на подібність деяких процесів історичного розвитку в країнах Східної та Західної Європи кінця раннього середньовіччя, спосіб існування Київської Русі та Франції, їх тогочасна культура, побут, традиції мали суттєві відмінності. Київська Русь завдяки політиці й дипломатії Ярослава Мудрого, шлюбним зв'язкам його нащадків з монаршими родинами провідних європейських країн була однією із високорозвинених, освічених, прогресивних, впливових держав християнського світу зі сталими культурними, релігійними

традиціями й підпорядкуванням церковної влади світській князівській із призначенням митрополиту. Тогочасна Франція, яка поділялась на 50 феодальних осередків, що конкурували із владою сюзерена, посідала менш помітне місце в політико-економічному, культурному, освітньому аспектах з підпорядкуванням світської королівської влади церковній в особі Папи Римського.

2. Збереження своєї національної самобутності спонукало українців в діаспорі зберігати свою мову, культуру, традиції. Яскравим представником української діаспори в Америці став композитор галичанського походження Антін Рудницький, вінцем творчості якого стала опера «Анна Ярославна — королева Франції» як «сердечна сповідь» Маестро-емігранта. В опері прослідковуються дві сюжетні лінії — соціально-історична та побутово-психологічна з яскраво вираженими характеристиками головних персонажів.

3. Концертно-сценічний формат утілення опери в Карнегі-Хол ознаменував святкування 75-річного ювілею Українського народного союзу. Фінансові проблеми з орендою залу, відсутність режисера-інтерпретатора сценічного аспекту втілення твору, достовірних історичних костюмів, брак репетиційного часу, далися взнаки. Музикознавці та критики української діаспори відзначили прем'єру опери високими оцінками, але вона не стала визначною подією американського життя етнічної спільноти.

4. Сценічне прочитання твору на сцені Національної опери України у рамках міжнародного американо-франко-українського проекту відрізнялося від американського формату застосуванням театральних режисерських прийомів і засобів виразності, пишністю й історичною достовірністю костюмів часів Київської Русі та середньовічної Франції. Водночас помилки в режисерському аналізі й творчому задумі вистави не дозволили урізноманітнити її мізансценічне вирішення пластично-просторового контенту. Сценічні інтерпретації історичних опер на національну тематику потребують ґрунтовних, ретельних, скрупульозних підходів до вивчення та інтерпретації твору — оригіналу, особливо у вирішенні масштабних монументальних

масових сцен задля відображення високого призначення знакових постатей у соціокультурному поступу держави та запобігання їх дискредитації у разі хибних трактувань.

**Перспективи подальших розвідок...** Історична тематика славетного минулого нашої держави в сучасних соціокультурних реаліях набуває нової популярності та актуальності задля звернення до великих звитяг видатних постатей нашої країни, які в складних умовах змогли підняти на високий щабель статус значення Київської Русі на геополітичній мапі середньовічної Європи. Враховуючи ці обставини, опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» може бути затребуваною у глядача не тільки нашої країни та зарубіжної діаспори, а й на європейському континенті як яскравий зразок мудрої політики і дипломатичних відносин між країнами з різними умовами існування. Її актуальність потребує нового сценічного переосмислення та практичної реалізації відповідно до сучасних мистецьких, технологічних, організаційно-управлінських можливостей музичного театру, що спонукає подальші наукові дослідження оригінальних утілень національної історичної тематики загалом та опери зокрема в контексті новітніх світових тенденцій режисури.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Баландін, Ф., Лярош, М. та Кралюк, П., 2022. *Anne de Kyiv / Анна Київська*. Київ: Пінзель.
2. Варшавська, А., 2021. *Постать Антіна Рудницького в історичній парадигмі української діаспори США середини ХХ століття*. Магістерська наукова робота з музичного мистецтва. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
3. Жаркова, В., 2018. *Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Ното Musicus*. Том 1. Киев: ArtHuss.
4. Зубанов, В. та Толстоухов, А., 2009. *Україна – Європа: хронологія розвитку (1000–1500)*. Переклад з російської. Київ: КВЦ.
5. Кралюк, П., 2018. *Ярослав Мудрий*. Харків: ФОЛІО.
6. Кулиняк, Н. І., 2017. Національні і європейські модерні етичні складові індивідуального стилю Антона Рудницького. In: World Science, International Scientific and Practical Conference, Warsaw, Poland, 8(24), Vol. 1. Warsaw: RS Global, pp.14–21.
7. Луняк, Є., 2010. *Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел*: монографія. Київ.
8. Рудницький, А., 1980. *Про музику і музик*. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто: Наукове Товариство ім. Шевченка.
9. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*: монографія. Київ: Музична Україна.

10. Терещенко, А., 1995. В опері – «Анна Ярославна», [online]. Режим доступу: <[https://zn.ua/ART/v\\_opere\\_\\_anna\\_yaroslavna.html](https://zn.ua/ART/v_opere__anna_yaroslavna.html)> [дата звернення: 09.04.2024].
11. Толочко, П. П. та Моця, О. П., 2020. Русь в кінці IX – на початку XII ст. У кн.: А. Толстоухов, В. Зубанов, П. Толочко та ін. *Україна: хронологія розвитку у 6-ти томах*. Т. 2: Давні слов'яни. Київська Русь. Київ: КРІОН, сс.202–265.
12. Швачко, Т., 1996. Мрія, що здійснилася. *Музика*, 2(302), сс.6–7.
13. Eco, U. 1994. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A.
14. Le Goff, J., 1992. *Medieval Civilization (400–1500)*. Translated by J. Barrow. Oxford: Blackwell Publishers.

### References

1. Balandin, F., Liarosh, M. and Kraliuk, P., 2022. *Anne de Kyiv / Anna Kyivska* [Anne de Kyiv / Anna Kyivska]. Kyiv: Pinzel.
2. Varshavska, A., 2021. *The figure of Antin Rudnytskyi in the historical paradigm of the Ukrainian diaspora in the USA in the middle of the 20th century*. Master's scientific work on musical art. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
3. Zharkova, V., 2018. *Desyat' vzglyadov na istoriyu zapadnoevropeiskoi muzyki. Tainy i zhelaniya Homo Musicus* [Ten views on the history of Western European music. Secrets and desires of Homo Musicus]. Vol. 1. Kiev: ArtHuss.
4. Zubanov, V. and Tolstoukhov, A., 2009. *Ukraina – Yevropa: khronolohiia rozvytku (1000–1500)* [Ukraine – Europe: chronology of development (1000–1500)]. Translated from Russian. Kyiv: KVITs.
5. Kraliuk, P., 2018. *Yaroslav Mudryi* [Yaroslav Mudry]. Kharkiv: FOLIO.
6. Kulyniak, N. I., 2017. Natsionalni i yevropeiski moderni etychni skladovi individualnoho styliu Antona Rudnytskoho. In: World Science, International Scientific and Practical Conference, Warsaw, Poland, 8(24), Vol. 1. Warsaw: RS Global, pp.14–21.
7. Luniak, Ye., 2010. *Anna Ruska – koroleva Frantsii v svitli istorychnykh dzherel: monohrafiia* [Anna Ruska – Queen of France in the light of historical sources: a monograph]. Kyiv.
8. Rudnytskyi, A., 1980. *Pro muzyku i muzyk* [About music and the musician]. Niu-Iork, Paryzh, Sidnei, Toronto: Naukove Tovarystvo im. Shevchenka.
9. Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist: monohrafiia* [National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine named after Taras Shevchenko: history and modernity: a monograph]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
10. Tereshchenko, A., 1995. In the opera – "Anna Yaroslavna", [online]. Available at: <[https://zn.ua/ART/v\\_opere\\_\\_anna\\_yaroslavna.html](https://zn.ua/ART/v_opere__anna_yaroslavna.html)> [accessed: 09 April 2024].
11. Tolochko, P. P. and Motsia, O. P., 2020. Rus v kintsi IX – na pochatku XII st. In: A. Tolstoukhov, V. Zubanov, P. Tolochko and others. *Ukraina: khronolohiia rozvytku u 6-ty tomakh* [Ukraine: chronology of development in 6 volumes]. Vol. 2: Davni slov'iany. Kyivska Rus. Kyiv: KRION, pp.202–265.
12. Shvachko, T., 1996. Mriia, shcho zdiisnylasia [A dream that has come true]. *Muzyka*, 2(302), pp.6–7.
13. Eco, U. 1994. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A.
14. Le Goff, J., 1992. *Medieval Civilization (400–1500)*. Translated by J. Barrow. Oxford: Blackwell Publishers.

**IRYNA SUVOROVA**ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

Creative Postgraduate Student

at the Department of Opera Training and Music Direction

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

[irina.applause@gmail.com](mailto:irina.applause@gmail.com)**ANTIN RUDNYTSKY'S OPERA****"ANNA YAROSLAVNA — QUEEN OF FRANCE":****COMPARATIVE ANALYSIS OF THE AMERICAN AND****UKRAINIAN FORMATS OF PRODUCTION**

*The author devotes this research to the phenomenon of the creation by Antin Rudnytskyi's the opera "Anna Yaroslavna — Queen of France", having used historiographical and iconographical sources, its artistic productions in American and Ukrainian formats. The relevance and necessity of taking into account the historical national theme in general and the opera in particular in today's socio-cultural realities are outlined. The role and place of the Ukrainian diaspora in the preservation of national identification of cultural property and artistic heritage in the conditions of stay in different countries of the world is clarified. Attention is focused on returning to the treasury of national musical culture and unjustifiably forgotten names and works of Ukrainian emigrant artists, one of their bright representatives is rightfully considered the American composer of Galician origin Antin Rudnytskyi. The literary background of the opera is analyzed and systematized being based on the peculiarities of the historical, sociocultural development of Kyivan Rus and France at the end of the early Middle Ages; the prerequisites for creating an opera are outlined, emphasizing the main storylines in the development of its dramaturgy; the author studied memoirs, reviews and publications on its production in American and Ukrainian formats. The article describes the differences in living conditions, the way of existence of Kyivan Rus and France during the specified era, emphasizing the peculiarities of their contemporary culture, lifestyle, and traditions. Attention is drawn to the choice of the effective vector of Yaroslav the Wise's activity in politics, diplomacy, interstate family ties with the leading royal courts of Europe, which contributed to the highest development of Kyivan Rus at that time, strengthening the princely secular power. On the contrary, the author emphasized the modest position of medieval fragmented France in the geopolitical development of Europe with the subordination of secular royal power to the Pope. The motivation of Antin Rudnytskyi's appeal to historical themes and the prerequisites for writing the opera "Anna Yaroslavna - Queen of France" as a "heartfelt confession" of the emigrant Maestro is determined. Two storylines in opera drama are analyzed — social-historical and domestic-psychological, with arguments for their conceptual solution. The reasons for the concert-stage format of the implementation of the opera by the forces of the Ukrainian diaspora in America and the impossibility of its further stage life in the country are clarified. The conceptual production of the work in the National Opera of Ukraine in the stage format, the reasons for the shortcomings of its mise-en-scène development in connection with errors in the director's analysis and the creative idea of the performance are studied. The necessity of a thorough approach to the interpretation of historical operas of national themes with the use of large-scale monumental mass scenes is proven. Prospects for further scientific research on the given topic in the conditions of modern possibilities of musical theater and achievements of director's opera practice are predicted.*

**Keywords:** Antin Rudnytskyi, the opera "Anna Yaroslavna — Queen of France", features of

*the composer's style, stage interpretations, American and Ukrainian opera formats.*

*Стаття надійшла до редакції 11.04.2024 р.*





Науковий журнал

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**2024 № 2 (63)**

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*  
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*  
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8  
Обл. вид. арк. 14,8  
Папір офсетний. Друк офсетний  
Гарнітура «Times»  
Наклад 500 примірників

Віддруковано:  
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського  
Адреса редакції та видавництва:  
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>  
Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P. ĺ. Čajkovs'kogo

Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. ĺ. Čajkovs'kogo

