

ISSN 2414-052X

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

# ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ  
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Засновано у жовтні 2008 року

2017 № 2 (35)

Київ – 2017

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
імені П. І. Чайковського**

**2017 № 2 (35)**

**Науковий журнал. Виходить щоквартально**

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

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

Згідно з постановою ДАК МОН України від 29 вересня 2014 року за № 1081  
«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»  
внесено до переліку наукових фахових видань України  
в галузі культурології та мистецтвознавства.

Адреса web-сторінки журналу: <http://knmau.com.ua/naukovi-vydannya/chasopys/>

**Редакційна колегія:**

- Рожок В. І.**, доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України (головний редактор).  
**Антонюк В. Г.**, доктор культурології, професор, заслужена артистка України.  
**Антонюк О. В.**, доктор політичних наук, професор, заслужений працівник освіти України  
(заступник головного редактора).  
**Апатський В. М.**, доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України.  
**Аронов А. О.**, доктор культурології, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри історії,  
історії культури та музеєзнавства Московського державного інституту культури (Росія).  
**Берегова О. М.**, доктор мистецтвознавства, професор (заступник головного редактора).  
**Волков С. М.**, доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту  
культурології Національної академії мистецтв України.  
**Герасимова-Персидська Н. О.**, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв  
України.  
**Гнатюк Л. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар).  
**Гуменюк Т. К.**, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України.  
**Давидов М. А.**, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України.  
**Дзядек М.**, доктор філософії, доцент Інституту музикознавства Ягеллонського університету у Кракові  
(Польща).  
**Дулова К. М.**, доктор мистецтвознавства, професор, ректор Білоруської державної академії музики  
(Мінськ, Білорусь).  
**Зінькевич О. С.**, доктор мистецтвознавства, професор.  
**Золозова Т. В.**, доктор мистецтвознавства, професор Паризького університету Сорбонна (Франція).  
**Кодьєва О. П.**, доктор культурології, професор Київського університету права Національної академії  
наук України.  
**Корній Л. П.**, доктор мистецтвознавства, професор.  
**Лащенко С. К.**, доктор мистецтвознавства, завідувач сектору історії музики Державного інституту  
мистецтвознавства (Москва, Росія).  
**Москаленко В. Г.**, доктор мистецтвознавства, професор.  
**Олійник О. С.**, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України  
(заступник головного редактора).  
**Посвалюк В. Т.**, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України.  
**Світайло Л. Р.**, кандидат філологічних наук, доцент (науковий редактор).  
**Скорик М. М.**, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України.  
**Тишко С. В.**, доктор мистецтвознавства, професор.  
**Черкашина-Губаренко М. Р.**, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв  
України.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського (протокол № 14 від 29 червня 2017 року).

За достовірність інформації, зміст статей редакція відповідальності не несе.  
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

## З М І С Т

<b>МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО</b> .....	4
<b>Музична освіта в Україні</b> .....	4
Рожок В. І. Виховні аспекти творчої і міжнародної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського (досвід 2016/2017 навчального року).....	4
<b>До 190-х роковин Людвіга ван Бетховена</b> .....	12
Зінькевич О. С. Бетховен у концертному житті Києва (друга половина ХІХ століття) .....	12
<b>Сучасний оперний театр у соціокультурному просторі</b> .....	22
Дзядек М. Сучасні дослідження оперного театру в Польщі (переклад із польської Д. О. Полячка) .....	22
Dziadek M. Współczesne badania nad teatrem operowym w Polsce.....	31
Нестьєва М. І. Опері Джоаккіно Россіні у Вільдбаді .....	36
Матусевич О. П. Жанрова належність театральних творів Олександра Журбіна .....	42
Панасюк В. Ю. Від повісті до лібрето. Повість Валентина Катаєва як літературна основа опери Сергія Прокоф'єва .....	51
Ільченко П. І. Постановки сучасної української опери у процесі підготовки режисера музичного театру.....	60
<b>КУЛЬТУРОЛОГІЯ</b> .....	68
Павелко К. О. Мікроісторичний метод дослідження творчої біографії композитора (на прикладі варшавського періоду життя Михайла Глінки) .....	68
Походзей П. І. Підготовка фахівців в Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського .....	79
<b>ЮВІЛЕЙНІ ТА ПАМ'ЯТНІ ДАТИ</b> .....	87
<b>До 150-річчя від дня народження Олени Олександрівни Муравйової</b> .....	87
Антонюк В. Г. Олена Муравйова – професор Музично-драматичної школи Миколи Лисенка.....	87
<b>До 70-річчя від дня народження Миколи Сергійовича Шопши</b> .....	101
Гамкало І.-Я. Д. Продовжувач славетних традицій .....	101
<b>До 70-річчя Романа Андрійовича Вовка</b> .....	106
Апатський В. М. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка .....	107
<b>НАУКОВЕ ЖИТТЯ НМАУ ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО</b> .....	121
<b>Захисти на здобуття наукового ступеня</b> .....	121
<b>Наукові конференції</b> .....	133
Тукова І. Г. Об'єднуюча сила «Musica moderna» .....	133
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</b> .....	135
<b>ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ</b> .....	136

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

---

## МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ

УДК 378.1:78.07

Рожок В. І.

### ВИХОВНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОЇ І МІЖНАРОДНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НМАУ ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО (ДОСВІД 2016/2017 НАВЧАЛЬНОГО РОКУ)

Узагальнено результати навчально-виховної і науково творчої діяльності студентів НМАУ ім. П. І. Чайковського протягом 2016/2017 навчального року, розкрито її головні напрями, охарактеризовано конкретні творчо-мистецькі проекти і заходи, досягнення студентів, зростання їх професіоналізму, громадянськості. Наголошено, що 124 студенти й асистенти-стажисти здобули звання лауреатів міжнародних і всеукраїнських виконавських конкурсів, проведено 12 всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів: Міжнародний фестиваль «Vivat, Academia», III міжнародний фестиваль «Італійське бароко в Україні», VI Всеукраїнський конкурс хорових диригентів, IV Всеукраїнський конкурс піаністів премії фірми «C. Bechstein», особливо – IX Міжнародна Пасхальна асамблея «Духовність єднає Україну». У межах Асамблеї відбулась і Всеукраїнська хорова конференція до 80-річчя кафедри хорового диригування, вечір-реквієм «Праведная душе», присвячений пам'яті Героя України Василя Сліпака та присвоєнню його імені Великому залу Академії. До 175-річчя від дня народження Миколи Лисенка відбулися музично-літературний вечір і концерт «Лисенко і українська фортепіанна музика ХХ століття». Цьому ювілею був присвячений IV Всеукраїнський конкурс піаністів премії фірми «C. Bechstein». Важливою є й благодійна концертна діяльність студентів, які виступають у лікувальних і дитячих закладах Києва, маленьких містечок і сіл різних областей України. Більшість навчально-творчих заходів пов'язана з міжнародною діяльністю Академії, спрямованою на поширення у світі інформації про українське мистецтво. Ефективним є обмін професійним досвідом шляхом проведення майстер-класів і творчих зустрічей з провідними музикантами світу. Важливою складовою сучасної освіти є персоналізація цього процесу, тенденція до поєднання його з творчою діяльністю. Це надає можливість кожному студенту обирати освітньо-виховні засоби, які найбільш повно відповідають його професійним і творчим прагненням, сприяють досягненню високого професіоналізму, особистісному зростанню, засвоєнню норм і вимог соціуму.

**Ключові слова:** діяльність НМАУ ім. П. І. Чайковського, мистецькі проекти, всеукраїнські та міжнародні фестивалі і конкурси.

Творчо-виховний процес у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського ґрунтується на усвідомленні соціальної функції мистецтва, його впливу на виховання молодого покоління. Готуючи майбутніх професіоналів, залучаємо історичний досвід вітчизняної музичної освіти, визнаної у світі найкращою, спираємось на притаманну їй спрямованість формувати у них професійну, творчу і світоглядну зрілість на основі здобутків національної і світової культур. Водночас, орієнтуємось і на новітні тенденції в гуманізації освітніх парадигм, мета яких – людина в її

повномасштабному вимірі, світові інтеграційні процеси та європейські інтенції українського суспільства.

Підтвердженням світового реноме і статусу провідного вищого музичного навчального закладу нашої країни є те, що вперше за 104-річну історію своєї діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського (колишню Київську консерваторію) було внесено до переліку «Топ-100» вищих навчальних закладів світу в номінації «Виконавські види мистецтва». Щороку вихованці Академії підтверджують її міжнародне визнання, перемагаючи на престижних виконавських конкурсах. Лише за останній навчальний рік 124 студенти й асистенти-стажисти здобули звання лауреатів міжнародних і всеукраїнських виконавських конкурсів.

Професійне становлення й розкриття творчого потенціалу студентів здійснюються в Академії під час індивідуальних занять зі спеціальності та на суміжних кафедрах (концертмейстерства, камерного ансамблю), а також концертних виступів, конкурсів, фестивалів, презентацій, майстер-класів, в інноваційних проектах та інших ініціативах. Серед різноманітних форм індивідуального навчання особливу роль відіграють студентські оркестри, ансамблі, хор, Оперна студія, участь у яких не тільки значно збагачує професійний досвід, а й надає можливості творчій молоді долучитися до сучасного культурного соціуму.

НМАУ ім. П. І. Чайковського – це не лише провідний навчальний музичний заклад, а й мистецький центр України. Так, протягом 2016/2017 навчального року тут проведено дванадцять всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів, мета яких, окрім творчо-виховних аспектів, – консолідація суспільства на основі мистецтва і духовних цінностей. Серед них – Міжнародний фестиваль «Vivat, Academia», III Міжнародний фестиваль «Італійське бароко в Україні», VI Всеукраїнський конкурс хороших диригентів, IV Всеукраїнський конкурс піаністів премії фірми «С. Bechstein», особливо – IX Міжнародна Пасхальна асамблея «Духовність єднає Україну». У цьому мистецькому проекті, автором і організатором якого я маю честь бути, щороку репрезентується творчість молодих і визнаних уже митців України та багатьох країн світу. Цього року в межах програми Міжнародної Пасхальної асамблеї відбулося 46 творчих заходів за всіма напрямками творчої діяльності Академії: концерти, науково-практичні конференції, презентації, майстер-класи, круглі столи, зустрічі з відомими митцями, благодійні мистецькі акції. Під час Пасхальної асамблеї духовна класична й сучасна хорова музика звучала у багатьох столичних залах, а також у храмах різних конфесій. Її виконували хорові колективи з Києва, Чернігова, Ніжина, Запоріжжя, Львова, Рівного, Миколаєва, Кропивницького, а також з Угорщини і Литви. Студентські симфонічний і камерний оркестри, провідні інструментальні колективи дарували слухачам найкращі зразки західноєвропейської класики й української, литовської, угорської, узбецької музики. Під час Пасхальної асамблеї-2017 відбулась Всеукраїнська хорова конференція, присвячена 80-річчю кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського, а також вечір-реквієм «Праведная душе», присвячений пам'яті Героя України Василя Сліпака та присвоєнню його імені Великому залу Академії.

Відомо, що у творчо-виховному процесі важливим є шанобливе ставлення до мистецької спадщини, до видатних діячів минулого і сучасності. НМАУ ім. П. І. Чайковського виявилася, на жаль, чи не єдиною державною мистецькою установою, колектив якої відзначив 175-річчя класика національної культури Миколи Віталійовича Лисенка. З ініціативи ректора 2017 рік був оголошений Роком Миколи Лисенка. У день народження композитора, 22 березня, у Великому залі Академії відбувся музично-літературний вечір пам'яті, під час якого звучали його хорові та оркестрові твори, арії з опер, а 27 березня – концерт «Лисенко і українська фортепіанна музика ХХ століття» за участю студентів і асистентів-стажистів навчального закладу. Цьому ювілею був присвячений і

IV Всеукраїнський конкурс піаністів премії фірми «С. Bechstein», на завершення якого було вручено спеціальний диплом – «За найкраще виконання твору Лисенка».

Традиційними в Академії стали концерти-присвяти її видатним діячам і незабутнім професорам. Упродовж року вони відбувались не лише в навчальному закладі, а й на багатьох сценах Києва, інших міст України. Зокрема, під час Пасхальної асамблеї у Великому залі були проведені концерти на вшанування пам'яті Анатолія Авдієвського («Пісня – душа моя»), Дмитра Гнатюка («Два кольори мої, два кольори»), Олега Кудряшова («Музична присвята»). Як завжди, «на високій ноті» пройшов щорічний Фестиваль фортепіанної кафедри № 2 «Присвята майстру» пам'яті Ігоря Рябова. Відбулись також музичні вечори пам'яті Віталія Кирейка (до 90-річчя від дня народження), Костянтина Мяскова (до 95-річчя від дня народження), Василя Галицького і Сергія Баштана (до 90-річчя від дня їх народження), Богодара Которовича і Костянтина Огнєвого.

Продовженням Музичної алеї пам'яті став і науково-мистецький проект кафедри історії української музики та музичної фольклористики «Видатні постаті української музичної культури першої третини ХХ століття», під час якого звучала музика Федора Якименка, Михайла Вериківського, Віктора Косенка. У Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України кафедра сольного співу провела концерт до ювілею Віктора Косенка, а також до 125-річчя від дня народження Марії Литвиненко-Вольгемут – у музеї Марії Заньковецької.

Святковими заходами в Академії відзначили й «повноліття» нинішніх професорів, зокрема: музичний вечір до ювілею заслуженого діяча мистецтв України, професора кафедри спеціального фортепіано № 2 Ольги Ліфоренко; концерт до 75-річчя завідувача кафедри народних інструментів Академії, народного артиста України, професора Святослава Литвиненка. В авторській програмі «Ректор Академії запрошує» я мав честь запросити своїх колег, друзів на свій ювілейний гранд-концерт і презентацію книги «Шлях до визнання». Концерти-презентації відбулись також у Ніжині, Житомирі, Чернігові. Серед інших «ректорських» проектів протягом цього навчального році тривала програма «Його величність, рояль». Започаткована також нова форма академічного творчого життя – щоденне демонстрування під час великої перерви в холі Академії телевізійних ефірних концертів, телепередач, музичних фільмів.

Активна й насичена концертна діяльність творчої молоді усіх кафедр Академії втілена у десятках концертів, спрямованих на професійне і творче виховання. Як переконує досвід, уповні виправдовує себе практика організації концертів, які містять певну творчу ідею, відбиту в його назві. Зокрема, увагу слухачів та й виконавців значно більше приваблювали такі «програмні» концерти: «Чи любите ви Брамса?», «Від романтики до джазу», «Осінній дебют», «Березневе фортепіано», «Подорож у дитинство», «Фантастичне фортепіано: від однієї до восьми рук», концерти «Ми всі родом із ХХ століття», «55 миттєвостей», програма якого містила 24 прелюдії Д. Шостаковича, 24 прелюдії Ф. Шопена і сім багателей ор. 33 Л. ван Бетховена.

Провідною у відкритті нових форм концертної і творчої діяльності є кафедра спеціального фортепіано № 2. Окрім фестивалю пам'яті Ігоря Рябова (автор ідеї доцент Сергій Рябов) і концертів, відбувся відкритий конкурс піаністів «Інтерпретація сучасної музики», X конкурс фортепіанних ансамблів (куратор – професор Тетяна Рощина); триває проведення циклів: «Вечори фортепіанного мистецтва» (14 концертів упродовж року, автор проекту – старший викладач Марія Пухляк); «Музичні вечори» (понад 20 концертів, автор проекту – виконавач обов'язків професора Юрій Кот). Серед нових і успішних проектів кафедри – «Фортепіано в сучасних жанрових проєкціях»; «Від бароко до сучасності» (сім концертів у Києві, Чернігові, Житомирі, Ужгороді, автор проекту професор Валерій Козлов); проєкти доцента Оксани Ринденко «Музичні ілюзії Джона Кейджа» і «Всесвіт Олів'є Мессіана»; щорічний цикл концертів «Мистецтво

гри з оркестром» спільно з кафедрою симфонічного диригування (куратор – Марія Пухляк), а також кілька клавірабендів-презентацій нових видань творів.

Серед помітних мистецьких заходів варто назвати і фестиваль «Дні українського баяна та акордеона», концертний цикл «Kyiv Accordion Fest» (керівник проекту – професор Євгенія Черказова), концертні цикли кафедри скрипки – «Українська скрипкова спадщина», «Віртуозні скрипкові твори», «Богдана Півненко та її учні», кафедри хорového диригування – «Українська та зарубіжна епоха Відродження» й «Обробки українських пісень», кафедри старовинної музики – «Французька барокова музика і поезія», «Й. С. Бах та його сучасники». Вихованці відомих композиторів, професорів Євгена Станковича, Лесі Дичко, Ганни Гаврилець, Юрія Іщенка, Людмили Юріної представили свою творчість не лише в Академії, а й на фестивалях України та за її межами. Успішно пройшли «Міжнародні електроакустичні майстерні» до 20-річчя кафедри музично-інформаційних технологій та Студії електроакустичної музики з презентацією компакт-дисків (автор і куратор проекту – старший викладач Алла Загайкевич).

Новою формою творчої презентації студентів стали концерт кафедри мідних та ударних інструментів «Старшокурсники – першокурсникам», а також ліричний музично-літературний вечір «Так ніхто не кохав», присвячений Міжнародному дню закоханих, організований кафедрою мов спільно з іншими кафедрами Академії. Привернула увагу підготовлена з ініціативи кафедри мов музично-поетична композиція «І він до сонця руку підійняв», яка прозвучала в музеї імені Максима Рильського. Загалом важко назвати в Києві концертну сцену, зал мистецької установи, музею, дитячу музичну школу і вишу чи конфесійний храм, де б не звучала музика у виконанні вихованців Академії. Протягом навчального року концерти студентів, асистентів-стажистів відбувались у Харкові й Одесі, Львові і Луцьку, Рівному і Чернігові, Сумах і Ніжині, Кропивницькому і Вінниці, Миколаєві і Житомирі, Чернівцях і Черкасах.

Важливою для Академії є й благодійна концертна діяльність, яку вважаємо потужним засобом гуманістичного виховання. Студенти виступають у лікувальних і дитячих закладах Києва, міст і містечок, сіл в різних областях України. Ось лише один приклад: під час останньої Пасхальної асамблеї відбулась благодійна програма «Вірою, Надією єдині». Під час проведення 14 концертів було зібрано майже 30 тисяч гривень, які передали на лікування Ані Безкоровайної, десятирічної талановитої художниці: її яскраві картини прикрашали фойє Великого залу. Уже другий рік відбуваються щотижневі благодійні концерти студентів Академії в Науково-практичному центрі профілактичної та клінічної медицини. Окремо варто сказати про концерти для воїнів-захисників, серед яких – виступи для учасників АТО студента четвертого курсу кафедри спеціального фортепіано № 1 Ярослава Олійника. Користуючись нагодою, ще раз висловлюю глибокий сум із приводу трагічної загибелі його батька, Сергія Олійника, героїчного бійця АТО.

У сучасних умовах більшість навчально-творчих заходів пов'язані з міжнародною діяльністю Академії. Цей важливий напрям академічного процесу спрямований на поширення у світі інформації про українське мистецтво, про нашу країну. Чи не в цьому виявляється надважливе сьогодні завдання культури, яку політики називають «м'якою дипломатією»? Інноваційним, з цього погляду, є міжнародний проект «Музичні діалоги», який здійснюємо за підтримки посольств і культурних представництв в Україні. Його мета – презентувати українську музичну культуру в інших країнах. Зокрема, протягом минулого навчального року в Академії відбулись «Музичні діалоги» з Італією, Німеччиною, Грузією, Узбекистаном, Литвою, Польщею, США, Казахстаном, Угорщиною, Швейцарією, Бельгією. Формою «Діалогів» передбачено спільні виступи музикантів двох країн, під час яких звучить музика представлених культур. Завдяки цьому

проекту зарубіжні музиканти розширюють свій репертуар творами українських композиторів, українські слухачі збагачують знання про музику інших країн.

Надзвичайний успіх мали міжнародні проекти Академії у співпраці з Новою Мюнхенською філармонією та Баварською державною оперою (Німеччина): 19 студентів кафедри струнно-смичкових інструментів взяли участь у прем'єрі опери Ріхарда Вагнера «Летючий голландець». Мені пощастило бачити цю блискучу постановку і спілкуватися з директором Нової Мюнхенської філармонії Францем Дойчем, на його особисте запрошення відвідати прем'єрні спектаклі. Ми домовилися про подальшу співпрацю у здійсненні творчих проектів. Протягом минулого навчального року тривала співтворчість студентів Академії з Європейським молодіжним оркестром «I, Culture Orchestra», яку підтримують Польський інститут Адама Міцкевича, Польський інститут у Києві та посольство Польщі в Україні. Сьогодні цей міжнародний колектив молодих музикантів визнаний одним з кращих симфонічних оркестрів Європи. Цього року ІСО з великим успіхом гастролював у Києві, Мінську і Берліні. В оркестр відібрали також студентів і випускників нашої Академії – Марію Салтанову, Оксану Корун, Ольгу Микитей (скрипка), Василя Юрчака (віолончель), Сергія Діденка (гобой), Олега Шебету-Драгана, Дмитра Фонарюка (кларнет), Івана Пташника, Богдана Шевченка (фагот), Олега Скакуна (труба), Андрія Мисьо (труба), Євгена Чурикова (валторна).

З талановитою молоддю НМАУ ім. П. І. Чайковського охоче співпрацюють провідні оркестри й оперні театри Європи. Ось лише кілька прикладів: театр опери та балету імені Дж. Верді (м. Трієст, Італія) запросив студентку четвертого курсу кафедри сольного співу Ольгу Дядів узяти участь у постановці «Чарівної флейти» В.-А. Моцарта, студента третього курсу Володимира Тишкова – театр «Comunale Mario del Monaco» (м. Тревизо, Італія), де він брав участь у постановці опери В. Белліні «Норма»; студентка четвертого курсу Інна Калугіна – Львівський театр опери та балету імені Соломії Крушельницької для участі в опері В.-А. Моцарта «Весілля Фігаро». Студентка кафедри сольного співу Ксенія Ніколаєва відвідала майстер-класи Neue Stimmen (Німеччина), студент кафедри струнно-смичкових інструментів Любомир Ключинський яскраво виявив себе як альтист у майстер-класах у Швейцарії. Відбулись успішні виступи оркестру «Grand Accordeon» (художній керівник Євгенія Черказова) на Міжнародному конкурсі акордеоністів у Вільнюсі та в посольстві України в Литві. Викликав резонанс і концерт «Богдана Півненко та її учні» в консерваторії м. Кракова (Польща).

Протягом уже багатьох років НМАУ ім. П. І. Чайковського співпрацює з провідними мистецькими закладами світу: підписані угоди про це з Університетом Сорбонна (Франція), Академією Театру «La Scala» та консерваторією в Трієсті (Італія), з польськими музичними академіями у Кракові, Бидгощі і Гданську. Укладено угоди з Тбіліською, Казахською і Узбецькою консерваторіями, меморандум із Чжецзянським музичним університетом (Китай), готуємось підписати меморандум з Тель-Авівським університетом (Ізраїль). Розпочато співпрацю з Міжнародною програмою Європейського Союзу «ЕРАЗМУС+» та програмою Фулбрайта (США). Під час мого перебування на міжнародній конференції (на запрошення директора італійської музичної академії Роберта Турріна) у місті Трієсті було створено об'єднання SEMAN, мета якого – посилити інституційну мережу співпраці між музичними академіями і музичними фестивалями та обмін досвідом для зміцнення академічної системи знань, відкритої для європейського змісту.

Наведу ще один приклад міжнародної співпраці Академії: завдяки багаторічній співпраці із всесвітньо відомою фортепіанною фірмою «C. Bechstein», шість нових роялів поповнили музичний інструментарій нашого навчального закладу. А після успішного проведення IV Всеукраїнського конкурсу премії «C. Bechstein», на пропозицію ректора Академії й директора фірми Карла Шульце, заплановано провести наступний, п'ятий конкурс уже як міжнародний.



НМАУ ім. П. І. Чайковського підтримує визнану у світі академічну практику присвоєння звань «Почесний професор Академії». Почесними професорами Академії є Кшиштоф Пендерецький, Володимир Крайнев, Софія Губайдулліна, Валентин Сильвестров, цього року додалися відомі діячі культури – Володимир Винницький, Наталя Хома (США), Леонард Райс (Австрія), Тетяна Золозова (Франція).

В аспекті інтеграційних процесів плідними виявилися молодіжні проекти у співпраці з дипломатичними і культурними інституціями, акредитованими в Україні. Таким, зокрема, стала успішна прем'єра в Україні опери Дж. Россіні «Пробний камінь» в Оперній студії Академії, здійснена під патронатом посольства Італії в Україні й Італійського інституту культури в Києві. Автор режисерської постановки – аспірант-стажист Богдана Латчук. Цю виставу запросили на фестиваль «Operafest-Tulchyn». Ще одну міжнародну перемогу принесла Академії асистент-стажист Юлія Журавкова: її постановку опери Дж. Менотті «Телефон» відзначено на міжнародному конкурсі молодих оперних режисерів «Musical art project». Ця вистава увійшла до репертуару Київського національного театру оперети, що, звичайно, стало неординарною подією для молодого режисера. Своє обдарування Юлія Журавкова виявила, підготувавши виставу за оперою Г. Доніцетті «Дон Паскуале», з якою потрапила у фінал Міжнародного конкурсу оперних режисерів «Ring Award». Цього року відбулася ще одна міжнародна презентація кафедри оперної режисури: її вихованці здійснили постановку опери Дж. Менотті «Медіум» на Міжнародному театральному фестивалі «Схід-Захід» у Кракові (режисер – студент четвертого курсу Олександр Співаковський). Вистава здобула звання лауреата в номінаціях «Найкраща акторська група» і «Найкращий сценічний дебют».

Про ефективну міжнародну діяльність Академії свідчить і щорічний Міжнародний фестиваль «Італійське бароко в Україні», започаткований посольством Італії та Італійським культурним центром в Україні спільно з Академією. Під час фестивалю відомі італійські музиканти виступають у мистецьких заходах з нашими студентами. Продовженням співтворчості нашої молоді з відомими зарубіжними музикантами став концерт циклу «Kyiv Accordion Fest» у Колонному залі імені М. В. Лисенка за участю вихованців Академії і професора консерваторії ім. Н. Піччінні Франческо Палаццо (м. Барі, Італія), а також спільні виступи студентів кафедри старовинної музики і польських музикантів з м. Кракова.

Креативною ініціативою молоді Академії став Міжнародний проект «Борткевич в Україні»: аспіранти Темур Якубов і Євген Левкулич здійснили його у співпраці з посольствами США і Франції в Україні та завдяки гранту Міністерства культури України. Мета цього проекту – повернути в Україну спадщини видатного, але забутого українського композитора Сергія Борткевича, який змушений був виїхати з Батьківщини після подій 1917 року. Концерти-презентації музики С. Борткевича відбулися в Києві, Харкові, Ніжині і Хмельницькому. Цей проект здійснювався зусиллями студентського науково-творчого товариства, яке організувало ще кілька заходів – «Ораторія Кайї Сааріахо "Passion de Simone": музичне прочитання філософії Сімони Вейль»; «Екзотичні інструменти гамелану: практика освоєння».

Ефективними для професійного і світоглядного формування студентів та асистентів-стажистів Академії є обмін професійним досвідом шляхом проведення майстер-класів і творчих зустрічей з провідними музикантами світу. Зокрема, це майстер-класи угорського піаніста Дьордя Оравця, відомих скрипалів Валерія Соколова та Андрія Белова (Німеччина), піаніста Володимира Винницького та віолончелістки Наталі Хоми (США), концертмейстера Королівського оперного театру Ковент-Гарден, професора Королівського коледжу музики, альтиста Андрія Війтовича (Велика Британія), ансамблю «Оберон-тріо» (Німеччина), флейтистки Анни де ла Вега (Австралія), польського саксофоніста Рішарда Золодзієвського, професора консерваторії імені Н. Піччіні акордеоніста

Франческо Палаццо (м. Барі, Італія), валторніста з Великої Британії Джефа Брайнта, соліста Центрального оперного театру Ян Яна (Пекін, Китай), американського бандуриста, композитора і диригента українського походження Юліана Китастого, професора Краківської музичної академії, клавесиністки Ельжбети Стефанської (Польща). Відбулися також творчі зустрічі з президентом міжнародної гільдії трубачів Кіммом Данніком (м. Ітака, США), з відомим литовським піаністом, правнуком М. Чюрльоніса Рокасом Зубовасом та спільний захід викладачів і студентів Академії і Центральної консерваторії Китаю, які представили народні інструменти двох країн.

В Академії здійснюється запроваджене з ініціативи ректора моральне й матеріальне заохочення студентів, аспірантів і асистентів-стажистів за їх мистецькі, наукові досягнення, громадську роботу. Ідеться, зокрема, про щорічні іменні стипендії. Так, на урочистому закритті-концерті переможців IV Всеукраїнського конкурсу піаністів премії фірми «C. Bechstein» нащадок видатних меценатів Мішель Терещенко, вручив від «Фундації спадщини Терещенків» щорічні премії у трьох номінаціях: «Найкращий молодий педагог» – викладачеві кафедри спеціального фортепіано Катерині Куликовій; «Найкращий аспірант» – аспірантці кафедри історії світової музики Юлії Журавковій; «Найкращий студент» – студенту кафедри хорового диригування Кирилу Бистревському, який, до того ж, отримав ще й іменну щорічну стипендію професора Тетяни Золозової (Франція). Традиційну стипендію родини професора Академії Людмили Каверіної цього року вручено магістру кафедри теорії музики Маріам Вердіян, яка з відомих причин змушена була залишити Донецьк.

Досвід творчо-виховної роботи в Академії протягом одного навчального року переконує, що важливою складовою сучасної освіти є персоналізація навчально-виховного процесу, тенденція до поєднання його з творчою діяльністю. Перспективи розвитку сучасної вищої школи відкривають можливість кожному студенту обирати ті творчо-виховні засоби, які найбільш повно відповідають його устремлінням, сприяють досягненню високого професіоналізму, особистісному зростанню, засвоєнню норм і вимог соціуму. Завдяки концертній практиці, участі у фестивалях, конкурсах, майстер-класах, інших творчих проектах, у роботі студентського наукового товариства тощо студенти мають можливість розкрити свій творчий потенціал, виробити систему відносин зі світом, здійснити свій внесок у розвиток культури загалом. У процесі навчання і багатогранного творчого життя вони відчують особисту причетність не лише до своєї справи, обраного фаху, а й до соціуму, до процесів консолідації суспільства, його гуманізації.

**Рожок В. І. Воспитательные аспекты творческой и международной деятельности НМАУ им. П. И. Чайковского (опыт 2016/2017 учебного года).** Обобщены результаты учебно-воспитательной и научно-творческой деятельности студентов НМАУ им. П. И. Чайковского в течение 2016/2017 учебного года, раскрыты её главные направления, охарактеризованы конкретные творческо-художественные проекты и мероприятия, достижения студентов, рост их профессионализма, гражданственности. Отмечено, что 124 студента и ассистента-стажёра получили звание лауреатов международных и всеукраинских исполнительских конкурсов, проведено 12 всеукраинских и международных фестивалей и конкурсов: Международный фестиваль «Vivat, Academia», III Международный фестиваль «Итальянское барокко в Украине», VI Всеукраинский конкурс хоровых дирижеров, IV Всеукраинский конкурс пианистов премии фирмы «C. Bechstein», особенно – IX Международная Пасхальная ассамблея «Духовность объединяет Украину». В рамках Ассамблеи состоялась и Всеукраинская хоровая конференция к 80-летию кафедры хорового дирижирования, вечер-реквием «Праведная душа», посвященный памяти Героя Украины Василия Слепака и присвоению его имени Большому залу Академии. К 175-летию со дня рождения Николая Лысенко состоялся музыкально-литературный вечер и

концерт «Лысенко и украинская фортепианная музыка XX века». Этому юбилею был посвящён IV Всеукраинский конкурс пианистов премии фирмы «C. Bechstein». Важна и благотворительная концертная деятельность студентов, выступающих в лечебных и детских учреждениях Киева, маленьких городках и селах областей Украины. Большинство учебно-творческих мероприятий связаны с международной деятельностью Академии, направленной на распространение в мире информации об украинском искусстве. Эффективным является обмен профессиональным опытом путём проведения мастер-классов и творческих встреч с ведущими музыкантами мира. Важной составляющей современного образования является персонализация этого процесса, тенденция к объединению его с творческой деятельностью. Это даёт возможность каждому студенту выбирать образовательно-воспитательные средства, наиболее полно отвечающие его профессиональным и творческим устремлениям, способствующим достижению высокого профессионализма, личностному росту, усвоению норм и требований социума.

**Ключевые слова:** деятельность НМАУ им. П. И. Чайковского, художественные проекты, всеукраинские и международные фестивали и конкурсы.

**Rozhok V. I. Educational Aspects of the Creative and International Activity of Tchaikovsky NMAU (Experience of the 2016/2017 Academic Year).** The article summarizes the results of the educational and scientific activity of students of the National Music Academy of Ukraine during the 2016/2017 academic year, discloses its main directions, describes specific creative and artistic projects and activities, achievement of students, the increase in their professionalism and citizenship. It must be emphasized that 124 students and assistant-interns have become prize-winners and participants of international and national performing competitions, and the Academy held 12 national and international festivals and competitions: the International Festival “Vivat, Academia”, the 3<sup>th</sup> International Festival “Italian Baroque in Ukraine”, the 4<sup>th</sup> All-Ukrainian Competition of Choral Conductors, the 4<sup>th</sup> All-Ukrainian Piano Competition by “C. Bechstein”, and especially – the 9<sup>th</sup> International Easter Assembly “Spirituality Unites Ukraine”. The Assembly also held the Ukrainian Choral Conference dedicated to the 80<sup>th</sup> anniversary of the Chair of Choral Conducting, evening-requiem “Righteous Soul” in memory of Hero of Ukraine Vasyl Slipak and the dedication of the Great Hall of the Academy in his name. The 175<sup>th</sup> anniversary of Mykola Lysenko inspired the musical and literary evening and concert “Lysenko and Ukrainian Piano Music of the 20<sup>th</sup> Century”. The 4<sup>th</sup> All-Ukrainian Piano Competition by “C. Bechstein” was also dedicated to this anniversary. It is also important for students to take part charity concerts at medical and childcare centres in Kyiv, small towns and villages in different regions of Ukraine. Most educational and creative events are connected with the international activity of the Academy, which is aimed at spreading information about Ukrainian art in the world. It is effective to exchange professional experience through master classes and creative meetings with leading musicians around the world. An important component of modern education is the personalization of this process, the tendency to combine it with creative activity. This allows each student to choose educational tools that more fully meet their professional and creative aspirations, contribute to their high professionalism, personal growth, learning the rules and requirements of society.

**Keywords:** activities of Tchaikovsky NMAU, artistic projects, all-Ukrainian and international festivals and competitions.

# ДО 190-х РОКОВИН ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА

УДК 78.071.1(430):785.6(477-25)

ЗІНЬКЕВИЧ О. С.

## БЕТХОВЕН У КОНЦЕРТНОМУ ЖИТТІ КИЄВА (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ СТОЛІТТЯ)

За матеріалами київської преси розкрито роль творів Л. ван Бетховена у формуванні концертних програм Київського відділення Російського музичного товариства, охарактеризовано періодичність і якість виконання, особливості трактування творів композитора, передусім – симфонічних. Зі створенням Київського відділення Російського музичного товариства твори Бетховена виконувались у всіх концертних сезонах. Спочатку, доки молоде товариство набиралось досвіду, зміцнювалось фінансово, комплектувало оркестр, у програмах переважали камерні твори. Це не означає, що кияни не орієнтувалися в масштабах бетховенської творчості. Проте в перші роки діяльності Київського відділення симфонії (не тільки Бетховена) рідко звучали в концертах – переважали увертюри, ансамблі, хори, частини концертів, сонати. Першим бетховенським твором, виконаним у концерті Київського відділення, був септет (перша і друга частини). Згодом «вічно юний і свіжий септет Бетховена» постійно включали у програми камерних зібрань Товариства, які діяли з 1875 року. Час симфонічної бетховеніани розпочався в Києві з приходом О. М. Виноградського. Очоливши 1888 року Київське відділення, він з 1889 і до кінця життя був незмінним диригентом його симфонічних концертів. Завдяки йому концертну діяльність у Києві за змістом і розмахом можна порівнювати з такими музичними центрами, як Москва і Петербург. Наголошено також на значенні виступів у Києві Берлінського симфонічного оркестру, очолюваного Артуром Нікішем, відзначено інтелектуальну глибину, професіоналізм та аналітичність київської музичної критики, яка заклала основи розвитку наукової думки про Бетховена.

**Ключові слова:** концерт, музика Бетховена, Київ, симфонія, музична критика.

Становлення Києва як провідного музичного центру Російської імперії (третього після Петербурга і Москви) пов'язане з діяльністю Київського відділення Російського музичного товариства (1863–1918)<sup>1</sup>. Завдяки його концертам, музичне життя міста набуло постійного й системного характеру. З перших днів діяльності Київського відділення безумовним пріоритетом в його репертуарній політиці була музика Людвіга ван Бетховена. Ім'я Бетховена стало мірилом художніх досягнень мистецтва і його технології, композиторської та виконавської майстерності, прозріння у музичне майбутнє.

Звичайно, музика Бетховена звучала в Києві і до створення РМТ. Твори композитора містили репертуарні списки магістерської капели<sup>2</sup>, кріпацьких оркестрів української знаті, і в цьому виконанні вони звучали на знаменитих Київських контрактах

---

<sup>1</sup> Див про Київське відділення РМТ: Зинькевич Е. С. Организация и деятельность Киевского отделения РМО // Русское Музыкальное Общество. 1859–1917. История отделений / [ред.-сост. О. Р. Глушкова]. Москва : Языки славянской культуры, 2012. С. 31–67. З 1869 р. товариство стало зватися Імператорським, звідси – нова форма абревіатури: ІРМТ.

<sup>2</sup> Створена 1768 р., розформована 1852. Див. Клименко Н. В. Київська міська капела в першій чверті ХІХ ст. // Музика. 1925. № 2. С. 76.

(час концертного сезону у Києві)<sup>1</sup>. Іноді концерти влаштовувалися і поза Контрактами – зусиллями аматорів. Але такі акції були епізодичними і художньо недосконалими. Про один із цих концертів, який відбувся в червні 1844 р., згадує (через рік!) газета «Киевские губернские ведомости» як про безкорисливу акцію «<...> с целью познакомить здешнюю публику с замечательными созданиями бессмертных творцов Бетховена, Гайдена и Моцарта<sup>2</sup> <...> Симфония Бетховена (номер невідомий – О. З.) была выполнена механически точно. О художественности выполнения здесь не может быть и речи, потому что оркестр состоял, кроме аматоров, из людей, у которых музыка побочное дело, людей, лишённых истинного образования (мається на увазі музична освіта – О. З.), или музыкантов-ремесленников»<sup>3</sup>.

Зі створенням Київського відділення Товариства твори Л. ван Бетховена неодмінно виконувалися під час усіх концертних сезонів. «Цар музики», «геній», «найбільший з композиторів», «засновник сучасної музики», «родоначальник усіх сучасних течій» – такими епітетами рясніють відгуки на виконання Бетховена. Він – еталон якості для всіх видів мистецтва (не тільки музичного) і «міряться силами» з Бетховеном небезпечно для будь-кого. Ось лише деякі витяги з рецензій:

– Вагнера «<...> не так легко понять некоторым господам <...> Ведь и Бетховена сочли когда-то сумасшедшим за его IX симфонию <...> Вагнера недоброжелатели его сравнивают с Бетховеном, не замечая того, что одно это сравнение достаточно показывает, о ком идёт речь. Конечно, Вагнер не так легко может совладать со своими громадными замыслами <...> В нём нет той божественной ясности и простоты, которая не покидает Бетховена даже в самых глубоких и самых отвлеченных его творениях <...> Бетховен как орёл парит над всякою трудностью – но на то он и Бетховен, царь музыки <...>»<sup>4</sup>.

– П'яту симфонію Бетховена критик називає аналогом вірша Гете «Auf allen Gipfeln». Але, підсумовує він, «Andante бетховенской симфонии лучше и глубже настроением, чем прелестная пьеска Гете»<sup>5</sup>.

– Про симфонію № 2 сі-бемоль мажор Й. Гайдна: «Количество затраченного при этом (тобто при створенні Гайдном симфонії – О. З.) нервного вещества уместилось бы в одном такте любой симфонической страницы Бетховена»<sup>6</sup>.

– Про концерт, у якому виконувались Четверта симфонія Л. ван Бетховена, «Чарівне озеро» А. Лядова, «Павільйон Арміди» М. Черепніна, «Билина» С. Василенко: «Соседство с Бетховеном опасно и губительно для всякого, кто не Бетховен. Солнечный луч, горящий, светящийся, сжигает и павильон Армиды, иссушает и волшебное озеро, обесцвечивает и былинку»<sup>7</sup>.

Зрозуміло, що ареал музики Бетховена в концертних програмах Київського відділення розширювався поступово. Спочатку, доки молоде товариство набувало досвіду, зміцнювало фінансову базу, комплектувало оркестр, переважали камерні твори. Це не означає, що кияни не орієнтувалися в масштабах бетховенської творчості.

<sup>1</sup> Зимовий (Хрещенський) ярмарок щорічно проводився з 1798 р. (с 15 січня по 1 лютого). Усі дати – за старим стилем.

<sup>2</sup> Які саме твори звучали – не повідомляється.

<sup>3</sup> О музыкальной жизни Киева // Киевские губернские ведомости. 1845. 30 ноября.

<sup>4</sup> Музыкальная заметка // Киевлянин. 1864. 5 сентября.

<sup>5</sup> Л. Н. Письма музыкального профана. Письмо 13-е // Киевское слово. 1896. 12 апреля.

<sup>6</sup> Чечотт В Экстренное симфоническое собрание // Киевлянин. 7.03.1897.

<sup>7</sup> Яновский Б. Пятый симфонический концерт // Киевская мысль. 1909. 16 марта.

Повідомляючи про перше виконання П'ятої симфонії (1864)<sup>1</sup>, оглядач писав: «Красота и величие музыки Бетховена так известны всем, хотя бы понаслышке, что уже при-выкли соединять с именем Бетховена понятие о чём-то высоком»<sup>2</sup>. Проте в перші роки існування Київського відділення симфонія (не тільки Бетховена) була рідкісною гостею в концертах<sup>3</sup>. Звучали увертюри, ансамблі, хори, частини концертів, сонати. Першим бетховенським твором, виконаним в концерті Відділення, був септет (перша і друга частини). Згодом «вічно юний і свіжий септет Бетховена»<sup>4</sup> постійно включався до програм камерних зібрань Київського відділення, які діяли з 1875 р.<sup>5</sup>

Час симфонічної бетховеніани розпочався в Києві з приходом Олександра Виноградського. 1888 року він очолює Київське відділення Музичного товариства, а з 1889 і до кінця життя – беззмінний диригент його симфонічних концертів<sup>6</sup>. Саме в ці роки концертну діяльність у Києві за змістом і розмахом можна порівнювати з такими музичними центрами, як Москва і Петербург. Ясна річ, слід зважати, що на цей час музична інфраструктура Києва значно розширилася і охоплювала, крім оперного театру і музичного училища, численні приватні школи, музичні гуртки. Формується своя виконавська школа, зростає кількість концертних майданчиків. Проте осередком музичного життя залишається Київське відділення Російського музичного товариства, саме воно визначає професійний і художній рівень концертних подій.

Очолити Київські симфонічні сезони, О. Виноградський узяв за мету виконати всі симфонії Бетховена, і блискуче реалізував це. Симфонії Бетховена в його виконанні звучали не тільки щосезону (і неодноразово), а й, що важливо, на високому художньому рівні. Уже у перший свій сезон (1889/1890) він диригує П'ятою симфонією (вона була улюбленицею киян і звучала частіше за інші<sup>7</sup>), а потім, даючи під час кожного сезону бетховенську прем'єру (а то й дві), до 1898 року виконує всі симфонії Бетховена, з яких Четверта, Сьома та Восьма звучали в Києві вперше. Завершувався цей грандіозний бетховенський «марафон» Першою симфонією (1 лютого 1898 р.). Уперше прозвучавши в Києві 1869 року<sup>8</sup>, вона через 30 років повернулася до киян (хоч уже до іншого покоління) у переддень свого столітнього ювілею. Але, як писали рецензенти, «эта старушка сохранила, тем не менее, свежесть, подобающую беззаботной весёлой юности»<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Це не було акцією РМТ. Виконавці – диригент А. Клефель і керований ним оркестр Італійської опери (колишній кріпацький оркестр князя П. Лопухіна), який згодом став основою оркестру міського оперного театру, створеного в 1868 р.

<sup>2</sup> М. Музыкальная заметка // Киевский телеграф. 1864. 18 сентября.

<sup>3</sup> Першою симфонією, яка прозвучала в концертах Київського відділення РМТ, стала симфонія *ре мажор* Й. Гайдна (14.03.1864), другою – «Пасторальна» Л. ван Бетховена (22 січня 1867 р.).

<sup>4</sup> Чечотт В. Музыкальная хроника // Киевлянин. 1889. 7 февраля.

<sup>5</sup> Їх засновник – Людвіг Карлович Альбрехт (1844–1898), у 1875–1877 – директор Київського музичного училища і «директор Київського відділення РМТ з музичної частини». Саме він відкрив у Київському училищі класи оркестрових інструментів, квартетної та оркестрової гри і ввів практику відкритих (публічних) учнівських вечорів.

<sup>6</sup> Про діяльність О. М. Виноградського див. статтю: Зінкевич О. С. Олександр Миколайович Виноградський // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 4 (29). С. 128–139.

<sup>7</sup> Рецензенти називали її «высшим проявлением творческого вдохновения автора» і писали: «Сколько бы раз её ни слушать, всегда в ней можно найти новые и новые детали красоты» (Каневцов А. Первый симфонический концерт // Киевлянин. 1911. 26 ноября).

<sup>8</sup> Крім анонсу, про неї нічого не було в газетах. Диригент, ймовірно, В. М. Велінській (1842–1884), у ті роки – головний капелмейстер Київської опери, який керував і симфонічними концертами Київського відділення РМТ.

<sup>9</sup> Чечотт В. Киевское отделение ИРМО // Киевлянин. 1898. 5 февраля.

Новинкою для покоління 1890-х була й Друга симфонія (концерт 19 жовтня 1891 р.). У 1869 році прозвучала її перша частина, 1875 року її виконав Л. Альбрехт<sup>1</sup>, на решті, 19 жовтня 1891 вона постала в інтерпретації О. Виноградського як (на думку критики) «<...> та обширная мастерская, в которой художник приготовил оружие, необходимое для позднейших его музыкальных завоеваний. Одна фраза финала <...> могла бы занять почетное место даже в Девятой симфонии»<sup>2</sup>.

Саме з Дев'ятою симфонією (концерт 23 лютого 1893 Р.) пов'язаний найграндіозніший успіх О. М. Виноградського. Її прем'єра в Києві відбулася за два роки до цього (6 березня 1889 р.) під орудою Є. А. Рибача<sup>3</sup>. Виконання було невдалим і мало розгромні рецензії<sup>4</sup>. О. Виноградський розширив склад оркестру, залучив до участі в концерті кілька хорових колективів<sup>5</sup> – усього було задіяно до 350 осіб. «Подобная, поистине колоссальная (в особенности для провинции) задача, – відзначалось у пресі, – нуждалась в таком именно деятеле, как Виноградский, который взялся за исполнение своей мысли во всеоружии знаний, таланта, выдающейся энергии и любви к делу. Эти качества <...> доставили нашему предприятию полное торжество»<sup>6</sup>. Квитки на концерт були розпродані заздалегідь. Публіку допустили (за половинну плату) на генеральну репетицію, у день концерту театр був переповнений, і через два дні всю програму було повторено. «Исполнение было достойно гениального композитора и его великого произведения, – відзначало «Киевское слово». – Таких могучих, стройных хоровых и оркестровых масс Киеву наверное не приходилось слушать раньше»<sup>7</sup>. Критик «Киевлянина» (В. Чечотт) також стверджував, що «исполнение было образцовым – лучше всего, слышанного много раз в Петербурге», посилаючись при цьому на концерти, які він слухав під керуванням А. Рубінштейна, Е. Направника, М. Балакірева, Л. Ауера. Наводячи, як приклад, Ф. Габенєка, який чотири роки готував виконання Дев'ятої симфонії, він завершує: «Виноградский может повторить слова Габенєка: “Diable, j'ai couché long temps avec la partition”»<sup>8</sup>.

Особливістю диригентського стилю О. Виноградського критики вважають його темпові розбіжності з авторськими вказівками. Дехто погоджувався з темповими вольностями диригента: «В финале [Третьей симфонии] Виноградский смело отступил от

<sup>1</sup> Слідів цього виконання в пресі не знайдено.

<sup>2</sup> Чечотт В. Второе симфоническое собрание КО ИРМО // Киевлянин. 1891. 22 октября.

<sup>3</sup> Риб Євген Августович (1859–1924) закінчив петербурзьку консерваторію по класу скрипки Л. С. Ауера і теорії композиції Ю. І. Йогансена та М. А. Римського-Корсакова. Викладав теорію музики в київському музичному училищі. З організацією в Києві консерваторії (1913) – її професор. Є. Рибу дорікали в надто уповільнених темпах.

<sup>4</sup> Див. Чечотт В. Музыкальная хроника // Киевлянин. 1889. 11 марта: «За исключением вокальной части исполнение 9-й симфонии было в общем слабо, местами же совсем плохо <...> Симфония, столь обильная существенными эпизодами для духовых, немало пострадала от плохого звука гобоя (трио в скерцо), от сомнительных фаготов (скерцо), тусклых валторн и тромбонов. Даже литавры издавали какой-то неестественный дырявый и дребезжащий звук <...> При совместном исполнении хора и оркестра последний слишком исчезал в лучах первого <...> Струнные оставляли местами желать более прозрачных унисонов <...> Оттенки были проведены весьма эскизно».

<sup>5</sup> Це були хори Київського відділення РМТ і оперного театру, хори Я. С. Калішевського та І. Г. Платонова.

<sup>6</sup> Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества // Киевлянин. 1893. 1 марта.

<sup>7</sup> Музыкальная неделя // Киевское слово. 1893. 3 марта.

<sup>8</sup> Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества. // Киевлянин. 1893. 1 марта.

предписанного автором заключительного *presto*. Весь состав этой музыки, полной сложных рисунков во всех оркестровых группах, заставляет предположить простое недоразумение в обозначении темпа: примеры подобного недоразумения попадаются иногда у Бетховена. Знаменитое *allegretto* Седьмой симфонии никогда не исполняется согласно такой подписи композитора; оно берётся всегда шире<sup>1</sup>. Або у відгуку на прем'єру Восьмої симфонії: «Для достижения блестящего результата капельмейстеру пришлось снова пожертвовать некоторыми установленными обычаями: *allegretto* берётся большею частью значительно скорее, а *meno*, наоборот, много медленнее»<sup>2</sup>. Але були й незгодні з такою «свободою у встановлених темпах». Їм не подобалося, що друга частина Сьомої симфонії «шла чуть-чуть медленнее, чем следовало. Финал <...> напротив <...> был взят быстрее, чем следует»<sup>3</sup>. Дорікали за надто швидкий темп фіналу Четвертої<sup>4</sup>.

Утім, згодом темпові уподобання О. Виноградського змінюються. Ось думка з відгуку на одне з виконань П'ятої симфонії: «<...> Прежде Виноградский резко акцентировал восьмые знаменитой темы и замедлял темп; теперь же он отказался от этого приёма и исполняет эти вступительные пять тактов в том же темпе, что и всю первую часть (*Allegro con brio*). Как и прежнее толкование, так и теперешнее имеют свой *raison d'être*, но второе несомненно ближе стоит к намерениям автора симфонии»<sup>5</sup>.

Безумовно, музика Бетховена в концертах Києва була представлена не тільки симфоніями, звучали і «Леонора» № 3, і «Коріюлан» – «сильная музыкальная картинка, изваянная точно из каррарского мрамора»<sup>6</sup>, і «Егмонт» (і не тільки увертюра, а повністю вся музика до вистави). Виконувалися сцени із «Фіделіо», «Прометея» (до речі, саме його виконанням 1865 р. розпочалися «симфонічні сторінки» концертів Київського відділення), «Афінські руїни», у яких публіку особливо приваблювали хор дров'яків і марш яничар. Ось враження критика В. Чечотта про їх виконання: «Янычары надвигают на нас ряды в таком изумительном, *crescendo*, при котором мы едва можем сдержать попытку встать с места и очистить дорогу перед наступающею толпою»<sup>7</sup>. В увертюрі «Освячення будівель» киян вражали «чудеса композиторской техники <...> изумительно построенная fuga – венец контрапунктического мастерства Бетховена»<sup>8</sup>.

Кияни слухали твори Л. ван Бетховена й у виконанні зарубіжних диригентів. У 1899 році О. Виноградський запросив до Києва Артура Нікіша разом із Берлінським оркестром, яким він керував. А. Нікіш дав два концерти – 30 березня та 17 квітня, у програмі яких звучали П'ята симфонія та Леонора №3<sup>9</sup>. Успіх був приголомшливий, причину якого рецензенти справедливо вбачали не лише в таланті диригента, а й у блискучому професіоналізмі та майстерності Берлінського філармонічного оркестру. «<...> Это не агрегат хороших инструментов, – пишет критик Тон, – а единый целостный

<sup>1</sup> Чечотт В. Симфонические собрания 4 и 6 марта // Киевлянин. 1895. 17 марта.

<sup>2</sup> Чечотт В. Киевское отделение ИРМО // Киевлянин. 1896. 23 декабря.

<sup>3</sup> А. К-ский. Четвёртое симфоническое собрание // Киевлянин. 1891. 23 марта.

<sup>4</sup> М. Первый симфонический концерт Киевского отделения Императорского русского музыкального общества // Киевское слово. 1895. 28 октября.

<sup>5</sup> Б. Я. Музыкальные заметки // Киевлянин. 1901. 1 ноября.

<sup>6</sup> Чечотт В. Музыкальная хроника // Киевлянин. 1889. 11 марта.

<sup>7</sup> Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества. // Киевлянин. 1899. 17 февраля.

<sup>8</sup> Б. Я. Музыкальные заметки // Киевлянин. 1901. 1 ноября.

<sup>9</sup> У програмах другого приїзду А. Нікіша до Києва творів Бетховена не було.



и притом отличного качества музыкальный инструмент, так что три основные группы современного оркестра: струнные, духовые деревянные и медные являются как бы регистрами одной колоссальной машины»<sup>1</sup>. Йому вторить В. Чечотт: «В Киеве положительно ещё никогда не слышали таких труб, валторн, тромбонів, которые способны перенимать друг у друга тембр (порою валторны звучали, например, как низкие трубы, трубы как более высокие валторны, те и другие вместе как тромбоны и т. д., даже в первом аллегро Пятой симфонии фаготы имитировали тембр валторны до полной иллюзии); равно у нас ещё не были известны столь мягкие и сладкозвучные гобои, такие изящные тембры фаготов, кларнетов, флейт, наконец, такая арфа <...> не говоря уже о струнном квинтете. Весьма новое для Киева и столь же отрадное впечатление производит также то религиозное уважение к делу, которое проявляется даже в мелочах внешней обстановки симфонической эстрады. Нет тут ни беспорядочной и громогласной возни с настраиванием инструментов, ни рассеянного вида музыкантов во время исполнения или перерывов и т. п.»<sup>2</sup>.

Піднесення концертного життя, особливо відчутний в «епоху Виноградського», активізувало критичну рефлексію. Відгуки на перші концертні сезони Київського відділення (і на бетховенські програми) скупі і невибагливі, що було природним: інститут критики, як і рівень художньої культури публіки, формувалися одночасно з розвитком музичного життя і в прямій залежності від нього<sup>3</sup>. Здебільшого це анонси, короткі дописи, або – у кращому випадку – наївні літературні описи «змісту» творів, як у відгуку на прем'єру Шостої симфонії (1867): «Лучше всего понравилась симфония Бетховена, и в самом деле, эту прекрасную пьесу удалось исполнить оркестру очень удовлетворительно, даже самое трудное место в этой симфонии “сцена у ручья” произвело надлежащее впечатление. Среди богатой и разнообразной гармонии мы слышали непрерывное журчание ручья, крик кукушки, песнь жаворонка, перепелки и других птиц; лучше ж всего удалась первая часть, изображающая приятные впечатления при въезде в деревню, и предпоследняя – бурю: шум, треск, свист ветра и раскаты грома вышли очень натурально»<sup>4</sup>.

Інша справа – 1880-ті, а особливо – 1890-ті роки. Представлена О. Виноградським широка панорама бетховенської музики впливає на характер її висвітлення. Бетховен надихає, «шліфує» критичну думку, надає їй «симфонічного дихання». Бетховенським прем'єрам передували розгорнуті статті про історію написання творів, їх виконавську долю, оцінку музичною громадськістю. Наводяться свідчення А. Шиндлера, думки А. Маркса і В. фон Ленца, Р. Шумана, Г. Берліоза, О. Серова; називаються «лучшие биографии Бетховена: Schindler (1860), Ries und Wegeler (1838), Улыбышев (1857, немецкий перевод), Marx (1874), Nohl (1864–76), Thayer (1866–1871), Mensch [?]»<sup>5</sup> (1891)<sup>6</sup>. Відгуку в «Киевлянині» на прем'єру Дев'ятої симфонії (1889) передує цитування статті Р. Вагнера

<sup>1</sup> Тон. Концерты Артура Никиша // Киевлянин. 1899. 8 мая.

<sup>2</sup> Чечот В. Концерты Артура Никиша // Киевское слово. 1899. 9 мая.

<sup>3</sup> У перші роки діяльності Київського відділення у газетах часто траплялися ламентатії з приводу того, що «жизнь публичная у нас совсем неразвита», зважаючи на низьку відвідуваність концертів (Член-посетитель. РМО в Киеве // Киевский телеграф. 1867. 27 февраля).

<sup>4</sup> Член-посетитель РМО в Киеве // Киевский телеграф. 1867. 27 февраля.

<sup>5</sup> Можливо, помилка газети.

<sup>6</sup> Усі посилання на джерела автори рецензій дають мовою оригіналу, що свідчить про їх високий професіоналізм.

«Über das Dirigieren», що займає половину рецензії<sup>1</sup>, а «Киевское слово» замість рецензії на те саме виконання публікує (з продовженням у трьох номерах) лекцію А. Серова про Дев'яту симфонію, прочитану 13 квітня 1868 року в Москві<sup>2</sup>. Другий (тріумфальний) появі Дев'ятої симфонії в Києві (1893) передував у «Київському слові» виклад програми, написаної Р. Вагнером. Часом київські критики сперечалися з авторитетами: «Финал [Третьей симфонии] <...> является обширным царством музыкального юмора. Непонятно, каким образом Вагнер мог открыть здесь изображение любви»<sup>3</sup>.

Створюючи емоційно-образні портрети бетховенських творінь, автори шукають підтвердження в історичній атмосфері часу (у Сьомій симфонії «отчётливо отразилась эпоха народного возбуждения, бряцания оружия, грома барабанов»<sup>4</sup>), апелюють до поезії Данте: «Первая часть [Девятой симфонии] относится к финалу приблизительно так, как дантовское изображение мрачного царства нераскаявшихся грешников к его Paradiso. В pendant к фантастической картине средневекового поэта Бетховен представил нам реальную картину ада не загробного, а земного; этот ад состоит из суммы человеческих нравственных страданий, которыми обставлены несбыточные стремления к земному счастью»<sup>5</sup>.

Контексти, у які критики вписують твори Бетховена, охоплюють і російську культуру:

– Розповідаючи про квартет № 11 *фа мінор* op. 95 («гениальное творение гениального инструментального композитора»), В. Чечотт принагідно зазначає: «Этот квартет существует в превосходном переложении г. Балакирева для двух фортепьяно»<sup>6</sup>.

– У відгуку на виконання «достойнейшим образом среднего (второго) из монументальных трёх квартетов Бетховена op. 59, посвящённых Разумовскому», наголошено: «В третьей части этого произведения (*Allegretto*) встречается вторая русская тема из сборника Прача (“Слава”). Тот же мотив появляется у Мусоргского в хоре славления Бориса Годунова в опере того же названия. Этой народной песнью воспользовался также А. Рубинштейн для хора величания Иоанна Грозного в опере “Купец Калашников”»<sup>7</sup>.

– Підкреслюючи фольклорні джерела тематизму тріо скерцо Дев'ятої симфонії, рецензент несподівано вдається до порівняння: «Тема эта представляет как бы схему нашей Камаринской, вращаясь, подобно последней, в строгих пределах квинты»<sup>8</sup>.

– Характеризуючи Першу симфонію як провісницю майбутніх творів Бетховена (і заперечуючи тим, хто вважає її виключно моцартівською), критик звертається до образів російських билин і російської поезії: «<...> Это звучит не по-моцартовски, это жизнерадостность гиганта-богатыря, который, просидев 30 лет и три года, расправляет онемевшие члены и делает первые шаги <...> Бетховен молод и полон жажды

---

<sup>1</sup> Чечотт В. Музыкальная хроника // Киевлянин. 1889. 11 марта.

<sup>2</sup> Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл. (Из лекций, читанных А. Н. Серовым в кружке не-специалистов) // Киевское слово. 1889. 2 марта; 4 марта; 7 марта.

<sup>3</sup> Чечотт В. Симфонические собрания 4 и 6 марта // Киевлянин. 1895. 17 марта.

<sup>4</sup> Литература и искусство // Киевлянин. 1902. 8 октября.

<sup>5</sup> Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества. // Киевлянин. 1993. 1 марта.

<sup>6</sup> Чечотт В. Третье квартетное собрание // Киевлянин. 1889. 15 декабря.

<sup>7</sup> Чечотт В. Музыкальная хроника // Киевлянин. 1903. 6 февраля.

<sup>8</sup> Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества. // Киевлянин. 1893. 1 марта.

счастья, полон веры в своё будущее и весело разминается, подобно кольцовскому косарю: “раззудись плечо, размахнись рука!”»<sup>1</sup>.

У деяких відгуках (особливо в публікаціях найавторитетнішого київського критика В. Чечотта<sup>2</sup>) характеристики творів аргументуються посиланнями на особливості:

– *гармонії*: «В первом аллегро [Третьей симфонии] отлично удался его кульминационный момент, состоящий из трагических диссонантных аккордов синкопами; прерываясь внезапно, они сменяются рядом нонаккордов, расположенных в ином регистре оркестра и дающих чудесный переход к новой трогательной фразе духовых (деревянных) инструментов»<sup>3</sup>.

– *ритму*: «Неожиданное сокращение трёхдольного деления в двухдольное в конце пьесы [скерцо Третьей симфонии] составляет первый гениальный пример ритмического эффекта, которым столь обильно пользовались последующие художники, поделившие между собой громадное наследство Бетховена»<sup>4</sup>.

– *стильової цілісності бетховенських симфоній*: «Разве ходы синкопами в шестнадцатых, столь обильно встречающиеся в Аллегретто [Восьмой симфонии] не состоят в родстве с подобными же приёмами письма (только в быстром движении) первой части Девятой симфонии? Не предвещает ли ритмический мотив литавр, настроенных в октаву в финале Восьмой симфонии, – такой же склад мотива скерцо Девятой симфонии?»<sup>5</sup>.

Подібні статті – з розширеним історичним тлом, широкими аналогіями, посиленою аналітикою – переростають жанр рецензії, у них зароджувалася українська дослідницька думка про музику Бетховена, формувався її науковий фундамент.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

### Література

1. Зинькевич Е. С. Концерт и парк на крутояре... Киев музыкальный XIX – начала XX столетия: очерки. Киев : Дух і літера, 2003. 309 с.
2. Зинькевич О. С. Олександр Миколайович Виноградський // Часопис Національної музичної академії України : наук. журн. Київ, 2015. № 4 (29). С. 128–139.
3. Зинькевич Е. С. Организация и деятельность Киевского отделения РМО // Русское Музыкальное Общество. 1859–1917. История отделений / ред.-сост. О. Р. Глушкова. Москва : Языки славянской культуры, 2012. С. 31–63.
4. Клименко Н. В. Київська міська капела в першій чверті XIX ст. // Музика. 1925. № 2. С. 73–80.

<sup>1</sup> Тон. Последнее симфоническое собрание // Киевлянин. 1900. 1 апреля. Коннотации – к бытине об Илье Муромце и стихотворению Алексея Кольцова (1809–1842) «Косарь» (1836).

<sup>2</sup> Чечотт Віктор Антонович (1846–1917) – музичний критик, піаніст, композитор. Серед його вчителів – А. Гензельт, А. Віллуан, О. М. Серов. Протягом 1883–1908 років жив у Києві, викладав фортепіано в Інституті шляхетних дівчат, історію музики в музичному училищі. Був рецензентом газет «Киевлянин», «Заря», «Киевская газета». 1908 року виїхав до Петербурга. У концертах Київського відділення виконувалися його Друга симфонія, симфонічна картина «Степ», струнний квартет. Автор книги «Двадцатипятилетние Киевской русской оперы (1867–1892)» (Київ, 1893).

<sup>3</sup> Чечотт В. Симфонические собрания 4 и 6 марта // Киевлянин. 1895. 17 марта.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Чечотт В. Киевское отделение ИРМО // Киевлянин. 1896. 23 декабря.

**Періодичні видання**

1. А. К-ский. Четвертое симфоническое собрание // Киевлянин. 1891. 23 марта.
2. Б. Я. Музыкальные заметки // Киевлянин. 1901. 1 ноября.
3. Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл. (Из лекций, читанных А. Н. Серовым в кружке не-специалистов) // Киевское слово. 1889. 2 март ; 4 март ; 7 марта.
4. Каневцов А. Первый симфонический концерт // Киевлянин. 1911. 26 ноября.
5. Л. Н. Письма музыкального профана. Письмо 13-е // Киевское слово. 1896. 12 апреля.
6. Литература и искусство // Киевлянин. 1902. 8 октября.
7. М. Музыкальная заметка // Киевский телеграф. 1864. 18 сентября.
8. М. Первый симфонический концерт Киевского отделения Императорского русского музыкального общества // Киевское слово. 1895. 28 октября.
9. Музыкальная заметка // Киевлянин. 1864. 5 сентября.
10. Музыкальная неделя // Киевское слово. 1893. 3 марта.
11. О музыкальной жизни Киева // Киевские губернские ведомости. 1845. 30 ноября.
12. Тон. Концерты Артура Никиша // Киевлянин. 1899. 8 мая.
13. Тон. Последнее симфоническое собрание // Киевлянин. 1900. 1 апреля.
14. Чечот В. Концерты Артура Никиша // Киевское слово. 1899. 9 мая.
15. Чечотт В. Второе симфоническое собрание КО ИРМО // Киевлянин. 1891. 22 октября.
16. Чечотт В. Экстренное симфоническое собрание // Киевлянин. 1897. 7 марта.
17. Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества. // Киевлянин. 1893. 1 марта.
18. Чечотт В. Киевское отделение Императорского русского музыкального общества // Киевлянин. 1899. 17 февраля.
19. Чечотт В. Киевское отделение ИРМО // Киевлянин. 1896. 23 декабря.
20. Чечотт В. Киевское отделение ИРМО // Киевлянин. 1898. 5 февраля.
21. Чечотт В. Месса Бетховена // Киевлянин. 1890. 29 марта.
22. Чечотт В. Музыкальная хроника // Киевлянин. 1889. 7 февраля.
23. Чечотт В. Музыкальная хроника // Киевлянин. 1889. 11 марта.
24. Чечотт В. Музыкальная хроника // Киевлянин. 1903. 6 февраля.
25. Чечотт В. Симфонические собрания 4 и 6 марта // Киевлянин. 1895. 17 марта.
26. Чечотт В. Третье квартетное собрание // Киевлянин. 1889. 15 декабря.
27. Член-посетитель РМО в Киеве // Киевский телеграф. 1867. 27 февраля.
28. Яновский Б. Пятый симфонический концерт // Киевская мысль. 1909. 16 марта.

**Зинькевич Е. С. Бетховен в концертной жизни Киева (вторая половина XIX века).**

По материалам киевской прессы раскрыта роль произведений Бетховена в формировании концертных программ Киевского отделения Русского музыкального общества, охарактеризованы периодичность и качество исполнения, особенности трактовки произведений композитора, прежде всего симфонических. С созданием Киевского отделения РМО произведения Бетховена исполнялись во всех концертных сезонах. Сначала, пока молодое общество набиралось опыта, укреплялось финансово, комплектовало оркестр, в программах преобладали камерные произведения композитора. Это вовсе не означает, что киевляне не ориентировались в масштабах творчества Бетховена. Однако в первые годы деятельности Киевского отделения симфонии (и не только Бетховена) редко звучали в концертах, преобладали увертюры, ансамбли, хоры, части концертов, сонаты. Первым бетховенским произведением, исполненным в концерте Киевского отделения, был септет (первая и вторая части). Впоследствии «вечно юный и свежий септет Бетховена» постоянно включали в программы камерных собраний Киевского

отделения, которые действовали с 1875 года. Время симфонической бетховенианы началось в Киеве с приходом А. Н. Виноградского. Возглавив в 1888 г. Киевское отделение РМО, он с 1889 и до конца жизни был неизменным дирижёром его симфонических концертов. Благодаря ему концертную деятельность в Киеве по содержанию и размахом можно сравнивать с такими музыкальными центрами, как Москва и Петербург. Подчёркнуто также значение выступлений в Киеве Берлинского симфонического оркестра, возглавляемого Артуром Никишем, отмечено интеллектуальную глубину, профессионализм и аналитичность киевской музыкальной критики, закладшей основы научной мысли о Бетховене.

**Ключевые слова:** концерт, музыка Л. ван Бетховена, Киев, симфония, музыкальная критика.

**Zinkevych O. S. Beethoven in the Concert Life of Kyiv in the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century.** The materials of the Kyiv press reveal the role of the works of L. van Beethoven in the formation of concert programs of the Kyiv branch of the Russian Music Society, characterizing the periodicity and quality of performances, the features of the interpretation of the composer's works, primarily symphonic ones. With the creation of the Kyiv branch of the Russian Music Society, works by L. van Beethoven were performed during all concert seasons. Initially, while the young society was gaining experience, strengthening financially, gathering the orchestra, the programs were dominated by chamber works. This does not mean that the Kyivites did not know about the scale of Beethoven's creative legacy. However, in the first years of the Kyiv branch, the symphonies (not only by Beethoven) were rarely performed in concerts – overtures, ensembles, choruses, parts of concertos, sonatas were more prevalent. The first Beethoven work performed in the concert of the Kyiv branch was the septet (first and second parts). Afterwards, “Beethoven's eternally young and fresh septet” was constantly included in the programs of chamber evens of the Society, which operated since 1875. The symphonic Beethoven period began in Kyiv with the arrival of O. M. Vinogradsky. Becoming head of the Kyiv branch in 1888, from 1889 until the end of his life he was the unchanging conductor of symphonic concerts. Thanks to him, the concert activity in Kyiv in terms of content and scope can be compared to such musical centres as Moscow and St. Petersburg. The significance of the concerts of the Berlin Symphony Orchestra, headed by Arthur Nikish, was also emphasized, as well as the intellectual depth, professionalism and analyticity of Kyiv musical criticism, which laid the foundations for the development of the scientific thought about Beethoven.

**Keywords:** concert, music by L. van Beethoven, Kyiv, symphony, musical criticism.

# СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

УДК 792.54(438)

Дзядек М.

## СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ОПЕРНОГО ТЕАТРУ В ПОЛЬЩІ (ПЕРЕКЛАД ІЗ ПОЛЬСЬКОЇ Д. О. ПОЛЯЧКА)

Здійснено огляд сучасних досліджень про оперний театр у Польщі. Охарактеризовано діяльність групи дослідників, яка діє тепер як офіційна інституція – Центр досліджень музичного театру Університету імені Адама Міцкевича в Познані. Серед них – музикознавці й театрознавці, які досліджують: оперу як музично-текстове і сценічне явище, оперне лібрето як рефлексію над культурою і суспільством, соціологію та історію оперного мистецтва, його рецепцію. Автори залучають методології інших наук, насамперед театрознавства, а також філософії, соціології, політології, культурології, психології. Традиційний аналіз містить елементи культурологічних і літературознавчих методик, зокрема семіотики театру, герменевтики й наративізму. Серед новітніх тенденцій – лібретологія, яка, зародившись в театрознавстві, прагне змінити традиційне ставлення до лібрето як до другорядного або рівнозначного драматичному. Про досягнення польського оперознавства свідчить програма наукової конференції в Театральному інституті імені Збігнєва Рашевського (Варшава, жовтень, 2015), у якій переважають доповіді з питань методології дослідження опери. Д. Ратайчакова запропонувала розрізняти театр подібності й тотожності, театр відмінності й деконструкції. Це дає можливість розглядати старовинну оперу як феномен, звернений до спільного розуміння явищ, які організовують культурну (суспільно-політичну, естетичну) дійсність, виховуючи тим самим колективну ідентичність аудиторії. Обговорювалась і пропозиція творчо підходити до сучасних вистав, які деконструють великі наративи, дивуючи несподіваними інтерпретаціями класичних творів.

**Ключові слова:** польське оперознавство, лібретологія, оперний театр.

Дослідження оперної творчості має у Польщі свої традиції, хоча тривалий час автори обмежувалися вивченням історії лише оперного мистецтва, зосереджуючись переважно на спадщині Станіслава Монюшка, визнаного творця національної опери. До кінця 70-х років ХХ століття оперою цікавилися виключно музикознавці, а дискусії про сценічну складову оперних постановок точилися тільки на сторінках театральних видань. Авторами матеріалів про театрознавчі аспекти опер були театральні режисери, які мали досвід оперних постановок, зокрема Леон Шиллер (Leon Schiller)<sup>1</sup> і Броніслав Хорович (Bronislaw Horowicz), автор книги «Оперний театр»<sup>2</sup>, опублікованої в Парижі 1940 року, яка набула гучного розголосу.

---

<sup>1</sup> Див.: Schiller L. O teatrze muzycznym // Schiller L. Pisma : w 3 t. T. 2: Droga przez teatr 1924–1939. Warszawa, 1983. Передрук під іншою назвою: Schiller L. Obrona opery // Ruch muzyczny. 1994. No 18. S. 1, 6–7.

<sup>2</sup> Horowicz B. Le Théâtre d'Opéra. Paris : Editions d'Aujourd'hui, 1940. 270 s.

Майже до завершення існування Польської народної республіки<sup>1</sup> мало хто займався сучасною оперою в Польщі. Такий стан був зумовлений дискусією про так звану оперну кризу. Вона точилася, починаючи з 30-х років ХХ століття. Провідна група композиторів, яка була вихована Каролем Шимановським і творила під егідою французького неокласицизму, піддівала оперу критиці, вважаючи цей жанр застарілим через утопічне, на їх переконання, прагнення до синтезу мистецтв, а також через надто тісний її зв'язок із літературою, надмірну патетичність (ідеалом польських неокласиків був «абстрактний» конструктивізм)<sup>2</sup>. Звісно, у часи ПНР створювалися нові опери, однак зазвичай їх оцінювали негативно – критикували як музику, так і постановки. Дуже висока плінність керівних кадрів у польських оперних театрах стала причиною того, що нечисленні режисерські експерименти, на які зважувалися в театрах, мали ефемерний характер і не викликали осучаснення польської оперної сцени.

Злам настав на межі 80-х років ХХ століття (ця дата збігається з початком змін, які зумовили падіння комунізму в Польщі, але це всього лише випадковий збіг – вони не мали політичного підґрунтя). У 1978 році новий директор Великого театру в Познані (Teatr Wielki w Poznaniu im. Stanisława Moniuszki) запросив літературним керівником своєї установи Міхала Брістігера (Michał Bristiger) – одного з головних польських музикознавців, пов'язаних з Інститутом польського мистецтва Академії наук (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk). М. Брістігер навчався під час Другої світової війни в Італії і повернувся до Польщі з новими ідеями: його цікавила опера як словесно-музично-сценічна цілісність. Це вплинуло на всю подальшу роботу з оновлення репертуару і стилістики познанського театру, яку М. Брістігер розпочав спільно з режисером Рішардом Перитом (Ryszard Peryt) і групою молодих музикознавців, учасників його приватних семінарів. Цей неофіційний гурток став основою групи дослідників оперного театру, яка й донині діє в Познані, тепер уже як офіційна інституція – Центр досліджень музичного театру Університету імені Адама Міцкевича (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza). Серед цих учених є як музикознавці, так і театрознавці, адже основу їхніх досліджень, згідно з актуальними трендами гуманітаристики, становить інтермедіальність.

Познанські дослідники опери розглядають її в кількох площинах: опера як музично-текстове явище; опера як сценічне явище; оперне лібрето; опера як рефлексія над культурою і суспільством, соціологія опери; історія оперного мистецтва; рецепція оперного мистецтва. Вони не обмежуються музикознавчими методами аналізу оперного твору, а залучають методології інших наук, насамперед театрознавства, а також філософії, соціології (зокрема й гендерний аспект), політології, культурології, і навіть психології (психоаналізу). Автори виходять з того, що опера – це не лише сценічне дійство, яке поєднує музику, літературу й театр, а й певний переказ культури, який можна розглядати в його окремих актуалізаціях і різноманітних зовнішніх зв'язках, зокрема з літературою (опера, «викладена» в белетристиці) або з кіно (кінематографічні інсценізації опер). За таких умов постала необхідність збагатити традиційний аналіз елементами культурологічних і літературознавчих методик, зокрема семіотики театру (метод аналізу формальної організації театральної вистави та процесів виникнення смислів у синтетичному творі, у якому особливу роль відіграє знаходження «елементарної одиниці» сенсу твору, міфічного «театрему»<sup>3</sup>), герменевтики (як комплексного підходу до смислової ці-

<sup>1</sup> Тобто, до 1989 року (прим. перекладача).

<sup>2</sup> Див.: Kisielewski S. Kilka słów o operze // Pióro. 1938. Передрук у виданні: Ruch muzyczny. 1994. № 18. S. 1, 6–7.

<sup>3</sup> Тут ужито неологізм «teatrem», який є калькою мовознавчих понять *фонема* чи *морфема* (польською мовою – *fonem, morfem*) [прим. перекладача].

лісності з метою віднайдення семантичної «глибинної структури» твору) чи наративізму, а особливо його сучасної версії, породженої постмодернізмом, що дає змогу поглянути на твір як на сплав реально або потенційно наявних у ньому «малих наративів».

Першими кроками в діяльності цих дослідників стали не лише дискусії у вузькому колі учнів М. Брістігера, а й заняття з оперної тематики згідно з музикознавчою навчальною програмою в Познанському університеті. Їх проводять одночасно музикознавець і театрознавець. У результаті такої роботи були створені магістерські й докторські дослідження, а також монографії, апробовані у виступах на наукових конференціях, організованих познанською кафедрою музикознавства. Завдяки допомозі видавництва Познанського товариства друзів науки (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk), уже 1995 року було видано збірник «Теорія опери»<sup>1</sup>, який містив матеріали про оперу польських і зарубіжних музикознавців. Його редактор – Мацей Яблонський (Maciej Jabłoński), вихованець М. Брістігера – був протягом певного часу (1990–1992) художнім керівником опери в Познані. Під керівництвом М. Яблонського видано ще три збірники досліджень про оперу: «Польська опера у ХХ столітті»<sup>2</sup>, «Польська опера у ХVIII і ХІХ століттях»<sup>3</sup> і «Музичний театр Станіслава Монюшка. Наукові пошуки»<sup>4</sup>. У цьому ж видавництві надруковано і книгу Малгожати Коморовської (Małgorzata Komorowska) «Хроніка музичних театрів Польської народної республіки: липень 1944 – червень 1989»<sup>5</sup>. Авторка, пов'язана з Варшавською музичною академією<sup>6</sup>, багато років публікується як оперний критик. Їй належить видана в Академії праця «Музичні театри Другої Речі Посполитої»<sup>7</sup>.

Досягненням познанської групи мистецтвознавців стали й роботи нині покійного, на жаль, Ярослава Мянського (Jarosław Mianowski): перша – «Семантика тональності в німецьких оперних творах ХVIII–ХІХ століть»<sup>8</sup> – це спроба прочитати оперу як мову почуттів; друга – «Афект в операх Моцарта і Россіні»<sup>9</sup>. Головну категорію в цій роботі – афект – розглянуто у значенні будь-якого взаємозв'язку музики і почуттів, які вона викликає у слухача. Її всебічне обґрунтування надає можливість розглядати оперу в цілісній, «гуманістичній» перспективі, адже реципієнт вистави постає тепер центром спостереження. Посмертно було видано й іншу книгу Ярослава Мянського – «Криве дзеркало опери»<sup>10</sup>. У ній розміщено роботи 2001–2008 років, у яких автор підходить до оперної

---

<sup>1</sup> *Teorie opery* / red. M. Bristiger, M. Jabłoński. Poznań, 2004. 416 s.

<sup>2</sup> *Opera polska w XX wieku* / red. J. Stęszewski, H. Lorkowska, M. Jabłoński, Poznań : Wydaw. PTPN, 1999. 196 s.

<sup>3</sup> *Opera polska w XVIII i XIX wieku* / red. M. Jabłoński, J. Stęszewski i J. Tatarska, Poznań : Wydaw. PTPN, 2000. 187 s.

<sup>4</sup> *Teatr operowy Stanisława Moniuszki : rekonesanse* / red. E. Nowicka, M. Jabłoński. Poznań : Wydaw. PTPN, 2005. 182 s.

<sup>5</sup> *Komorowska M. Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*. Poznań : Wydaw. PTPN, 2003. 335 s.

<sup>6</sup> Зараз цей навчальний заклад називається Музичний університет Фрідеріка Шопена (Uniwersytet Muzyczny F. Chopina).

<sup>7</sup> *Komorowska M. Teatry muzyczne Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa : AMFC, 1997. 357 s. Друга Річ Посполита (також Польська Республіка) – назва польської держави, яка існувала від 1918 до 1939 року (формально до 1945 р.) [прим. перекладача].

<sup>8</sup> *Mianowski Y. Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*. Toruń : Wydaw. Adam Marszałek, 2000. 179 s.

<sup>9</sup> *Mianowski Y. Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*. Poznań : Rhythmos, 2004. 411 s.

<sup>10</sup> *Mianowski Y. Krzywe lustro opery*. Toruń : Wydaw. Adam Marszałek, 2011. 190 s.



проблематики з позицій соціології, і зокрема – гендерної теорії. Опера розглядається в цій книзі як елемент масової тривіальної культури, прямо-таки як об'єкт світу кітчу. Я. Мянвський також виступав як оперний критик, а протягом 2002–2009 років був редактором познанського оперного журналу «Опероманія» («Operomania»).

Видатною особистістю в познанському оперознавстві є й Мартін Гмис (Marcin Gmys). 2005 року він видав своє дисертаційне дослідження «Поетика музичного театру Ферруччо Бузоні»<sup>1</sup>, захищене під керівництвом М. Брістігера. У ньому здійснено спробу контекстуального прочитання опер Ф. Бузоні на основі реконструкції його естетичних поглядів у зв'язку з гуманітаристичними ідеями і мистецтвом епохи.

У 2007 році вийшла друком книга Магдалени Дзядек (Magdalena Dziadek) «Познанська опера 1919–2005»<sup>2</sup>, у якій розкрито історію оперних постановок у Познані від початку Другої Речі Посполитої й наголошено на новому осмисленні феномена опери під впливом суспільно-політичних реалій – естетичних ідей, художніх теорій і світоглядних установок ХХ століття. Авторка охарактеризувала оперне життя в нових умовах соціальної рецепції музики, широко залучаючи музично-критичні джерела.

До історичних познанських досліджень опери належить і книга Рішарда Данієля Голянека (Ryszard Daniel Goliańek) «Опери Юзефа Міхала Ксаверія Понятовського»<sup>3</sup>. Вона стала першою монографією про забутого польського оперного композитора, який творив в еміграції. У ній викладено біографію М. К. Понятовського (Michał Ksawery Poniatowski), охарактеризовано його естетичні погляди (на тлі епохи), укладено тематичний каталог опер, а також здійснено огляд окремих його оперних творів з погляду традицій жанру – з поділом на італійські опери (традиція бельканто) та французькі (ґрунтуються на зразках великої та комічної опер). Автора зацікавили зокрема романтичні літературні тенденції у творчості композитора (аналіз змісту обраних опер на основі лібрето, написаних за мотивами творів В. Гюґо і Дж. Г. Байрона, стає основою роздумів про оригінальний літературний текст і його адаптацію; уміщено окремі зразки музичного аналізу), його техніка й авторські стратегії («переробка», тобто повторне використання матеріалу більш раннього твору, або пародія на оперні умовності), а також сприйняття ним оперної творчості.

Р. Голянек був ініціатором проведення циклу оперознавчих конференцій, організованих спільно з Познанським університетом та Університетом у Щецині (Uniwersytet Szczeciński). За матеріалами першої з них видано великий том «Від літератури до опери і навпаки»<sup>4</sup> (редактори Рішард Данієль Голянек, Пьотр Урбанський / Piotr Urbański).

Дослідження музичного театру Станіслава Монюшка, виконані під керівництвом Магдалени Дзядек протягом 2010–2013 років завдяки гранту Національного центру науки та координовані Познанським університетом імені Адама Міцкевича, видано 2014 року: «Музичний театр Станіслава Монюшка»<sup>5</sup> (редактори Магдалена Дзядек, Ельжбета Новицька / Elżbieta Nowicka). Автори багатьох матеріалів у цьому збірнику

<sup>1</sup> Gmys M. Poetyka teatru operowego Ferruccia Busoniego. Idea i konkretyzacja. Poznań : Wydaw. PTPN, 2005. 416 s.

<sup>2</sup> Dziadek M. Opera Poznańska 1919–2005: dzieje sceny i myśli. Poznań : Wydaw. PTPN, 2007. 423 s. (Poznańskie Studia Operowe. T. 8).

<sup>3</sup> Goliańek R. D. Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego. Toruń : Dom Wydawniczy Duet. Łysomice 2012. 266 s.

<sup>4</sup> Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego / red. R. D. Goliańek, P. Urbański. Toruń : Wydaw. MADO, 2010. 475 s.

<sup>5</sup> Teatr Muzyczny Stanisława moniuszki / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2014. 406 s.

по-новому розглянули музику С. Монюшка та її сучасну рецепцію, запропонувавши нетрадиційне розуміння стильової сутності його опери, а також національної ідентичності творчості композитора. Зокрема, Доброхна Ратайчакова (Dobrohna Ratajczakowa)<sup>1</sup> запропонувала розглядати ці опери крізь призму естетики бідермаєра, а Радослав Окуліч-Козарин (Radosław Okulicz-Kozaryn) здійснив спробу реконструювати литовські зв'язки в біографії митця<sup>2</sup>.

Здобутки оперознавчої думки у працях представників школи М. Брістігера доповнюються також дисертацією Каміли Степень-Кутери (Kamila Stępień-Kutera) «Arrigo Boito та його оперні ідеї»<sup>3</sup>, захищеною в Інституті мистецтв Польської академії наук у Варшаві 2013 р.). У ній міститься блискучий порівняльний аналіз «Фауста» Й. В. Гете і відповідного лібрето А. Бойто). Крім того, опубліковано магістерську роботу Ханни Вінішевської (Hanna Winiszewska) «Dramma giocoso між оперою-seria та оперою-буфа»<sup>4</sup>, у якій розглянуто концепцію драми джокоза як «серединного» оперного жанру і здійснено спробу розглянути цей жанр крізь призму соціології (dramma giocoso як презентація повсякденного міщанського життя й експозиція його проблем). Триває підготовка дисертацій у Познані, зокрема Йоанни Гауль (Joanna Gaul) про опери, тематично пов'язані з Голокостом (опубліковано статтю про оперу «Імператор з Атлантиди» Віктора Ульманна / Viktor Ullmann).

Однією з найцікавіших тенденцій у новітніх дослідженнях опери є лібретологія, яка зародилася в театрознавчих працях і спонукає переглянути традиційне ставлення до лібрето як «неповноцінного», малозначущого тексту, що існує тільки завдяки музиці, або ж навпаки – як на текст, рівнозначний драматичному. На думку авторів – Доброхни Ратайчакової, Ельжбети Новицької, Аліни Борковської-Рихлевської (Alina Borkowska-Rychlewska, автора цікавої дисертації про оперні лібрето за драмами В. Шекспіра<sup>5</sup>) і Катажини Лісецької (Katarzyna Lisiecka<sup>6</sup>), – лібрето варто розглядати як окремий літературний жанр із роду драматичних. Праці цих авторів містять такі ідеї:

- лібрето як (повноправний, самостійний) драматичний жанр;
- оперне лібрето як елемент словесно-музично-візуального цілого (ідея міцного сплаву формальних елементів в опері);
- оперне лібрето як жанр, який передує його музичній реалізації;
- формальний зв'язок лібрето з театральною практикою (лібрето як потенційний сценографічний проект)<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Ratajczakowa D. O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki // Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2014. S. 13–22.

<sup>2</sup> Okulicz-Kozaryn R. Narodowy kompozytor nieistniejącego kraju. Stanisław Moniuszko i wskreszenie Wielkiego Księstwa Litewskiego w pieśni // Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań: Wydaw. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014. S. 155–183.

<sup>3</sup> Stępień-Kutera K. Arrigo Boito i jego idee opery (prof. dr hab. Michał Bristiger). Instytut Sztuki PAN, 2014.

<sup>4</sup> Winiszewska H. Dramma giocoso między opera seria i opera buffa. Toruń : Dom Wydawniczy “Duet”, 2013. 227 s.

<sup>5</sup> Borkowska-Rychlewska A. Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013. 300 s.

<sup>6</sup> Lisiecka K. Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego // Horyzonty opery / red. D. Ratajczak, K. Lisiecka. Poznań : Wydaw. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2012. S. 115–129.

<sup>7</sup> Див.: Lisiecka K. Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego // Horyzonty opery / red. D. Ratajczak, K. Lisiecka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2012. S. 115–129.

Дослідження опери здійснюються у Польщі й за межами познанського центру, передусім в Інституті польського мистецтва Академії наук у Варшаві, з яким пов'язаний Гжегож Зезюля (Grzegorz Zieziula). Він багато років вивчає історію польської опери XIX століття, її стилістичні особливості в контексті європейського оперного мистецтва. Великим здобутком Г. Зезюлі стало факсимільне видання партитури «Гальки» (1861) С. Монюшка 2012 року в серії «Monumenta Musicae in Polonia» Інституту мистецтва ПАН. Воно доповнене джерелознавчими і редакторськими коментарями<sup>1</sup>.

Специфічну спрямованість мають праці краківських авторів Регіни Хлопіцької (Regina Maria Chłopicka)<sup>2</sup> і Мечислава Томашевського (Mieczysław Tomaszewski)<sup>3</sup>, присвячені оперній творчості Кшиштофа Пендерецького, яку вони розглядають у традиціях краківського середовища (інтелектуально сформованого, зокрема під впливом видатного філософа Владислава Стружевського), тобто в контексті універсальних гуманістичних цінностей.

Цікавий аналіз опери запропонував молодий варшавський автор Мартін Богуцький (Marcin Bogucki). 2012 року в Познані було опубліковано його магістерську роботу «Оперний театр Пітера Селларса. Інценізації Генделя і Моцарта вісімдесятих років XX століття»<sup>4</sup>, у якій застосовано соціологічний інструментарій дослідження опери як культурного явища, зокрема – поняття й категорії цінованого у Польщі французького соціолога П'єра Бурдьє (Pierre Bourdieu). М. Богуцький проаналізував ці постановки в контексті теорії П. Бурдьє про нерівність суспільних класів, пристосувавши її до уведеної П. Селларсом ідеї – американського міфу постколоніального характеру, національної і гендерної рівності. Вихідними для М. Богуцького є такі слова П'єра Бурдьє: «<...> Призначенням мистецтва і художньої продукції загалом є виконання суспільної функції, узаконення соціальних відмінностей, незалежно від того, чи усвідомлюємо ми це і як ми до цього ставимося, оскільки це є ознакою системи, якою користується суспільна критика здатності судження»<sup>5</sup>. Тобто, естетика не є нейтральним концептом, тому в аналізі спектаклів П. Селларса автор спирається на фундаментальні категорії соціології мистецтва П. Бурдьє (консерватизм і авангардність), розглядаючи їх у соціальному, політичному значенні як художні засоби, застосовані в політичному театрі.

Не менш цікава опублікована 2016 року Музичною академією в Катовіцах (Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego) робота видатного педагога цього навчального закладу Мартіна Тшенсьока (Marcin Trzęsiok), у якій аналізуються два

---

<sup>1</sup> Moniuszko S. Halka: opera w 4 aktach. Libretto W. Wolski, Partytura Orkiestrowa (Warszawa, 1861). Edycja faksymilowa, Wstęp i komentarze: G. Zieziula. Tomy 1–4. Warszawa : Instytut Sztuki PAN; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012. 340 s.

<sup>2</sup> R. M. Teatr muzyczny Krzysztofa Pendereckiego // Opera polska w XX wieku: praca zbiorowa / pod red. M. Jabłońskiego i in. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1999. S. 95–104; Chłopicka R. M. Krzysztof Penderecki – między sacrum a profanum: studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną. Kraków : Akademia Muzyczna, 2000. 248 s.

<sup>3</sup> Tomaszewski M. Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów. Kraków : PWM, 2010. 327 s. Tomaszewski M. Penderecki. Odzyskiwanie raju. Kraków : PWM, 2010. 427 s.; Tomaszewski M. Penderecki: “Wchłonąć wszystko, co zaistniało” // Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja / red. M. Tomaszewski. Kraków : Akademia Muzyczna, 1996. S. 89–115.

<sup>4</sup> Bogucki M. Teatr operowy Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku. Poznań : Wydaw. PTPN, 2012. 131 s.

<sup>5</sup> Bogucki M. Teatr operowy Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku. Poznań : Wydaw. PTPN, 2012. S. 16.

сценічні твори І. Стравінського: опера «Цар Едіп» і балет «Аполлон Мусагет»<sup>1</sup>. Головною категорією в методиці аналізу є міф – семантика міфів, узятих за основу розглянутих творів. Автор виявив зв'язки на різних рівнях – у сферах сюжетно-образній, музичної інтонаційності, гармонії, інструментування, метро-ритму, ладовості. Кожну з них охарактеризовано як самостійну символічну систему у взаємодії з іншими.

Досягнення польської науки про оперу були представлені на жовтневій науковій конференції 2015 року в Театральному інституті імені Збігнева Рашевського у Варшаві (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego). Організована з ініціативи познанського Центру вивчення музичного театру Університету імені Адама Міцкевича, вона привернула увагу учених-музикознавців і театрознавців. Головне запитання, на яке намагалися знайти відповідь учасники, звучало так: «Як вивчати оперу?». У вступній доповіді Д. Ратайчакова запропонувала одну з можливих методик вивчення, якою передбачено розмежування театру подібності і тотожності та театру відмінності і деконструкції. Це надає можливість поглянути на старовинну оперу як на феномен, звернений до спільного розуміння явищ, які організовують культурну (суспільно-політичну, естетичну) дійсність, і тим самим виховують колективну ідентичність аудиторії. Було також висловлено пропозицію творчо ставитись до сучасних вистав, які деконструють «великі наративи», дивуючи несподіваними інтерпретаціями класичних творів, виявляючи вражаючі деталі чи здійснюючи переінтерпретацію їх значень. Не складно здогадатися, що другий із запропонованих напрямів більше відповідає реаліям сучасного стану оперного театру в Польщі, спрямованого до так званої режисерської опери, коли оперну класику розглядають за принципом «тут і тепер».

Стисло викладені тут погляди польських музикознавців і театрознавців становлять тільки частину сучасного польського оперного дискурсу. Не менш важливим його елементом є польська оперна критика, яка має багаті традиції, а сьогодні переживає свій ренесанс, зумовлений можливістю інтерпретаційного плюралізму, продиктованого самою природою сучасних вистав. Донині не створено праці з історії польської оперної критики, хоча вона необхідна.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Bogucki M. Teatr operowy Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku. Poznań : Wydaw. PTPN, 2012. 131 s.
2. Borkowska-Rychlewska A. Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania. Warszawa : UAM Wydawnictwo Naukowe. 300 s.
3. Chłopicka R. M. Krzysztof Penderecki – między sacrum a profanu: studia nad twórczością wokально-instrumentalną. Kraków : Akademia Muzyczna, 2000. 248 s.
4. Chłopicka R. M. Krzysztof Penderecki: musica sacra – musica profana : a study of vocal-instrumental works. Warszawa : Adam Mickiewicz Institute, 2003. 318 s.
5. Chłopicka R. M. Teatr muzyczny Krzysztofa Pendereckiego // Opera polska w XX wieku : praca zbiorowa / pod red. M. Jabłońskiego i in. Poznań : Wydaw. PTPN, 1999. S. 95–104.
6. Dziadek M. Opera Poznańska 1919–2005: dzieje sceny i myśli. Poznań : Wydaw. PTPN, 2007. 423 s. (Poznańskie Studia Operowe. T. 8).
7. Gmys M. Poetyka teatru operowego Ferruccia Busoniego. Idea i konkretyzacja. Poznań : Wydaw. PTPN, 2005. 416 s.

---

<sup>1</sup> Trzęsiok M. Dyptyk tragiczny Muzyka i mit w Królu Edypie i Apollu Igora Strawińskiego. Katowice : Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2014. 278 s.

8. Golianek R. D. *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego*. Toruń : Dom Wydawniczy Duet. Łysomice 2012. 266 s.
9. Horowicz B. *Le Théâtre d'Opéra*. Paris : Editions d'Aujourd'hui, 1940. 270 s.
10. Kisielewski S. Kilka słów o operze // *Ruch muzyczny*. 1994. No 18. S. 1, 6–7.
11. Komorowska M. *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*. Poznań : Wydaw. PTPN, 2003. 335 s.
12. Komorowska M. *Teatry muzyczne Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa : AMFC, 1997. 357 s.
13. Lisiecka K. Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego // *Horyzonty opery* / red. D. Ratajczak, K. Lisiecka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2012. S. 115–129.
14. Mianowski Y. *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*. Poznań : Rhythmos, 2004. 411 s.
15. Mianowski Y. *Krzywe lustro opery*. Toruń : Wydaw. Adam Marszałek, 2011. 190 s.
16. Mianowski Y. *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*. Toruń : Wydaw. Adam Marszałek, 2000. 179 s.
17. Moniuszko S. *Halka: opera w 4 aktach. Libretto W. Wolski, Partytura Orkiestrowa (Warszawa 1861) / Edycja faksymilowa, Wstęp i komentarze G. Zieziula. T. 1–4*. Warszawa : Instytut Sztuki PAN ; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012. 340 s.
18. *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego* / red. R. D. Golianek, P. Urbański. Toruń : Wydaw. MADO, 2010. 475 s.
19. Okulicz-Kozaryn R. *Narodowy kompozytor nieistniejącego kraju. Stanisław Moniuszko i wskrzeszenie Wielkiego Księstwa Litewskiego w pieśni* // *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki* / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2014. S. 155–183.
20. *Opera polska w XVIII i XIX wieku* / red. M. Jabłoński, J. Stęszewski i J. Tatarska, Poznań : Wydaw. PTPN, 2000. 187 s.
21. *Opera polska w XX wieku* / red. J. Stęszewski, H. Lorkowska, M. Jabłoński, Poznań : Wydaw. PTPN, 1999. 196 s.
22. Ratajczakowa D. *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki* // *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki* / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2014. S. 13–22.
23. Schiller L. *Obrona opery* // *Ruch muzyczny*. 1994. No 18. S. 1, 6–7.
24. Stępień-Kutera K. *Arrigo Boito i jego idee oper : dys. ... pod kierunkiem prof. dr hab. Michała Bristigera*. Instytut Sztuki PAN. Warszawa, 2014. 413 s. (Maszynopis).
25. *Teatr Muzyczny Stanisława moniuszki* / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2014. 406 s.
26. *Teatr operowy Stanisława Moniuszki : rekonesanse* / red. E. Nowicka, M. Jabłoński. Poznań : Wydaw. PTPN, 2005. 182 s.
27. *Teorie opery* / red. M. Bristiger, M. Jabłoński. Poznań, 2004. 416 s.
28. Tomaszewski M. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*. Kraków : PWM, 2010. 327 s.
29. Tomaszewski M. *Penderecki. Odzyskiwanie rajy*. Kraków : PWM, 2010. 427 s.
30. Tomaszewski M. *Penderecki: "Wchłonać wszystko, co zaistniało"* // *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja* / red. M. Tomaszewski. Kraków : Akademia Muzyczna, 1996. S. 89–115.
31. Winiszewska H. *Dramma giocoso między opera seria i opera buffa*. Toruń : Dom Wydawniczy "Duet", 2013. 227 s.

**Дзядек Магдалена. Современные исследования оперного театра в Польше (перевод с польского Д. А. Полячка).** Рассмотрены современные работы о польском оперном театре. Охарактеризована деятельность группы исследователей, работающая теперь как официальная организация – Центр исследований музыкального театра Университета имени Адама Мицкевича в Познани. Среди них – музыковеды и театроведы, исследующие: оперу как музыкально-текстовое и сценическое явление, оперное либретто как рефлексию над культурой и обществом, социологию и историю оперного искусства, его рецепцию. Авторы привлекают методологии других наук, прежде всего театроведения, а также философии, социологии, политологии, культурологии, психологии. Традиционный анализ содержит элементы культурологических и литературоведческих методик, в частности семиотики театра, герменевтики и нарративизма. Среди новейших тенденций – либреттология, возникнув в театроведении, она стремится изменить традиционное отношение к либретто как второстепенному или равнозначному драматическому. О достижениях польского опероведения свидетельствует программа научной конференции в Театральном институте имени Збигнева Рашевского (Варшава, октябрь, 2015), в которой преобладают доклады по вопросам методологии исследования оперы. Д. Ратайчакова предложила различать театр сходства и тождества, театр различия и деконструкции. Это дает возможность рассматривать старинную оперу как феномен, обращенный к общему пониманию явлений, организующих культурную (общественно-политическую, эстетическую) действительность, воспитывая тем самым коллективную идентичность аудитории. Обсуждалась и предложение творчески подходить к современным спектаклям, которые деконструируют большие нарративы, удивляя неожиданными интерпретациями классических произведений.

**Ключевые слова:** польское опероведение, либреттология, оперный театр.

**Dziadek M. Modern Studies of the Polish Opera Theatre (translated from Polish by D. O. Poliachok).** The article offers an overview of modern research of the Polish opera theatre. It presents the activities of a group of researchers that now acts as an official institution – the Centre for Musical Theatre Research of the Adam Mickiewicz University in Poznan. Among them are musicologists and theatrical scholars who study the opera as a musical, textual and stage phenomenon, opera libretto as a reflection on culture and society, sociology and the history of operatic art, its reception. The authors draw on the methodology of other sciences, especially theatre studies, as well as philosophy, sociology, political science, cultural studies, and psychology. Traditional analysis contains elements of cultural and literary methods, in particular theatre semiotics, hermeneutics and narrative. Among the latest trends is librettology, which originated in theatre studies and seeks to change the traditional attitude to the libretto as secondary or equivalent to the dramatic element. The achievements of Polish opera studies are evidenced by the program of the scientific conference at the Zbigniew Raszewski Theatre Institute (Warsaw, October 2015), which was dominated by reports on methodology of opera research. D. Rataychakova proposed to distinguish the theatre of similarity and identity, theatre of distinction and deconstruction. This makes it possible to consider old opera as a phenomenon that appeals to a common understanding of phenomena that organize the cultural (socio-political, aesthetic) reality, thus cultivating the collective identity of the audience. Also discussed was the proposal to creatively approach contemporary performances, which deconstruct big narratives by surprising interpretations of classical works.

**Key words:** Polish opera studies, librettology, opera theatre.

## WSPÓŁCZESNE BADANIA NAD TEATREM OPEROWYM W POLSCE

Badania nad twórczością operową mają w Polsce dość długą tradycję, jednak przed długi czas ograniczały się one jedynie do studiów nad historią sztuki operowej, przy czym głównie koncentrowano się na spuściznie Stanisława Moniuszki jako sztandarowego twórcy opery narodowej. Do końca lat 70. XX wieku badaniami nad operą zajmowali się wyłącznie muzykolodzy, a dyskusja nad stroną sceniczną widowisk operowych, zresztą dość ciekawa, toczyła się jedynie na łamach czasopism teatralnych. Autorami wypowiedzi podejmujących temat opery od strony teatrologicznej byli reżyserzy teatralni będący autorami przedstawień operowych, m. in. Leon Schiller i Bronisław Horowicz, autor głośnej książki „Teatr operowy”<sup>1</sup>, wydanej w Paryżu w 1940 roku.

Przełom nastąpił u progu lat 80. XX wieku. W 1978 roku na stanowisko kierownika literackiego teatru Wielkiego w Poznaniu został powołany Michał Bristiger – jeden z czołowych muzykologów polskich, związany z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Michał Bristiger kształcił się w czasie II wojny światowej we Włoszech i stamtąd przywiózł do Polski nowe inspiracje; wśród nich było właśnie zainteresowanie operą, już jako całością słowno-muzyczno-sceniczną. To zainteresowanie stało się punktem wyjścia pracy nad odnowieniem oblicza repertuarowego i stylistycznego opery poznańskiej, którą podjął Bristiger wraz z reżyserem Ryszardem Perytem oraz grupą młodych muzykologów uczęszczających na jego prywatne seminarium. Owo prywatne kółko stało się załączkiem grupy badawczej zajmującej się teatrem operowym, która działa do dziś w Poznaniu (obecnie jako oficjalna instytucja – Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) i składa się zarówno z muzykologów, jak i teatrologów, gdyż założeniem tych badań, zgodnym z aktualnymi trendami humanistyki, jest intermedialność. Poznańskie badania operowe, prowadzone są równoległe na kilku płaszczyznach:

- opera jako dzieło muzyczno-tekstowe;
- opera jako dzieło sceniczne;
- libretto;
- opera jako refleksja nad kulturą i społeczeństwem, socjologia opery;
- historia sztuki operowej;
- recepcja sztuki operowej.

Niezwykle nowoczesną cechą poznańskich badań operowych, prowadzonych, jak widać z powyższego zestawienia, interdyscyplinarnie, jest rezygnacja z dominacji metod muzykologicznych w analizie dzieła operowego i dopuszczenie metodologii innych nauk, w szczególności teatrologii, ale także filozofii, socjologii (wraz z *gender studies*), politologii, kulturoznawstwa, a nawet psychologii (szczególnie psychoanalizy). Zakłada się bowiem, że opera to nie tylko dzieło sceniczne, łączące muzykę, literaturę i teatr, ale pewien kulturowy przekaz, możliwy do rozpatrywania w poszczególnych jego aktualizacjach oraz różnorodnych zewnętrznych związkach, np. z literaturą (opera „opowiedziana” w beletrystyce) czy filmem (filmowe inscenizacje operowe). Przy takim założeniu pojawiła się konieczność poszerzenia tradycyjnego warsztatu analitycznego o elementy metod stosowanych w kulturoznawstwie i literaturoznawstwie, takich jak semiotyka teatru, hermeneutyka, czy też narratywizm.

---

<sup>1</sup> Horowicz B. Le Théâtre d’Opéra. Paris : Editions d’Aujourd’hui, 1940. 270 s.

Pierwsze lata funkcjonowania omawianych badań to nie tylko dyskusje w prywatnym gronie seminarzystów Michała Bristigera, ale także zajęcia o tematyce operowej uwzględnione w programie studiów muzykologicznych w poznańskiej uczelni, prowadzone jednocześnie przez muzykologa i teatrologa. Ich rezultatem było powstanie ważnych prac magisterskich i doktorskich, jak również monografii będących pokłosiem organizowanych przez poznańską Katedrę Muzykologii konferencji naukowych. Dzięki wsparciu Wydawnictwa Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk już w 1995 roku ujrzał światło dzienne zbiorowy tom studiów operowych pt. „Teorie opery”<sup>1</sup>, autorstwa muzykologów z kraju i zagranicy, wydany pod redakcją Macieja Jabłońskiego, wychowanka Michała Bristigera. Pod kierunkiem Macieja Jabłońskiego wydano też trzy dalsze tomy studiów operowych: „Opera polska w XX wieku” (Poznań, 1999)<sup>2</sup>, „Opera polska w XVIII i XIX wieku” (Poznań, 2000)<sup>3</sup>, oraz „Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki. Rekonesanse” (Poznań, 2004)<sup>4</sup>. W wydawnictwie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk wydano też w 2003 roku książkę pt. „Kronika teatrów muzycznych PRL, lipiec 1944 – czerwiec 1989”<sup>5</sup>, autorstwa Małgorzaty Komorowskiej. Autorka, związana z Akademią Muzyczną w Warszawie, przez lata zajmująca się również krytyką operową, opublikowała wcześniej w macierzystej uczelni pracę pt. „Teatry muzyczne II Rzeczypospolitej” (Warszawa, 1997)<sup>6</sup>.

Kolejne osiągnięcie grupy poznańskiej to prace nieżyjącego już niestety Jarosława Mianowskiego: „Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku” (Toruń, 2000, 2002)<sup>7</sup>, będąca próbą odczytania opery jako mowy uczuć oraz „Afekt w operach Mozarta i Rossiniego” (Poznań, 2004)<sup>8</sup>. Tytułowa kategoria pojęciowa tej pracy – afekt został ujęty jako wszelkie referencjalne odniesienie muzyki do uczuć, jakie wzbudza ona u odbiorcy. Ma ona zatem założenie interaktywne, dynamiczne, pozwalające widzieć operę w perspektywie holistycznej – „humanistycznej”, jako że odbiorca spektaklu postawiony jest w centrum obserwacji.

Pośmiertnie została wydana książka Jarosława Mianowskiego „Krzywe lustro opery” (Toruń, 2011)<sup>9</sup>. Zawiera ona prace z lat 2001–2008, w których autor prezentuje podejście do problematyki operowej od strony socjologii, a w szczególności *gender studies*. Opera jawi się w tej książce jako element kultury masowej – trywialnej i wręcz jako obiekt świata kiczu.

Wybitną postacią poznańskiej operologii jest także Marcin Gmys. W 2005 roku wydał on drukiem swoją pracę doktorską, obronioną pod kierunkiem Michała Bristigera, pt. „Poetyka teatru muzycznego Ferruccio Busoniego”<sup>10</sup>. Książka ta jest próbą kontekstowego

---

<sup>1</sup> Teorie opery / red. M. Bristiger, M. Jabłoński. Poznań, 2004. 416 s.

<sup>2</sup> Opera polska w XX wieku / red. J. Stęszewski, H. Lorkowska, M. Jabłoński, Poznań : Wydaw. PTPN, 1999. 196 s.

<sup>3</sup> Opera polska w XVIII i XIX wieku / red. M. Jabłoński, J. Stęszewski i J. Tatarska, Poznań : Wydaw. PTPN, 2000. 187 s.

<sup>4</sup> Teatr operowy Stanisława Moniuszko : rekonesanse / red. E. Nowicka, M. Jabłoński. Poznań : Wydaw. PTPN, 2005. 182 s.

<sup>5</sup> Komorowska M. Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989. Poznań : Wydaw. PTPN, 2003. 335 s.

<sup>6</sup> Komorowska M. Teatry muzyczne Drugiej Rzeczypospolitej. Warszawa : AMFC, 1997. 357 s.

<sup>7</sup> Mianowski Y. Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku. Toruń : Wydaw. Adam Marszałek, 2000. 179 s.

<sup>8</sup> Mianowski Y. Afekt w operach Mozarta i Rossiniego. Poznań : Rhythmos, 2004. 411 s.

<sup>9</sup> Mianowski Y. Krzywe lustro opery. Toruń : Wydaw. Adam Marszałek, 2011. 190 s.

<sup>10</sup> Gmys M. Poetyka teatru operowego Ferruccia Busoniego. Idea i konkretyzacja. Poznań : Wydaw. PTPN, 2005. 416 s.



odczytania oper Busoniego w oparciu o rekonstrukcję jego poglądów estetycznych w ich związku z myślą humanistyczną i sztuką epoki.

W 2007 roku ukazała się dość obszerna książka pt. „Opera poznańska 1919–2005”<sup>1</sup> autorstwa Magdaleny Dziadek. Praca ta ukazuje dzieje wystawień operowych w Poznaniu od początku II Rzeczypospolitej i kładzie nacisk na przemiany myślenia o operze, wywołane przez wpływy XX-wiecznych idei estetycznych, teorii artystycznych i postaw światopoglądowych, oraz te będące pokłosiem rzeczywistości społeczno-politycznej.

Nurt historyczny poznańskich studiów operowych poszerzył się w 2012 roku o pracę Ryszarda Daniela Golianka „Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatońskiego” (Toruń, 2012)<sup>2</sup>, będącą pierwszą monografią zapomnianego polskiego kompozytora operowego, który tworzył na emigracji. Ta cenna książka prezentuje biografię artysty, odtwarza jego poglądy estetycznych (na tle epoki), przynosi katalog tematyczny oper Poniatońskiego oraz omówienie poszczególnych jego dzieł w kontekście gatunkowych tradycji operowych. Autorka zainteresowała w szczególności romantyczne wątki literackie w twórczości Poniatońskiego, techniki i strategie kompozytorskie Poniatońskiego (np. „recykling” czyli powtórne wykorzystanie materiału wcześniejszego utworu, parodia konwencji operowych), jak również recepcja twórczości operowej Poniatońskiego.

Ryszard Daniel Golianek był także inicjatorem cyklu konferencji operologicznych organizowanych wspólnie przez uczelnię poznańską oraz Uniwersytet Szczeciński. Plonem pierwszej z tych konferencji jest obszerny tom *Od literatury do opery i z powrotem* (Toruń 2010, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański)<sup>3</sup>.

Rezultatem koordynowanych przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu badań nad teatrem muzycznym Stanisława Moniuszki, prowadzonych w latach 2010–2013 było wydanie w 2014 roku monografii pt. „Teatr Muzyczny Stanisława Moniuszki” (Poznań, 2014, red. Magdalena Dziadek, Elżbieta Nowicka)<sup>4</sup>. Kilkunastu autorów artykułów, które wchodzi w skład tej monografii, przyjrzało się na nowo muzyce Moniuszki i jej społecznej recepcji, proponując odmienne od tradycyjnych ujęcia stylistycznej istoty Moniuszkowskiej opery, czy też narodowej tożsamości kompozytora (np. propozycja Dobrochny Ratajczakowej<sup>5</sup> spojrzenia na tę operę poprzez pryzmat estetyki biedermeierowskiej, czy też podjęta przez Radosława Okulicza-Kozaryna<sup>6</sup> próba zrekonstruowania wątków litewskich biografii artysty).

Dorobek myśli operologicznej powstałej w kręgu Michała Bristigera uzupełniają ponadto: praca doktorska Kamili Stępień-Kutery „Arrigo Boito i jego idee opery”<sup>7</sup>, obroniona w

---

<sup>1</sup> Dziadek M. *Opera Poznańska 1919–2005: dzieje sceny i myśli*. Poznań : Wydaw. PTPN, 2007. 423 s. (Poznańskie Studia Operowe. T. 8).

<sup>2</sup> Golianek R. D. *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatońskiego*. Toruń : Dom Wydawniczy Duet. Łysomice 2012. 266 s.

<sup>3</sup> *Od literatury do opery i z powrotem*. Studia nad estetyką teatru operowego / red. R. D. Golianek, P. Urbański. Toruń : Wydaw. MADO, 2010. 475 s.

<sup>4</sup> *Teatr Muzyczny Stanisława Moniuszki* / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2014. 406 s.

<sup>5</sup> Ratajczakowa D. On Stanisław Moniuszko’s comedies en vaudeville and operas // *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki* / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań : Wydaw. PTPN, 2014. S. 13–22.

<sup>6</sup> Okulicz-Kozaryn R. A national composer from a non-existent country. Stanisław Moniuszko and the revival of the Grand Duchy of Lithuania // *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki* / red. M. Dziadek, E. Nowicka. Poznań : Wydaw. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014. S. 155–183.

<sup>7</sup> Stępień-Kutera K. *Arrigo Boito i jego idee opery* (prof. dr hab. Michał Bristiger). Instytut Sztuki PAN. 2014.

Instytucie Sztuki Pan w Warszawie w 2013 roku, zawierająca m. in. błyskotliwą analizę porównawczą „Fausta” Goethego i libretta o tej samej tematyce autorstwa Boito oraz wydana drukiem praca magisterska Hanny Winiszewskiej „Dramma giocoso między opera seria i opera buffa” (Toruń, 2013)<sup>1</sup>, przynosząca omówienie koncepcji drama giocoso jako „pośredniego” gatunku operowego, poszerzająca spojrzenie na ten gatunek poprzez pryzmat socjologii (dramma giocoso jako przedstawienie życia codziennego klasy mieszczańskiej i ekspozycja jej problemów).

Jednym z ciekawszych nurtów najnowszych badań operowych jest tzw. librettologia – temat podjęty przez teatrologów a zakładający konieczność przewyższenia tradycyjnych ujęć libretta jako tekstu niepełnego, niewartościowego, istniejącego tylko dzięki muzyce bądź na odwrót – jako równorzędnego z tekstem dramatycznym. W ujęciu autorów tych badań, które prowadzi m. in. Dobrochna Ratajczakowa, Elżbieta Nowicka, Anna Borkowska-Rychlewska (autorka ciekawej pracy doktorskich o libretta operowych opartych na dramatach Szekspira)<sup>2</sup> i Katarzyna Lisiecka<sup>3</sup>, traktuje się libretto jako odrębny gatunek literacki należący do rodzaju dramatycznego. Pojawiają się tu następujące zagadnienia centralne:

- libretto jako (pełnoprawny, samodzielny) gatunek dramatyczny;
- libretto operowe jako element całości słowno-muzyczno-wizualnej (zagadnienie silnego spłotu elementów formalnych w operze);
- libretto operowe jako gatunek przed jego umuzyycznieniem;
- powiązania formalne libretta z praktyką teatralną (libretto jako potencjalny projekt obrazowy).

Badania nad operą prowadzone są Polsce oczywiście także poza ośrodkiem poznańskim. Największe znaczenie ma tutaj Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, z którym związany jest Grzegorz Zieziula, od lat prowadzący badania nad historią polskiej opery w XIX wieku, zmierzające do rozpoznania jej idiomów stylistycznych w perspektywie europejskiej twórczości operowej. Dużym osiągnięciem Grzegorza Zieziuli było faksymilowe wydanie partytury „Halki” Moniuszki z 1861 roku, uzupełnione o komentarze źródłowe i krytyczne<sup>4</sup>.

Specyficzny kierunek mają prace autorów krakowskich: Reginy Chłopickiej<sup>5</sup> i Mieczysława Tomaszewskiego<sup>6</sup>. Są one poświęcone twórczości operowej czołowego polskiego twórcy Krzysztofa Pendereckiego, a pokazują ją w sposób bardzo specyficzny dla środowiska krakowskiego, tj. w perspektywie uniwersalnych wartości humanistycznych.

Bardzo ciekawe spojrzenie na operę zaproponował ostatnio młody autor warszawski Marcin Bogucki. W 2012 roku wyszła drukiem w Poznaniu jego praca magisterska „Teatr ope-

---

<sup>1</sup> Winiszewska H. *Dramma giocoso między opera seria i opera buffa*. Toruń : Dom Wydawniczy „Duet”, 2013. 227 s.

<sup>2</sup> Borkowska-Rychlewska A. *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*. Warszawa : Wydaw. Naukowe UAM, 2013. 300 s.

<sup>3</sup> Lisiecka K. *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego* // *Horyzonty opery* / red. D. Ratajczak, K. Lisiecka. Poznań : Wydaw. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2012. S. 115–129.

<sup>4</sup> Moniuszko S. *Halka : opera w 4 aktach. Libretto W. Wolski, Partytura Orkiestrowa (Warszawa 1861) / Edycja faksymilowa, Wstęp i komentarze G. Zieziula. Tomy 1–4*. Warszawa : Instytut Sztuki PAN ; Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012. 340 s.

<sup>5</sup> Krzysztof Penderecki – między sacrum a profanum: studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną. Kraków : Akademia Muzyczna, 2000. 248 s.; Krzysztof Penderecki: *musica sacra – musica profana : a study of vocal-instrumental works*. Warszawa : Adam Mickiewicz Institute, 2003. 318 s.

<sup>6</sup> Tomaszewski M. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom 1 : Rozpętanie żywiołów*. Kraków : PWM, 2008. 326 s. *Tom 2 : Odzywiwanie raju*. Kraków : PWM, 2010. 426 s.

rowy Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku”<sup>1</sup>. Praca ta stanowi próbę zastosowania do analizy opery jako zjawiska kulturowego narzędzi socjologii, a konkretnie pojęć i kategorii cenionego w Polsce socjologa francuskiego Pierre’a Bourdieu. Bogucki zanalizował tytułowe inscenizacje w kontekście teorii Bourdieu dotyczącej nierówności klas społecznych, odnosząc ją do realiów wprowadzonych przez Sellarsa w jego inscenizacjach: amerykańskiego mitu ładu postkolonialnego, równości rasowej i płciowej. Przeprowadzona w książce analiza spektakli Sellarsa uwzględnia fundamentalne kategorie socjologii sztuki Bourdieu, jakimi są konserwatyzm i awangardowość, rozumiane w społecznym, upolitycznionym znaczeniu, jako środki artystyczne uwikłane w teatr polityczny).

Niemniej ciekawą, choć zupełnie inaczej ukierunkowaną propozycją jest opublikowana w bieżącym roku przez Akademię Muzyczną w Katowicach praca wybitnego pedagoga tej uczelni Marcina Trzęsioka, poświęcona analizie dwóch dzieł scenicznych Strawińskiego: opery „Król Edyp” i baletu „Apollon Musagète”<sup>2</sup>. Jako kategorię porządkującą narrację książki i decydującą o ukształtowaniu metod analizy wybrał autor mit. Semantyka mitów leżących u podstawy wymienionych w tytule książki utworów stała się punktem wyjścia ich wnikliwej i wielostronnej analizy, uwzględniającej tworzenie się związków intermedialnych na różnych poziomach dzieła, tj. w sferze narracji literackiej, motywiki muzycznej, harmonii, instrumentacji, metryczności, skalowości. Każda z tych sfer została ujęta jako samodzielny system symboliczny, współdziałający z pozostałymi.

Najnowszy stan świadomości polskich uczonych na temat opery można zilustrować, podając program konferencji naukowej, która odbyła się w październiku 2015 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Konferencja ta, zorganizowana z inicjatywy poznańskiego Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM, zgromadziła uczonych reprezentujących zarówno muzykologię, jak i teatrologię. Pytanie, na które starano się odpowiedzieć, brzmiało: „jak badać operę?” W referacie przewodnim Dobrochna Ratajczakowa zaproponowała jedną z możliwych metod badań, wychodzącą od podziału na teatr podobieństwa i tożsamości oraz teatr różnicy i dekonstrukcji. W takim ujęciu mieści się zarówno możliwość prowadzenia dyskursu nad operą dawną jako fenomenem, które odwołuje się do wspólnego rozumienia pojęć organizujących rzeczywistość kulturową (społeczno-polityczną, estetyczną) i tym samym kształtującą zbiorową tożsamość publiczności, jak i propozycja twórczego podejścia do nowoczesnych spektakli, które dekonstruują wielkie narracje, zaskakując nieoczekiwanymi interpretacjami dzieł klasycznych, wydobywając zaskakujące szczegóły lub dokonując reinterpretacji ich znaczeń. Nietrudno się domyślić, że drugi z zaproponowanych kierunków interpretacji lepiej przystaje do rzeczywistości współczesnego teatru operowego w Polsce, który podąża w kierunku tzw. opery reżyserskiej, postępującej z klasyką gatunku wedle zasady „tu i teraz”.

Przedstawione tu pokrótce propozycje polskich muzykologów i teatrologów stanowią oczywiście tylko część współczesnego polskiego dyskursu operowego. Niemniej ważnym jego elementem jest polska krytyka operowa, mająca świetną tradycję, a dziś przeżywająca renesans, spowodowany przyzwoleniem na interpretacyjny pluralizm, wynikającym z samej natury współczesnych spektakli. Dotychczas nie powstała jeszcze praca podsumowująca dzieje polskiej krytyki operowej, z pewnością jednak byłaby to praca ciekawa i potrzebna.

---

<sup>1</sup> Bogucki M. Teatr operowy Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku. Poznań : Wydaw. PTPN, 2012. 131 s.

<sup>2</sup> Trzęsiok M. Dyptyk tragiczny Muzyka i mit w Królu Edypie i Apollu Igora Strawińskiego. Katowice : Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2014. 278 s.

УДК 78:7.079+78.071.1(450)

**НЕСТЬЕВА М. И.****ОПЕРЫ ДЖОАККИНО РОССИНИ В ВИЛЬДБАДЕ**

Раскрыты особенности россиниевского фестиваля в Бад-Вильдбаде, охарактеризованы его репертуар, ведущие исполнители и постановщики, в частности «Сигизмунд» и «Граф Ори» Дж. Россини и концертное исполнение ранней оперы В. Беллини «Бьянка и Джернандо». Главное в спектаклях – дирижёры, оркестр и хор, певцы. Оркестр «Виртуозы Брно», состоящий из молодых музыкантов, под руководством итальянского дирижёра Антонио Фольяни (ныне музыкальный руководитель фестиваля «Россини в Вильдбаде»), выступил и в концертной версии «Бьянки и Джернандо». Звучал хор из Познани. Среди певцов в «Сигизмундо» особенно хороши были Маркель Баконий и Кеннет Гарвер. Первый артист исполнял партии двух очень разных персонажей – Короля Венгрии Улдериго, отца королевы Альдимиры, и польского дворянина Зиновито. Второй играл злодея Ладислао. Маргарита Грицкова исполнила партию Сигизмунда. Опера «Граф Ори» поставлена под руководством дирижёра Лучиано Акочеллы, играли «Виртуозы Брно». Певцы продемонстрировали лучшие свои качества в ансамблях. Спектакль был объявлен как semi-stage (руководитель Semistageworkshop Никола Берлоффа, руководитель музыкального Workshop Рауль Геменец). Певец Георг Влад исполнил роль Графа Ори, партию Графини – молодая каталонская певица Сара Бланх. Из раритетов на фестивале была сыграна в концертном варианте опера В. Беллини «Бьянка и Джернандо» (либретто Д. Джилардони), впервые в первой редакции. Дирижёр Антонио Фольяни провёл это концертное выступление как подлинный драматург, вовлекая познанский Бах-хор под руководством Ани Михалак и оркестр «Виртуозы Брно». Из певцов следует отметить Сильвию Дала Бенетту в партии Бьянки, Максима Миронова как Джернандо и исполнителя роли Филиппо Витторио Прато.

**Ключевые слова:** оперы Дж. Россини, россиниевский фестиваль в Бад-Вильдбаде, оперное исполнительство.

Перенесёмся в маленький курортный Бад-Вильдбад, где лечат термальными водами. Это недалеко от Карлсруэ. Очень красивый городок, весь в зелени, цветах. Знаменит он не только этим, но и россиниевским фестивалем, проходящим на нескольких площадках, главная из них – Тринкхалле. Присвоим этому фестивалю номер два, а номер один – это фестиваль, посвящённый пезаровскому гению в его родном Пезаро. Россиниевский фестиваль имеет свою специфику и не конкурирует с пезаровским форумом, а скорее с ним сотрудничает. В разные годы здесь были исполнены несколько опер Дж. Россини: «Севильский цирюльник» (1992, 2004), «Странный случай» (1993, 1994, 2000), «Сигизмунд» (1995), «Аврелиан в Пальмире» (1996), «Эдуард и Кристина» (1997), «Брачный вексель» (1997, 2006), «Матильда ди Шабран» (1998), «Путешествие в Реймс» (1998, 2001), «Елизавета, королева Англии» (1999), «Шелковая лестница» (1999, 2007), «Армида» (2000), «Пробный камень» (2001), «Танкред» (2001), «Граф Ори» (2002), «Магомет Второй» (2002), «Кир в Вавилоне» (2004), «Золушка» (2004 – осенний спецпроект фестиваля, 2010), «Вильгельм Телль» и другие. Список альтернативных раритетов бельканто, прозвучавших в Вильдбаде и принадлежащих современникам Дж. Россини, также обширен. В частности, оригинальная версия оперы «Вертер» (2001) итальянского композитора немецкого происхождения Иоганна Симона Майра (Johann Simon Mayr), впервые исполненная в Венеции почти на сто лет ранее известной одноименной оперы Жюль Массне. Итальянец Луиджи Моска (Luigi Mosca, 1775–1824) был представлен его же версией «Итальянки в Алжире» (2003),

Джакомо Мейербер – оперой итальянского периода «Узнанная Семирамида» (2005). На фестивале звучали сочинения и современных композиторов – Детлефа Хойзингера (Detlef Heusinger), Карлхайнца Штокхаузена, Маурицио Кагеля, Вольфганга Рима, Дитера Шнебеля (Dieter Schnebel), Адрианы Хельцки (Adriana Hölszky). Исполнения некоторых сочинений названных композиторов были премьерными.

Мне удалось посетить на этом фестивале три представления – две оперы Дж. Россини: «Сигизмунд» и «Граф Ори» и концертное исполнение ранней оперы В. Беллини «Бьянка и Джернандо». В отличие от Пезаро, здесь можно услышать не только произведения Дж. Россини, но и раритеты, малоизвестные и забытые оперы других авторов, как оперу «Бьянка и Джернандо».

Если на пезаровском смотре оперы поставлены на основе современных режиссёрско-сценографических приёмов, то здесь, видимо, нет соответствующих материальных средств. Кажется, главная задача устроителей и интенданта Йохана Шёнлебера (Jochen Schoenleber, режиссёра по профессии, сотрудничавшего в своё время с Юрием Любимовым, руководителя местной Академии bel canto) – добиться качества музыкального исполнения.

Любопытно, что местная Академия bel canto ассоциируется с Академией, возглавляемой знаменитым дирижёром, настоящим профессионалом Густавом Куном (Gustav Kuhn), филиалы которой находятся в разных городах Европы. Среди их педагогов – известные деятели театра, преподающие комплекс дисциплин, в том числе стилистику, актёрское, сценографическое мастерство. Если вильдбадская Академия ориентирована преимущественно на итальянское творчество, то воспитанники Г. Куна осваивают много произведений Р. Вагнера, горячим поклонником которого является и сам Кун. Свои достижения они представляют на фестивале в Тироле, в австрийском городке Эрль.

Главные герои спектаклей, показанных в Эрле и Вильдбаде, – это дирижёры, отменные оркестр и хор и, конечно, певцы. Содержание передаётся главным образом с помощью благодаря очень развитой, действенной, детально проработанной интонации. Оркестр «Виртуозы Брно» («Virtuosi Brunenses»), состоящий в основном из молодых людей, под руководством итальянского дирижёра Антонио Фольяни (Antonino Fogliani, ныне музыкальный руководитель фестиваля «Россини в Вильдбаде»), выступившего и в концертной версии «Бьянки и Джернандо», безукоризненно воспроизводит стиль композитора. Под его руководством инструменталисты играют легко, свободно, им доступен быстрый зажигательный темпо-ритм, виртуозны и замечательно выстроены ансамбли с хором. И хор из Познани также отличный.

Из певцов в «Сигизмундо» особенно хороши были Маркель Баконий (Marcell Vakonyi) и Кеннет Тарвер (Kenneth Tarver). Первый артист исполнял даже двух, очень разных персонажей – Короля Венгрии Улдериико, отца невинно пострадавшей королевы Альдимиры, и польского дворянина Зиновито, спасшего её от смерти. Второй играл злодея Ладислао, оклеветавшего королеву. У каждого из артистов внушительная карьера, каждый владеет разными исполнительскими стилями. Так, бас М. Баконий, уроженец Венгрии, принимает участие в операх итальянцев (Дж. Россини, Дж. Верди, Дж. Пуччини), исполняет музыку Ж.-Ф. Рамо и Л. Яначека. Тенор К. Тарвер также многообразен. Он участвовал в программе молодых артистов в МЕТе; выступал в самых знаменитых оперных домах с самыми знаменитыми дирижёрами в Лондоне, Вене, Берлине, Мюнхене, Брюсселе, Барселоне, в содружестве с Клаудио Аббадо, Альберто Дзедда, сэром Колином Дэвисом и другими; исполнял произведения Й. Гайдна, Дж. Россини, Г. Берлиоза, даже выиграл Грэмми за запись с Лондонским симфоническим оркестром. Оба артиста ассы в юбилейной технике Дж. Россини. Они натуральны, выразительны и гибки как актёры. Все певцы отлично справляются с речитативами.

Наша соотечественница Маргарита Грицкова исполнила труднейшую партию Сигизмунда. Прежде чем охарактеризовать её, коротко вспомню пезаровский спектакль по этой опере. Главное в нём – рефлексии Сигизмунда, сомневающегося в том, что его любимая жена, как он знает казнённая, действительно виновата в измене. Это выводит его из равновесия, в котором он пребывает в течении большей части представления. Постановщики спектакля поступили радикально, избрав ареной действия сумасшедший дом. Навязчивость и натуралистичность господствующего приёма довольно сильно раздражает. Но участие таких феноменальных мастеров, как Даниела Барчеллона (Daniela Barcellona, Сигизмунд) и Антонино Сирагуза (Antonino Siragusa, Ладислао), как и нашей соотечественницы Ольги Перетятко (Альдимира) заставляет почти забыть о вольной режиссёрской «инициативе». Знаю, что некоторые критики положительно отнеслись к решению постановщика. Мне же приходит в голову только одно объяснение такому радикальному варианту. Во времена Дж. Россини набор средств, воплощающих отрицательные эмоции, был ещё ограничен, по сравнению с двадцатым веком, в этом смысле весьма преуспевшим. Может, режиссёр пезаровского спектакля пытался восполнить недостаточность, с его точки зрения, данного качества?

В спектакле Вильбада всё намного скромнее. Режиссёр и одновременно художник по свету Йохен Шёнлебер, сценограф Роберт Шраг (Robert Schrag), авторы костюмов Клаудиа Мёбиус (Claudia Möbius), видео и фото Пауль Сечхи (Paul Sechhi), предложившие постановочное решение, которое я считаю аскетичным, действовали очень согласовано. Они придумали систему передвигающихся зеркал, сообщающих действию своеобразную полифоничность, что позволило показывать не только героя в данный момент, но и его внутренний мир. Предположим, когда Сигизмунд рефлексировал по поводу кончины, с его точки зрения, покойной жены, в зеркале отражался её облик. Помогал и хорошо работающий свет. Зеркала постоянно перемещали, чаще всего мужчины-хористы польского Бах-хора. Чтобы превратить Зиновито в венгерского короля, отца Альдимиры, достаточно было сменить артисту парик, а чтобы показать её появление в облике королевы, – надеть певице белую пачку.

Большие портреты Альдимиры на заднике говорили о том, что её облик не покидает Сигизмунда, сомневающегося в гибели жены. Поэтичная картина леса, воспроизводимая проектором, переносит туда, где Зиновито скрывал спасённую им Альдимиру. Маргарита Грицкова в роли Сигизмунда передавала мучительные терзания короля не только голосом, нюансами тембра, но и выразительной красноречивой пластикой, развитой жестикуляцией, позами отчаяния.

Кеннет Тарвер как певец был превосходен, вид у него был вполне злодейский, но чтобы актёрски передавать сложные противоречивые чувства своего героя Ладислао, ему, на мой взгляд, не доставало опыта. В итоге подчеркну, что «Сигизмундо» стал полноценным спектаклем, несмотря на аскетичность режиссёрско-сценографических средств.

Опера «**Граф Ори**», в которой разыгрывалась история, полная приключений, с переодеваниями и розыгрышами, казалось бы, требовала активной режиссуры, но и здесь её приемы очень ограничены. Тем более, что это продукция Workshopa Академии Bel Canto, то есть артисты априори ещё недостаточно искушённые в театральном искусстве. Дирижёр – Лучано Ачочелла (Luciano Acocella). «Виртуозы Брно» играли великолепно (художественный руководитель Карел Митас / Karel Mitáš) – и когда требовалась слитность звучания, в частности у струнной группы, и в россиниевских инструментальных соло. Превосходно исполнены ансамбли, даже такие труднейшие, как квинтет и секстет, преодолены необычайные технические сложности. Руководители постановки сделали акцент именно на ансамблях, потому что с их помощью могли проявиться

игровая специфика и приключенческий шарм. Певцы продемонстрировали лучшие свои качества в ансамблях, что в значительной мере компенсировало отсутствие полноценного спектакля. Он был объявлен как semi-stage, руководитель Semistageworkshop Никола Берлоффа (Nicola Berloff), руководитель музыкального Workshop Пауль Геменец (Raul Gemenets). Характерный по голосу певец Георг Влад (Gheorghe Vlad) в сложной роли Графа Ори был хорош именно в ансамблях. Однако настоящей звездой этой полусценической версии «Графа Ори» стала молодая каталонская певица Сара Бланх (Sara Blanch) в партии Графини. Своим богатым тембристым голосом, тонкими нюансировками, безупречным владением россиниевским стилем она покорила публику. Певица является участницей группы «Fura dels Baus», что свидетельствует о различных результатах деятельности этой группы.

Благодаря музыкальной составляющей в этой постановке, полной комических неожиданностей, наиболее выразительным оказался россиниевский юмор. По-настоящему смешны были квартеты переодетых монахинями мужчин – ставленников Графа Ори. Забавной получилась сцена в спальне Графини, когда Граф ублажает ласками Пажу Изолье (убедительная работа Карины Редова / Karina Redova), предназначенными Графине. Словом, благодаря отличным музыкальным результатам, спектакль получился.

Из раритетов на этом фестивале была сыграна в концертном варианте опера Винченцо Беллини «**Бьянка и Джернандо**» (либретто Доменико Джилардони), причём, впервые в первой редакции. Так как она мало известна, и сюжет её крайне запутан, позволю себе подробно изложить его. Герцог Агригента Карло отстранён от власти и, по первоначальным сведениям, умерщвлён. Сын герцога Джернандо, чтобы отомстить за отца, нанимается к узурпатору их трона Филиппо наёмником под именем Адольфо, сообщая, что Джернандо, дескать, убит. Филиппо раскрывает Адольфо правду, что Карло не был убит, а заточён в подземелье. Теперь солдаты Адольфо должны его умертвить, благо опасаться мести уже не надо. Бьянка, дочь Карло и сестра Джернандо, ранее согласившись стать женой Филиппо, узнав правду, отказывается от него. Джернандо открывается ей, и они идут освобождать отца. Отказавшись вначале иметь дело с дочерью-предательницей, Карло потом её прощает. Планы Филиппо сорваны, правда восторжествовала, трон снова в руках герцога Карло.

В отличие от первых двух спектаклей, здесь все певцы более опытные, с мировой карьерой, специализирующиеся в основном на итальянской музыке. Дирижёр – Антонио Фольяни (Antonino Fogliani), который провёл это концертное выступление как подлинный драматург, привлёкши образцовый познанский Бах-хор под руководством Ани Михалак (Ani Michalak) и оркестр «Виртуозы Брно». Тут большую роль играют соло духовых инструментов, нередко сопровождающие номера певцов. Например, дуэт двух женщин – Бьянки и её доверенной Элоизы: сначала играют арфа и гобой, затем вступает с аккомпанирующим гобоем Бьянка, далее обе дамы поют ту же дивную мелодию. Стоит выделить и исполнителей на валторне. Подчеркнём, что большое значение инструментальных соло, сопровождающих певческие высказывания, продолжили в дальнейшем и Дж. Россини, и Дж. Верди. Из певцов особо отмечу Сильвию Далла Бенетту (Silvia Dalla Benetta) в партии Бьянки, Максима Миронова как Джернандо и исполнителя роли Филиппо Витторио Прато (Vittorio Prato). Они сумели и в концертной версии убедительно раскрыть характеры своих героев, их переживания, их перевоплощения, пользуясь лишь метаморфозами тембра. По силе воздействия, впечатления это было, пожалуй, лучшее из того, что удалось услышать на фестивале в Вильдбаде.

Несколько слов об успехах российского певца Максима Миронова. Он не сразу увлёкся вокальным искусством, некоторое время учился на химико-биологическом факультете педагогического вуза. Судьбу переменяло знакомство с тремя великими

тенорами, которым он стремился подражать. Сегодня М. Миронова можно смело назвать образцовым россиниевским певцом. Тем не менее, время от времени выдающиеся музыканты отходят от избранного, казалось бы, раз и навсегда, вида творчества, стараются расширить его. Николаус Арнонкур и Андрес Мустонен (Andres Mustonen) наряду с аутентичным исполнением стали дирижировать исполнением музыки самых разных стилей. Уникальна по барочному исполнению Чечилия Бартоли, спевшая не так давно партию Нормы в одноименной опере В. Беллини; знаменитый Хуан Диего Флорес (Juan Diego Flórez), прежде тоже преимущественно россиниевский певец, поёт сейчас много другого. С одной стороны, ориентация на определённую специфику способствует совершенствованию мастерства, с другой, – она, видимо, всё же ограничивает творческую деятельность...

Несколько слов о выдающемся концертном исполнении малоизвестной оперы-серия Дж. Россини «**Эрмиона**», состоявшемся уже в Москве, в Концертном зале имени П. И. Чайковского. Оно произвело намного большее впечатление, чем спектакль по опере Дж. Верди «Симон Бокканегра», оказавшийся весьма будничным и не понятным как попавшим в афишу коротких гастролей театра «Ла Скала».

Дж. Россини до сих пор воспринимается в мире преимущественно как комедиограф. Да, «Севильский цирюльник», «Золушка», реже появляющаяся «Итальянка в Алжире», воспринимаются как шедевры композитора. Добавим ещё кое-где идущие одноактные фарсы. Но большое количество опер-серия самого высокого художественного уровня остаются вне сцены. Кроме Пезаро, родного города композитора, где любовно изучается, реставрируется, исполняется гениальное наследие Дж. Россини и где ещё учат молодёжь, как надо петь его музыку. Отчего возникла подобная несправедливость? Думается, потому что очень трудно подобрать не только подходящих певцов, но и владеющих требуемыми голосами, не говоря уже о техническом мастерстве. Например, какой театр, даже самый престижный, может позволить себе пригласить для одной постановки четырёх теноров, причём высококлассных. Именно это произошло в концерте, завершающем осенью традиционный фестиваль Российского национального оркестра исполнением «Эрмионы», ставшим грандиозным событием в богатой музыкальной жизни Москвы. Главный герой этого события – легендарный маэстро Альберто Дзедда (Alberto Zedda), многие годы являющийся не только распорядителем в пезаровском «комплексе». В свои почти 90 лет он продолжает быть эталонным исполнителем гениальных творений Дж. Россини, в том числе опер-серия (к несчастью, к моменту выхода этой статьи маэстро уже покинул этот мир).

Та энергетика, которую дирижёр дарил музыкантам – оркестру, хору, певцам – настолько сильна, что и публика словно втягивалась в процесс исполнения, эмоционально переживая музыку. Драматическая история «Эрмионы» (либретто Андреа Леоне Тоттолы / Andrea Leone Tottola по трагедии Жана Расина «Андромаха», восходящей к Еврипиду), с любовью, ревностью, убийством, притворством и верностью, потрясала и околдовывала в такой интерпретации. А. Дзедда считал возможным передавать всё это с таким накалом страсти, что казалось – не музыка ли Дж. Верди перед нами? При этом чувство меры было соблюдено идеально. Певцы оказались подобраны идеально, лучшие из лучших: американка Анжела Мид (Angela Meade, Эрмиона), обладающая внушительной фигурой и столь же мощным голосом, стилистически безупречно передающим тончайшие оттенки чувств; знаменитый пезаровский тенор, которого мне пришлось неоднократно слышать на этом фестивале, Антонино Сирагуза (Antonino Siragusa, в партии Ореста) с его ярчайшим стенобитным тенором, преодолевающим все технические сложности. Отлично выступили и другие итальянские певцы – меццо Кьяра Амару (Amarù Chiara, Андромаха) и Энеа Скала (Enea Scala, Пирр). Не подвели



и два российские тенора – Ярослав Абаимов и Игорь Морозов. Словом, этот концерт справедливо было бы назвать настоящим праздником музыки. Хотелось сказать спасибо потрясающему маэстро Альберто Дзедда, который с каждым своим приездом словно устанавливал нормы исполнения итальянской оперной классики.

**Нестьева М. І. Опері Джоаккіно Россіні у Вільдбаді.** Розкрито особливості россінівського фестивалю в Бад-Вільдбаді, охарактеризовано його репертуар, провідних виконавців і постановників, зокрема «Сигізмунд» і «Граф Орі» Дж. Россіні та концертне виконання ранньої опери В. Белліні «Б'янка і Джернандо». Головне в цих спектаклях – диригенти, оркестр і хор, співаки. Оркестр «Віртуози Брно» у складі молодих музикантів під керівництвом італійського диригента Антоніо Фольяні (нині музичний керівник фестивалю «Россіні в Вільдбаді»), виступив і в концертній версії «Б'янки і Джернандо». Звучав хор із Познані. Серед співаків у «Сигізмундо» особливо відзначились Маркель Баконій і Кеннет Тарвер. Перший артист виконував партії двох, дуже різних персонажів – Короля Угорщини Улдеріко, батька королеви Альдіміри, і польського дворянина Зіновіто. Другий грав лиходія Ладіслао. Маргарита Грицкова виконала партію Сигізмунда. Опера «Граф Орі» поставлена під керівництвом диригента Лучано Акочелли, грали «Віртуози Брно». Співаки продемонстрували найкращі свої якості в ансамблях. Спектакль був оголошений як semi-stage (керівник Semistageworkshop Нікола Берлоффа, керівник музичного Workshop Рауль Геменец). Співак Георг Влад виконав роль Графа Орі, партію Графині – молода каталонська співачка Сара Бланх. Із раритетів на фестивалі була зіграна опера В. Белліні «Б'янка і Джернандо» в концертному варіанті (лібрето Доменіко Джілардоні), уперше в першій редакції. Диригент Антоніо Фольяні провів цей концертний виступ як справжній драматург, залучивши познанський Бах-хор під керівництвом Ані Міхалак і оркестр «Віртуози Брно». Серед співаків відзначимо Сільвію Дала Бенетті в партії Б'янки, Максима Миронова як Джернандо і виконавця ролі Філіппо.

**Ключові слова:** опери Дж. Россіні, россінівський фестиваль у Бад-Вільдбаді, оперне виконавство.

**Nestieva M. I. Gioachino Rossini's Operas in Wildbad.** The article reveals the main features of the Rossinian festival in Bad Wildbad, its repertoire, leading performers and directors, putting emphasis on “Sigismondo” and “Le Comte Ory” by G. Rossini and the concert performance of Bellini's early opera “Bianca and Gernando”. The most important in the performances are the conductors, the orchestra and the choir, and the singers. The Brno Virtuosos Orchestra, consisting of young musicians and led by the Italian conductor Antonino Foliani (now the musical director of the “Rossini in Wildbad” Festival), performed the concert version of “Bianca and Gernando”. There was a choir from Poznan. Standouts among the singers in “Sigismondo” were Marcell Bakonyi and Kenneth Tarver. The first artist performed the roles of two very different characters – the King of Hungary Ulderiko, the father of Queen Aldimira, and the Polish nobleman Zinovito. Kenneth Tarver played the villain Ladislao. Margarita Gritskova performed the part of Sigismondo. The opera “Le Comte Ory” was staged under the direction of Luciano Acocella, accompanied by the Brno Virtuosos. The singers demonstrated their best qualities in ensembles. The performance was announced as a semi-stage (head of Semistageworkshop Nicola Berloff, head of musical Workshop Raul Gemenets). Singer Georg Vlad performed the role of Count Ory, the Countess was played by a young Catalan singer Sara Blanch. The festival also included rarities, like a concert version of the opera by Vincenzo Bellini “Bianca and Gernando” (libretto by Domenico Gilardoni), performed for the first time in the first edition. Conductor Antonio Foliani led this concert performance as a true dramaturg, with the Poznań Bach Choir led by Ania Michalak and the Brno Virtuoso Orchestra. Sylvia Dala Benetta in the role of Bianca, Maxim Mironov as Gernando and the performer of the role of Filippo Vittorio Prato deserve special recognition.

**Key words:** operas by G. Rossini, the Rossini festival in Bad Wildbad, opera performance.

## **ЖАНРОВАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ЖУРБИНА**

Рассмотрены двенадцать произведений А. Журбина, созданных для музыкального театра, определена их жанровая принадлежность на основе свидетельств самого композитора, а также с учетом театральной практики. Выявлены шесть безусловных опер и ещё шесть опусов, имеющих пограничный характер, сочетающих черты оперы и разного типа мюзиклов. Установлено, что чётко отнести произведение к определённому жанру весьма затруднительно, даже для композитора. Приведены рассуждения А. Журбина философско-эстетического характера о сути музыкальных жанров. Каждое произведение кратко охарактеризовано с точки зрения музыкального языка, систематизирована информация о сценической жизни опусов. Используются все доступные источники, позволяющие пролить свет на избранную для анализа проблематику. А. Журбин – известный современный российский композитор, работающий в самых различных музыкальных жанрах. Он известен прежде всего как театральный композитор, автор почти полусотни мюзиклов, его перу принадлежит первая отечественная рок-опера («Орфей и Эвридика», 1975). В последние годы особый творческий интерес А. Журбин питает к оперному жанру. Его оперы выстроены по всем канонам жанра: в них есть более чем занимательная история, есть драматургическое развитие, но самое главное – есть место человеческому голосу, пению, мелодии. В этом смысле, А. Журбин развивает классические традиции, и его смело можно назвать наследником русской оперной школы.

**Ключевые слова:** опера, мюзикл, жанры музыкального театра.

Александр Журбин (род. 1945) – известный российский композитор, работающий в самых различных жанрах. Он известен прежде всего как театральный композитор, автор почти полусотни мюзиклов, а о том, что его перу принадлежит первая отечественная рок-опера знает, кажется, каждый, даже весьма далекий от темы человек. Небезынтересно, что «корифей легкого жанра» сочинил дюжину опер и три балета, то есть сделал очень немало в области академических театральных жанров. Значителен его вклад и в камерную и симфоническую музыку. А. Журбину принадлежит 58 опусов нетеатральной музыки, среди которых – симфонии (пять!), концерты для различных инструментов с оркестром, камерные ансамбли для самых различных инструментальных составов, оратории, вокальные циклы и т. д. и т. п.

В последние годы А. Журбин особенно заинтересован оперным жанром. Вот как он сам об этом пишет: «Почему-то я вдруг почувствовал, что сейчас время оперы, – совсем по-новому, по-другому, не так, как в XIX веке, но всё-таки именно оперы, старой, доброй оперы, то есть спектакля, в котором поют, возможно, танцуют, но главное, – рассказывают историю, интересную, захватывающую, романтическую или комическую, но обязательно человеческую, понятную публике, которая ходит в оперу. Не обязательно музыкантам и прочим специалистам, а просто людям, для которых посещение оперы – это удовольствие и повод для размышлений, и поиск эмоционального потрясения, и расширение кругозора, и способ познания мира, да много чего ещё... Мир оперы – отдельный мир, непохожий на всё остальное. И мне очень интересно входить в этот мир и становиться его частью. Ужасно жалко, что я не занялся этим

давно и потерял много времени. Потому что у меня есть некая сверхзадача – доказать всем, и прежде всего самому себе, что опера не умерла, что можно и сегодня написать оперу, которая будет волновать людей»<sup>1</sup>.

Автор первой советской рок-оперы, огромного количества мюзиклов, популярных песен и музыки к кинофильмам далеко не первый раз обращается к высокому академическому жанру. 35 лет назад А. Журбин принёс одну из своих первых опер «Луна и детектив» в Московский камерный музыкальный театр Бориса Покровского, где она успешно была поставлена и шла несколько сезонов. Это свидетельствует о бесспорном успехе, ибо удержаться в репертуаре, быть интересной публике на протяжении длительного времени современной опере очень не просто, ибо и отношение меломанов к ней нередко априори предвзятое, и конкуренты у неё более чем сильные – всё классическое оперное наследие «золотого» XIX века. После этого из-под его пера вышло ещё несколько произведений в «старомодном» жанре. Более того, в последние годы Александр Борисович уделяет особенное внимание опере – жанру, «потерявшемуся в поисках самого себя». Не секрет, что с уходом из оперы мелодизма это искусство, изначально замешанное на мелодике (ибо того требует его вокальная природа), сильно «просело»: опер пишут немало, но лишь единицы публика слушает с интересом и удовольствием. Среди его опусов последних лет произведения, написанные в стилистике оперы, а не мюзикла, с которым имя Журбина ассоциируется у многих. За А. Журбиным закрепилось реноме композитора «лёгких жанров» (мюзиклов, киномузыки и пр.), хотя его вклад в серьёзную академическую музыку (кроме опер, симфонии, балетов и пр.) весьма значителен. Тем не менее, многими, в том числе и профессиональными музыкантами, музыковедами очередное обращение композитора к опере воспринимается как «игра на чужом поле». Сам он пишет по этому поводу:

«Граница между жанрами – вещь очень размытая, все обозначения и квалификации условны. Давайте заглянем к соседям, в литературу: где граница между романом, повестью или рассказом? Почему совсем небольшое по объёму произведение Сэлинджера “Над пропастью во ржи” называется романом, почему пушкинская “Пиковая дама” – то ли большой рассказ, то ли маленькая повесть, и почему Тургенев именовал своё произведение “Рудин” сначала повестью, а потом романом? Это всё сложные вопросы, но отвечать на них необязательно. Ну почему “Евгений Онегин” – это роман в стихах, а “Мёртвые души” – поэма. А нипочему. Так захотелось их авторам, и мы с удовольствием за ними повторяем.

Так вот сегодня, в эпоху пост-пост-постмодернизма (опять же название условное), все жанры смешались. И особенно в музыке. Джаз переплетается с роком, авангард – с хип-хопом, классика – с попсой. Мюзикл близок к опере, опера близка к оратории, оперетту не отличить от комической оперы, и все это вместе часто можно условно назвать лайт-оперой. И в моем театральном каталоге (довольно большом, количество подбирается к 50 названиям) я сам иногда затрудняюсь назвать жанр произведения (курсив здесь и далее мой – А. М.). Началось это с “Орфея”. Конечно, задуман он был как рок-опера. Потом переименован в зонг-оперу. Но это скорее комическая история, дань политической ситуации того времени, поскольку тогда слово “рок” было запрещено.

Но на самом деле, недавно просматривая этот клавир, я вдруг понял, что это просто опера, без всяких приставок. Сейчас пытаюсь найти какой-то музыкальный театр, который бы поставил “Орфея” с симфоническим оркестром, безо всяких ритм-групп

<sup>1</sup> Александр Журбин: «Я никогда не переставал писать серьёзную музыку». Интервью Дмитрию Морозову // Музыкальная жизнь. 2016. № 2. С. 34.

и синтезаторов. Также оперой является “Разбитое зеркало” – забытое, но любимое мною сочинение. А “Владимирская площадь” (“Униженные и оскорблённые”) – самая настоящая опера.

И “Цезарь и Клеопатра” – это тоже практически опера, недооцененная критикой вещь, где действительно абсолютно оперный сюжет, оперные голоса, оперный оркестр... Я даже хотел назвать это лайт-оперой, но театр (“Московская оперетта” – А. М.) сказал: давайте назовём мюзиклом, для нашей публики это более привычно... Единственное отличие “Цезаря” от “настоящей оперы” – много разговоров между номерами. Но вспомним “Кармен” или даже “Волшебную флейту” – там тоже много разговоров. Но разговоры можно убрать, резко сократить, перевести, наконец, в титры. Много или мало разговоров – это для жанра абсолютно не принципиально. Важнее интонация, плотность фактуры, диапазон голосов, значение мелодических арок, глубинная музыкальная драматургия. Поэтому вопрос границ между жанрами сегодня почти не имеет значения. “Лайт-опера” или “хэви-мюзикл” – да называйте, как хотите! Главное, следуйте при постановке авторской логике, а не выдумывайте свою!»<sup>1</sup>.

В своём оперном творчестве А. Журбин всегда остаётся верен себе: его оперы выстроены по всем канонам жанра: в них есть более чем занимательная история, есть драматургическое развитие, но самое главное – есть место человеческому голосу, пению, мелодии. Именно мелодии, пусть сложной и заковыристой (хотя и вполне «сладенькие», простые для восприятия мотивчики попадают), насыщенной причудливой интерваликой, но всё же мелодии, а не одному «скучному» речитативу или вовсе лишь неким акустическим эффектом, как во многих современных композициях, претендующих быть операми. В этом смысле, А. Журбин развивает классические традиции, и его смело можно назвать наследником русской оперной школы. И, конечно, на этом пути он встречает серьёзное непонимание – именно поэтому его оперы часто записывают в мюзиклы: «Разве может современная опера содержать мелодические мотивы? Это нафталин, XIX век!» – восклицают сторонники «современной» музыки. В этой связи хочется привести одну любопытную цитату: «Стремление быть современным – одно из самых пагубных для художника. И однако сегодня этой злокачественной и бесплодной одержимостью охвачены буквально все, включая даже самых юных. А ведь она априори бессмысленна и тавтологична: ведь если ты живёшь сегодня, значит, ты – по определению – современен. Ты никогда не сможешь быть несовременным, даже если очень постараться. Однако же все наперегонки стремятся к цели, заведомо достигнутой и оттого ничтожной! И это очень тревожный симптом. Обычно, чем более человек молодится, тем более он стар. Чем больше художник стремится быть современным, чем больше он озабочен вопросами актуальности, а не эстетики, тем вернее ему пора в утиль»<sup>2</sup>.

Среди профессиональных музыкантов уже не одно десятилетие бытует убеждение, что (в формулировке американского композитора Фрэнка Заппы) «вся хорошая музыка уже давно написана почтенными господами в париках»<sup>3</sup>. Абсурдное утверждение, хотя бы уже потому, что музыку XIX века оно относит к плохой, кстати, париков тогда уже не носили! Российский композитор В. Мартынов и вовсе пророчествует о

---

<sup>1</sup> Александр Журбин: «Я никогда не переставал писать серьёзную музыку». Интервью Дмитрию Морозову // Музыкальная жизнь. 2016. № 2. С. 35.

<sup>2</sup> Гопко А. Человек – это звучит // OperaNews.ru. URL: <http://operanews.ru/16041204.html> (дата обращения: 12.04.2016).

<sup>3</sup> Цит. по: Цодоков Е. Победа на чужом поле // OperaNews.ru. URL: <http://www.operanews.ru/15062901.html> (дата обращения: 29.6.2015).

«конце времени композиторов», что ему самому, однако, не мешает писать новую музыку, в том числе и оперную (из самого последнего – «Школа жён» в московской «Новой опере»). Как утверждает российский исследователь оперы Е. Цодоков, «<...> современная композиторская мысль в большинстве своём не в состоянии придумать ничего принципиально нового и мечется между живучей, как все сорняки, эстетикой последышей Дармштадтской школы и жалкими потугами минималистов. Композиторы не творят, а конструируют по каким-то в их кругу признанным единственно верными законам»<sup>1</sup>. И с ним трудно не согласиться, ибо чувственность, романтический флер, сентиментальность и мелодия – как главный выразитель подобного – окончательно изгнаны из современной «серьёзной оперы».

В каталоге своих сочинений, созданных для театра, который содержит на сегодня 49 опусов, сам А. Журбин именует операми двенадцать произведений, перечислим их (в скобках указан год первой постановки):

1. «Орфей и Эвридика», рок-опера (зонг-опера) по пьесе Ю. Димитрина (1975);
2. «Разбитое зеркало, или Новая опера нищих», опера по мотивам «Трёхгрошовой оперы» Б. Брехта (1978);
3. «Луна и детектив», камерная опера по рассказам В. Липатова (1979);
4. «Нетерпение», опера по одноименному роману Ю. Трифонова (1986);
5. «Фьоренца» («Монарх, блудница и монах»), музыкальная трагедия по новелле Т. Манна (1988);
6. «Униженные и оскорблённые» («Владимирская площадь»), мюзикл по роману Ф. М. Достоевского (2003);
7. «Дибук», мюзикл по пьесе С. Анского (не поставлен);
8. «Цезарь и Клеопатра», мюзикл по пьесе Б. Шоу (2010);
9. «Альберт и Жизель», опера на сюжет Т. Готье (2012, концертное исполнение);
10. «Мелкий бес», камерная опера по одноименному роману Ф. Сологуба и пьесе В. Семеновского «Тварь» (2015);
11. «Анна К.», опера по роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (не поставлена);
12. «Метаморфозы любви», три одноактных оперы: «Верность», «Измена», «Эротика» (не поставлены).

Как видим, композитор, относя некоторые свои опусы к оперному жанру, в им же составленном каталоге именует их всё же мюзиклами, скорее всего, опираясь на театральную практику. Эти произведения либо изначально создавались не для оперного театра, а для театров оперетты, музыкальной комедии или мюзикла, либо, имея значительный оперный потенциал, были адаптированы автором к более лёгким жанрам. К таким произведениям, оперная сущность которых вызывает определённые сомнения, следует отнести «Орфея и Эвридику», «Разбитое зеркало», «Фьоренцу», «Униженных и оскорблённых», «Дибук» и «Цезаря и Клеопатру».

Коротко остановимся на каждом из них, опираясь, главным образом, на информацию «из первых рук», то есть от автора.

О своём «**Орфее**» он пишет: «В музыкальном смысле “Орфей и Эвридика” является самой настоящей оперой, без всяких добавок “рок”, “поп”, “зонг” и т. д. Если рассмотреть этот клавишник под углом зрения имеющихся там оперных форм, то сразу будет видно, что это абсолютно традиционная опера: в ней есть увертюра, арии, дуэты, трио,

---

<sup>1</sup> Цодоков Е. Победа на чужом поле // OperaNews.ru. URL: <http://www.operanews.ru/15062901.html> (дата обращения: 29.6.2015).

квартет, ансамбли, хоры и просто развёрнутые музыкальные сцены с хором, солистами и ансамблями. В принципе, я всегда говорил, что этот клавишник можно исполнить без всяких там бас-гитар и электрогитар, без микрофонов и вообще без всякой электроники – как нормальную оперу. Я и сейчас в этом уверен. Местами музыкальный язык её напоминает песни, именно песни тех времён, советские песни 70-х. Особенно это касается трёх зонгов, которые вкраплены в текст оперы, а по сути, являются комментирующими, вставными номерами. Есть чисто роковые номера; есть, напротив, чисто симфонические, академические куски. Всё это как-то довольно лихо переплетается и не противоречит друг другу. Очень важна роль лейтмотивов, лейтгармоний и лейттембров <...> Вообще здесь система взаимоотношений лейтмотивов продумана вполне с вагнеровской дотошностью»<sup>1</sup>.

Тем не менее, сценическая практика «Орфея» подтверждает скорее его принадлежность к мюзиклу и рок-опере, но не к традиционной опере классического плана. Впервые он был исполнен вокально-инструментальным ансамблем «Поющие гитары», затем поставлен в Ленинградском театре «Рок-опера», где он идёт до сих пор, выдержав к настоящему времени уже более трёх тысяч представлений. В других городах СССР (в России, Белоруссии и в Украине) и за рубежом (Болгария) «Орфей» ставили как рок-балет или рок-оперу-балет, в последнем случае – в театрах музыкальной комедии, в роковой эстетике (со звукоусилением и пр.).

**«Разбитое зеркало»** имело только одну постановку – в Ленинградской музкомедии. Судя по всему, оперой этот опус можно назвать, как и другие произведения для музыкального театра, имеющие источником вдохновения пьесу Б. Брехта или её прототип. В «Трёхгрошовой опере» Брехта – Вайля, и в её предтече «Опере нищих» Гея – Пепуша используются некоторые принципы оперной драматургии, но в целом эти произведения представляют собой музыкальный спектакль водевильного типа. К тому же, средства выразительности в них (неакадемическая манера пения, неклассические составы инструментальных коллективов и пр.) говорят не в пользу их оперной идентификации. То же самое можно сказать о «Разбитом зеркале» А. Журбина.

О **«Фьоренце»** А. Журбин пишет так: «Буду нахально утверждать, что эта музыка, эта опера, это произведение не имеет себе равных в музыкальном репертуаре <...> Если кратко – во “Фьоренце” есть всё <...> очень много разных музыкальных жанров, стилей, направлений. При этом одно перетекает в другое очень плавно и незаметно. Там есть очень много абсолютно оперных сцен и симфонических эпизодов, есть куски роковые и блюзовые, есть музыка почти авангардная, экспрессионистская, даже серийная. При этом есть несколько вполне нормальных песен, которые при определённых обстоятельствах могли бы быть хитами. При чём уровень и текстов, и музыки всё время остаётся очень высоким и как бы вневременным»<sup>2</sup>. Мультижанровость и полистилистика – одновременно и сильная, и слабая сторона опуса, не вписывающегося в привычные рамки музыкально-театральных практик. Опус имел только одно сценическое воплощение в Ленинградской «Рок-опере» – театре мюзиклового типа.

**«Униженные и оскорблённые»** – мюзикл, имеющий черты оперности, но лишь отдельные черты, их недостаточно, чтобы считать его оперой. Сам А. Журбин пишет, что ему был заказан мюзикл, что он написал мюзикл для петербургского

---

<sup>1</sup> Журбин А. Б. О временах, о музыке и о себе. Москва : Композитор, 2016. С. 162–163.

<sup>2</sup> Там же. С. 215–216.

Театра имени Ленсовета, хотя периодически «оговаривается» о его оперных чертах, причём весьма своеобразно. «Главное, о чём я жалею, – пишет композитор, – что не сделал это по-настоящему оперной партитурой. Всё-таки это было написано по заказу драмтеатра, и, конечно, все тесситуры, все диапазоны вокалистов были рассчитаны именно на них, на драматических артистов. А делать вторую редакцию для оперных голосов нет времени и сил. В принципе это может сделать и без меня любой талантливый дирижёр-аранжировщик. Одна такая полуоперная версия была поставлена в театре под руководством Геннадия Чихачёва, и получился очень хороший спектакль»<sup>1</sup>. История сценическая постановок – мюзикловые и драматические сцены. Кроме театров Ленсовета и Г. Чихачева, это – пермский «Театр-Театр» (бывший Пермский академический театр драмы).

Не поставленного пока «**Дибук**» А. Журбин в каталоге своих произведений называет мюзиклом, но пишет следующее: «Так почему же опера “Дибук” до сих пор не поставлена?»<sup>2</sup> Далее он рассказывает о принятии к постановке в московском театре «Геликон-опера» и о последовавших затем всевозможных проволочках, вследствие которых «Дибук» так и не увидел свет рампы. В пользу его оперности говорит то, что он планируется к постановке не в театре мюзикомедии, а в оперном.

«**Цезарь и Клеопатра**» создавался для знаменитого опереточного премьера Герарда Васильева и был поставлен в 2010 году в театре «Московская оперетта». С одной стороны, это классическая опереточная труппа, с другой, – театр достаточно высокого уровня, чьи солисты поют параллельно и в оперных театрах (Юрий Веденеев, Елена Ионова и др.). Сам композитор упорно называет «Цезаря» оперой: «Ведь это прекрасная пьеса, и музыка, рассчитанная на настоящие оперные голоса». Но тут же добавляет: «Такие мюзиклы уже никто не пишет»<sup>3</sup>.

Таким образом, к оперным полотнам без сомнения следует отнести шесть опусов А. Журбина. Четыре оперы, имеющие сценическую практику, были поставлены оперными коллективами: «Луна и детектив» и «Мелкий бес» – в Московском камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского, «Нетерпение» – в Челябинском театре оперы и балета имени М. И. Глинки, «Альберт и Жизель» – в Большом зале Московской консерватории силами Государственной академической Симфонической капеллы России под управлением В. Полянского. Две не поставленные оперы также претендовали или претендуют на академические оперные сцены – «Анна К.» планировалась к постановке в Большом театре России, премьера «Метаморфоз любви» намечена в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Кроме сценической истории этих произведений, в пользу их «оперности» говорят и другие факты. Про оперу «**Луна и детектив**», написанную по заказу Театра Покровского изначально как камерная опера, А. Журбин прямо говорит, что она «была первой оперой в классическом, конвенциональном стиле, написанной для вокалистов школы бельканто»<sup>4</sup>. Это лирико-комическая опера, созданная под влиянием гениального образца – первой «частушачьей» оперы Р. К. Щедрина «Не только любовь». В её основе – фольклорные мотивы, русская народная песня. Постановочная группа включала

---

<sup>1</sup> Журбин А. Б. О временах, о музыке и о себе. Москва : Композитор, 2016. С. 239–240.

<sup>2</sup> Там же. С. 245.

<sup>3</sup> Там же. С. 257.

<sup>4</sup> Там же. С. 180.

режиссёра Б. Покровского, дирижёра В. Агронского, художника Н. Хренникову. Премьера прошла с успехом, и спектакль держался в репертуаре несколько сезонов.

Именно как опера с самого начала создавалось и «Нетерпение». Здесь Журбин использовал (в отличие от камерного формата спектакля в Театре Покровского) весь арсенал симфонической музыки. Произведение написано для большой оперной сцены, для настоящих вокалистов. Здесь все атрибуты большой оперы: хоровые и балетные сцены, большой симфонический оркестр, много арий и ансамблей, система лейтмотивов. По признанию композитора, образцом для подражания ему послужили «Пиковая дама» П. Чайковского, а также «Воцтек» А. Берга и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича.

О «Мелком бесе» подробно написано в статье «Современная опера в российских театрах»<sup>1</sup>. Его оперная сущность сомнений не вызывает. Опера «Альберт и Жизель» создана по заказу известного российского оперного и эстрадного певца Н. Баскова, в частной беседе высказавшего пожелание, чтобы кто-то из современных композиторов написал для него оперу. Её сюжет – тот же, что и у всемирно известного балета Ш. Адана «Жизель». О своей работе над этой партитурой А. Журбин пишет: «Это настоящая романтическая опера, в духе наших великих предшественников: Верди, Пуччини, Чайковского. Конечно, слышно, что она написана в XXI веке, но корни – там, в XIX»<sup>2</sup>.

Опера исчерпывающе охарактеризована в одной из рецензий: «Музыка “Альберта и Жизели” мелодична и красива, более того, она написана с предельно бережным отношением к голосу и пониманием вокальной природы, что не часто для композиторов даже ушедшего XX века, не говоря уже о нынешнем. Едкие на язык оркестранты после генеральной репетиции так высказывали своё мнение о музыкальном языке оперы: “Что-то из серии “Угадай мелодию”. А вот и не соглашусь! Явных заимствований не услышала, а стилистические “приветы” от самых разных классиков ставить во грех автору не будем. Если постараться, то и у Верди можно найти почти “плагиат” от Чайковского (кто у кого?) и уж точно от Доницетти (знаменитый марш в “Аиде” родом из “Полиевкта”), у самого Чайковского – от Бизе и Массне, а во времена Баха и Моцарта похожесть отдельных тем вообще считалась нормой. Итак, привычная номерная структура, чередующиеся арии, дуэты, хоры, оркестровые фрагменты. Обилие фольклорных мотивов, то французских, то почти испанских. Тонкая стилизация под непонятно какой романтический век – от XVI по XVIII, не важно. Но при этом неуловимый аромат добротной советской киномузыки, безо всякой иронии, а с ностальгией. Интересная, вкусная оркестровка. Экзотика в виде синтезатора присутствует только в финале, как особый тембр потусторонних сил – виллис. Лейттема Жизели – английский рожок – узнаваемо напомнил о том же оркестровом спутнике Дездемоны у Верди»<sup>3</sup>.

В заключение добавим несколько слов о двух операх А. Журбина, пока ещё не поставленных на сцене. «Анна К.» отталкивается от известного романа Л. Толстого, но не является его музыкальной иллюстрацией. Композитор рассказывает: «Хрестоматийный сюжет сильно изменён, но, тем не менее, всё остается понятным, и не будет ни в коем случае надругательством над великим романом Толстого. Просто немного

---

<sup>1</sup> Матусевич А. П. Современная опера в российских театрах // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. № 2 (31). С. 16–30.

<sup>2</sup> Журбин А. Б. О временах, о музыке и о себе. Москва : Композитор, 2016. С. 259.

<sup>3</sup> Елагина Т. О чём поют Альберт и Жизель // Belcanto.ru. URL: <http://www.belcanto.ru/12092602.html> (дата обращения: 26.09.2012).



повернут угол зрения: вся история рассказывается не автором, а совсем другим человеком. Что касается музыки – она в высшей степени традиционна. Достаточно сказать, что один из персонажей этой оперы – Пётр Ильич Чайковский <...> И музыка, которая звучит, – в его духе. Прямых цитат только две, а всё остальное – очень прозрачная стилизация <...> Моя опера – поклон великому композитору! Он был моим кумиром в юности и остаётся таким и сейчас»<sup>1</sup>.

Постановка оперы планировалась в Большом театре, но по разным причинам театр отказался от этого проекта. Сам А. Журбин достаточно восторженно говорит о своей работе: «По моему мнению, это самое мощное сочинение до сегодняшнего дня. Если оно будет когда-нибудь поставлено в хорошем театре, с прекрасным хором, балетом и оркестром, с потрясающими, мирового класса солистами, то, уверен, это будет сенсация. Я вложил в него много души и опыта, я писал его много лет. Все, кто его слышали – пока в моём собственном исполнении, другого ещё не было, – считают, что это дерзкая попытка написать оперу с человеческой музыкой среди нечеловеческой жизни»<sup>2</sup>.

О своём самом последнем оперном опыте – триптихе «**Метаморфозы любви**» – композитор отзываясь как о «странном замысле». Это три одноактные оперы, героями каждой из которых являются выдающиеся деятели немецкой культуры (Г. Малер, И.-В. Гёте, Ф. Ницше, К.-М. Рильке, О. Кокошка и др.) и их возлюбленные. Сюжетно они никак не связаны между собой, объединяет их лишь тема любви, рассказ о разных гранях любви, её поэзии, философии и пр. Музыкальные предтечи этих оперных новелл – это музыка Г. Малера, а также две остродраматические оперы XX века – «Лулу» А. Берга и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича. Но даже в опусе с претензией на экспрессионизм А. Журбин остаётся верен себе – верен мелодизму, для которого он ищет новые пути, созвучные звуковому контексту и эстетике первых десятилетий XXI века. Постановка триптиха ожидается в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в конце мая 2017 года (дирижёр-постановщик – Ф. Коробов, режиссёр – Т. Миткалева, художник – М. Трегубова).

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александр Журбин: «Я никогда не переставал писать серьёзную музыку». Интервью Дмитрию Морозову // Музыкальная жизнь. 2016. № 2. С. 34–37.
2. Гопко А. Человек – это звучит // OperaNews.ru URL: <http://operanews.ru/16041204.html> (дата обращения: 12.04.2016).
3. Елагина Т. О чем поют Альберт и Жизель // Belcanto.ru URL: <http://www.belcanto.ru/12092602.html> (дата обращения: 26.09.2012).
4. Журбин А. Б. О временах, о музыке и о себе. Москва: Композитор, 2016. 464 с.
5. Матусевич А. П. Современная опера в российских театрах // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2016. № 2 (31). С. 28–42.
6. Цодоков Е. Победа на чужом поле // OperaNews.ru URL: <http://www.operanews.ru/15062901.html> (дата обращения: 29.6.2015).

<sup>1</sup> Александр Журбин: «Я никогда не переставал писать серьёзную музыку». Интервью Дмитрию Морозову // Музыкальная жизнь. 2016. № 2. С. 36.

<sup>2</sup> Журбин А. Б. О временах, о музыке и о себе. Москва : Композитор, 2016. С. 268.

**Матусевич О. П. Жанрова належність театральних творів Олександра Журбіна**

Розглянуто дванадцять творів О. Журбіна, створених для музичного театру, визначено їх жанрова приналежність на основі свідчень самого композитора, а також з урахуванням театральної практики. Виявлено шість безумовних опер і ще шість опусів, які мають межовий характер, бо поєднують ознаки опери і мюзиклів. Виявлено, що чітко віднести твір до певного жанру досить важко, навіть для композитора. Наведено міркування О. Журбіна філософсько-естетичного характеру про сутність музичних жанрів. Кожен твір коротко охарактеризовано з погляду музичної мови, систематизовано інформацію про їх сценічне життя. Використано всі доступні джерела, що надають змогу пролити світло на обрану для аналізу проблематику. О. Журбін – відомий сучасний російський композитор, який працює в найрізноманітніших музичних жанрах. Він відомий насамперед як театральний композитор, автор майже півсотні мюзиклів, його перу належить перша вітчизняна рок-опера («Орфей і Еврідіка», 1975). В останні роки О. Журбін особливо зацікавлений оперним жанром. Його опери відповідають усім канонам жанру: в них є більш ніж цікава історія, є драматургічний розвиток, та найголовніше – є місце людського голосу, співу, мелодії. У цьому сенсі, О. Журбін розвиває класичні традиції, і його сміливо можна назвати спадкоємцем російської оперної школи.

**Ключові слова:** опера, мюзикл, жанри музичного театру.

**Matusевич O. P. Genre Qualification of Theatrical Works by Alexander Zhurbin.**

The article studies twelve works by Alexander Zhurbin created for musical theatre, considers and analyses them. The article attempts to determine their genre, relying on accounts of the composer, and also on the theatrical practice (the performance of opuses in theatres, means of expression and technical means used). All available sources have been used to shed light on the selected issues for this analysis. A. Zhurbin is a well-known modern Russian composer who works in a variety of musical genres. He is known primarily as a theatrical composer, the author of almost fifty musicals, having penned the first Russian rock opera (“Orpheus and Eurydice”, 1975). In recent years, A. Zhurbin has a special creative interest in the opera genre. His operas are built around all the canons of the genre: they have an entertaining plot, dramatic development, but most importantly there is a place for human voice, singing, melody. In this sense, A. Zhurbin develops classical traditions, and he can be safely named the heir of the Russian opera school.

**Keywords:** opera, musical, genres of musical theatre.

УДК 78.071.1(470):82.31+78.089.1

ПАНАСЮК В. Ю.

## ВІД ПОВІСТІ ДО ЛІБРЕТО. ПОВІСТЬ ВАЛЕНТИНА КАТАЄВА ЯК ЛІТЕРАТУРНА ОСНОВА ОПЕРИ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА

Проаналізовано повість В. Катаєва «Я, син трудового народу...» (1937) як основу лібрето опери С. Прокоф'єва «Семен Котко» (1939). Завдяки порівняльній характеристиці текстів літературного першоджерела й оперного лібрето, доведено їх тематичну спорідненість – зображення трагічних подій в Україні в роки революції та громадянської війни. Виявлено епічний підхід у художній інтерпретації історичних фактів. Доведено, що він сягає гоголівської та ще більш ранньої традиції – національного бароко. Виявлено активне використання як у повісті, так і в оперному лібрето, музично-фольклорного багатства українського народу. Визначено принципові відмінності в текстах, зокрема: зміну назви й конфлікту, який в опері набуває масштабу протистояння «свого» і «чужого», відмову від окремих сцен обрядово-етнографічного характеру, що пояснюється необхідністю дотримуватись в опері оптимального музично-драматургічного співвідношення. С. Прокоф'єв урівноважує жанрово-етнографічне й національно-епічне, досягаючи оптимальної музично-драматургічної органічності. Інакше, ніж у повісті, вирішено сцену «заручин» (другий акт). Якщо у повісті вона має щасливий фінал, то в оперному лібрето її перериває поява німецьких окупантів. Не варто наполягати на якійсь залежності авторів лібрето «Семена Котка» – В. Катаєва і С. Прокоф'єва – від класичного джерела, на їх жорсткій орієнтації на зразок. Вони враховували загальні сценічні закони організації музично-театрального тексту.

**Ключові слова:** повість, лібрето, опера, фольклор, Бароко.

Історія ворожнечі – один із найбільш поширених сюжетів у світовій літературі. Варто згадати трагедію В. Шекспіра чи одну з «миргородських» повістей М. Гоголя. Та й історія відносин між письменниками рясніє «сюжетами», як колишні друзі ставали непримиренними ворогами. Так, добре відома взаємна й тривала неприязнь між Віктором Шкловським і Валентином Катаєвим, двома визнаними класиками радянської літератури. За переказами, «сварка сталася, коли В. Катаєв запросив В. Шкловського до своєї нової квартири. У квартирі все було нове – меблі, килими, кришталь. Усе сяло і свідчило про добробут. В. Катаєв, який любляв комфорт, начебто спитав В. Шкловського: «*Ну чого мені ще не вистачає, Вікторе Борисовичу?*» Шкловський відповів: «*Жовтневої революції*». І пішов не попрощавшись»<sup>1</sup>.

Постає запитання, чи знав В. Катаєв, що таке Велика Жовтнева соціалістична революція, якої, на думку В. Шкловського, не вистачало до цієї демонстративної розкоші? Відповідь однозначна: безумовно, знав, а тому й образився на все життя. І знав не за переказами, адже сам був активним учасником тих доленосних подій.

Починаючи з 2000-х років, життя і творчість одіозного класика радянської літератури, автора творів, які вивчають за шкільною програмою («Біліє парус одинокий...» і «Син полку»), класика ленініани (повість «Маленькі залізні двері в стіні») активно досліджують, застосовуючи найнесподіванішу оптику. У контексті нових пись-

<sup>1</sup> Хотулев В. Прикосновения. Воспоминания о Шкловском // Искусство кино. 2015. № 10. URL: kinoart.ru (дата обращения: 15.11.2016).

менницьких технік останньої третини ХХ століття і авторський метод В. Катаєва – «мовізм» (від французького «*mauvais*» – «поганий»), його як автора романів «Кубик» (1968), «Розбите життя, або Чарівний рік Оберона» (1972), «Цвинтар у Скулянах» (1975) вважають «попередником російського постмодернізму» (В. Супа).

Події, відтворені в його найпопулярнішій книзі «Алмазний мій вінець», витримали тестування на історичну достовірність. Тому цей твір зараз сприймається не тільки як гідне продовження традиції «роману з ключем», поряд із класикою жанру («Ворон» і «Божевільний корабель» Ольги Форш, «Театральний роман» Михайла Булгакова), а й як своєрідний документ літературного побуту 1920–1930-х років, водночас він сприймається як «громадська реабілітація» В. Катаєва<sup>1</sup>. Нагадаємо, що від часу першої публікації цієї книги (1978) побутувало уявлення про її автора, відтворене в епіграмі В. Шкловського:

*Из десяти венцов терновых  
Он сплёл алмазный свой венец,  
И оказался гений новый –  
Завистник старый и подлец<sup>2</sup>.*

Особливе зацікавлення особистістю і творчістю В. Катаєва зумовлене публікацією 2016 року книги С. Шаргунова<sup>3</sup>, «позбавленої ідеологічної упередженості»<sup>4</sup>, у популярній серії «Жизнь замечательных людей». С. Шаргунов вважає, що «розмова про В. Катаєва неминуче воскрешає великий літературний та історичний контекст»: «Єсенін і Маяковський (обидва заримували його прізвище: один – “-раев”, інший – “глотая”), Булгаков, Сталін, Солженіцин и Хрущов, Євтушенко і Горбачов, війни, поранення, кохання, шляхетність, корисність, відвага, страх, темна камера смертників в НК і золота зірка Героя Соцпраці... Але відрізняється В. Катаєв від багатьох тим, що він став би письменником за будь-якого режиму. Тут ключ до розуміння його особистості і привід для заздощів і недоброзичливості. Те, що одним вибачали легко, йому не вибачили. Він дожив майже до дев'яноста, проживши сто життів, невіддільних від свого часу. Та за всього багатства біографії, він прожив ніби не своє, а чуже життя»<sup>5</sup>.

Однак досі уваги дослідників не привернула спадщина письменника 1930-х років, зокрема повість «Я, син трудового народу...» (1937), яка стала літературною основою лібрето опери С. Прокоф'єва «Семен Котко». У ній відтворено життя українського селянства в 1917 році та подальші трагічні події. На основі оприлюднених фактів із життя письменника, вдаючись до літературознавчих методів дослідження, проаналізуємо повість як початковий текст літературної основи прокоф'євського твору, порівняємо обидва твори.

Отже, В. Катаєв дуже добре знав, що таке Жовтнева революція, адже сам був активним учасником... Білого руху. Майбутній Герой Соціалістичної Праці (1974), радянський орденоносець, лауреат Сталінської премії вступив у громадянську війну кавалером двох Георгіївських хрестів і ордена Святої Анни четвертого ступеня, отриманих

---

<sup>1</sup> Котова М., Лекманов О. Плешивый щеголь // Вопросы литературы. 2004. № 2. С. 68–90.

<sup>2</sup> Цит. за: там само.

<sup>3</sup> Шаргунов С. А. Катаев. Погоня за вечной весной (Жизнь замечательных людей). Москва : «Молодая гвардия», 2016. 704 с.

<sup>4</sup> Там само, С. 2.

<sup>5</sup> Шаргунов С. Валентин Катаев // Новый мир. URL: jinlib.tverlib.ru (дата обращения: 15.11.2016).

на фронтах Першої світової. У повоєнні роки В. Катаєв був командиром першої башти бронепоезда «Новоросси́я», який брав участь у боротьбі з петлюрівськими військами та військами Червоної Армії. Саме про цей «фронтний досвід» і йдеться в одному з його віршів того часу:

*Ни крестом, ни рубахой фланелевой  
Вам свободы моей не купить.  
Надоело деревни расстреливать  
И в упор водокачки громить*<sup>1</sup>.

Без сумніву, у вересні 1937 року, коли було завершено повість, у розпал сталінського терору, цей «фрагмент біографії» письменникові варто було «забути». Можливо, саме цим і пояснюється вибір художньої оптики у відображенні подій громадянської війни в Україні 1918–1919-х років. Повість свідчить про фронтний досвід автора, особливо в описі армійської амуніції. Відтворення подій, які відбувалися в Україні, споріднене з гоголівським світосприйняттям, гоголівською поетикою. Маємо на увазі Україну, зображену М. Гоголем у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» та «Миргороді». Абрам Терц (Андрій Синявський) підкреслює, що «Малоросія у Гоголя несла не просто місцеві, обласні прикмети <...> а незмірно важливіші та ширші, що стосувалися Росії загалом, визначення національної традиції»<sup>2</sup>. У результаті виникла широка епічна картина України, «напівлегенда-напівправда про “плем’я, яке співає і танцює” (Пушкін про Гоголя) і у променистому сяйві півдня пливе на північ до Росії, як родинно-близька нам хмарина, сповнена недоумковок»<sup>3</sup>.

Україна в повісті В. Катаєва – це простір, на якому вся життєдіяльність регламентується сталими традиціями, які своїм корінням сягають архаїки. Звідси її етнографізм, детальний опис обрядів і ритуальних процедур із відтворенням фрагментів автентичного фольклору, зокрема сільських вечорниць. Фольклорними цитатами рясніє й розділ «Змовини», у якому В. Катаєв із сумлінням науковця-етнографа відтворює відповідний обряд:

*Тут подружки запели:  
Что вы, старосты, сидите?  
Чом додому не идёте?  
Ще ж Сонечка не ваша – наша,  
Хоть заручена, да не звинчана,  
Ще ж вона таки наша.*

– Теперь можешь наливать, – сказал голова. Понятно?  
– Чего ж непонятно? Понятно. И матрос мрачно налил.  
Все выпили по второй.

*Мать вынесла и подала голове другой хлеб в обмен на тот, который получила от него. Затем сваты церемонно раскланялись и пошли сообщать жениху, что предложение его принято*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. за: Побегайло Е. Катаев Валентин Петрович // Чтобы помнили. URL: [choby-pomnili.com](http://choby-pomnili.com) (дата обращения: 15.11.2016).

<sup>2</sup> Терц Абрам [Синявский А.] В тени Гоголя. Москва : КоЛибри, 2009. С. 516.

<sup>3</sup> Там само. С. 514.

<sup>4</sup> Катаев В. Я, сын трудового народа... // Катаев В. Избранные произведения : в 3 т. Т. 3 : Проза прежних лет. Москва : Худож. лит., 1977. С. 216.

Щоправда, тут унаочнено конфлікт, який виникає між тими, хто оберігає традиції, і тими, хто їх мимоволі порушує. А порушують їх «люди чужі», які своїм вторгненням руйнують усталений, сповнений життєвої гармонії світ. Один із них – матрос Царьов. Матрос, точніше, «червоний матрос» – образ узагальнений, це символ руйнівника старого життя і насильницького його оновлення. Семен Котко запросив його одним зі сватів, а він порушив сталий канон заручин:

*Женщины поклонились гостям.*

*– Кланяется вам молодой князь, – с лёгким раздражением сказал матрос, – известный вам человек Семён Фёдорович, под фамилией Котко. Какой будет ваш ответ? – и при этом посмотрел на Ременюка: – Так?*

*– Нехай так.*

*Ткаченко исподтишка посмотрел на дочь яростными глазами на усмехающемся лице. Он ещё надеялся. Ей стоило только спеть:*

*Не ходи ко мне,  
Не суши ты мене.  
Коли я тебе не любя –  
Обойди ты мене.*

*Это бы означало отказ.*

*Софья сделала угловатое движение плечом, поправляя неудобную кофту, и стала перед отцом и матерью на колени.*

*– Благословите меня за Семена.*

*– Сеанс окончен, – сказал матрос и поставил на стол штоф<sup>1</sup>.*

Власне, таким «оновленим» повертається у світ традиції – в Україну – і сам Семен Котко. Він також маркується фольклорним матеріалом, але цього разу армійським:

*Сердце сжалось у Семёна.*

*– Хорошая была орудия, – строго нахмурившись, сказал он незнакомому часовому. Произведено из неё три тысячи восемьсот двадцать девять боевых выстрелов. Всего-навсего.*

*И не дожидаясь ответа, решительно пошёл со двора, подкидывая спиной ранец. Он шёл и про себя пел известную фронтовую песню:*

*Шумел, горел лес Августовский,  
То было дело в феврале.  
Мы шли из Пруссии Восточной,  
За нами немец по пятам<sup>2</sup>.*

Отже, навіть цитуванням фольклорних текстів увиразнюється конфлікт між «старим» і «новим», настільки поширений в радянському мистецтві, що з плином часу вичерпав свій ідеологічний і художній ресурс. У В. Катаєва це протистояння набуває епічного масштабу завдяки застосуванню гоголівської оптики в описі України, у якій цей конфлікт і розгортається.

Принципи гоголівської поетики проступають і в авторській увазі до повсякденних речей. В. Катаєв зосереджується на них, вирішуючи одночасно кілька завдань: по-перше, зображуючи «ближнє коло» речей, він характеризує персонажа. По-друге, у побуті, в окремих предметах щоденного вжитку відтворюється «всесвіт народу», який, власне,

---

<sup>1</sup> Катаев В. Я, сын трудового народа... // Катаев В. Избранные произведения : в 3 т. Т. 3 : Проза прежних лет. Москва : Худож. лит., 1977. С. 215.

<sup>2</sup> Там само. С. 202.

й становить сенс його буття, надаючи йому унікальності. Зокрема, В. Катаєв так описує пробудження героя в рідній хаті після повернення з фронту:

*Семён Федорович выспался на славу. Уже было позднее утро, когда он открыл глаза. Но что за странное пробуждение для солдата: проснуться от жары! Яркий солнечный свет смешивался с розовыми отблесками печки, затопленной сухими кукурузными кочанами. Стёклам тоже было жарко – они потели.*

*Семён Федорович скинул с себя ватное ситцевое одеяло, чересчур большое, тяжёлое и плоское, как галушка. Старая еловая кровать затрепала. Бедная хата была наполнена превосходными солдатскими вещами.*

*Одежда и оружие занимали стены и подоконники, так что за ними скрылась вся домашняя утварь: сита, часы-ходики, картинки, восковые пасхальные писанки.*

*«Ишь чего только может нанести с фронта домой один солдат! – не без хвастовства подумал Семён Федорович, опоминаясь ото сна. Полная хата вещей! Да ещё полный ранец!»<sup>1</sup>.*

Абрам Терц (А. Синявський) пише, що після публікації «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголь «зачарував Петербург галушками, козачками, горілкою, простонародними байками, піснями та легендами»<sup>2</sup>. Поряд з явищами фольклору відтворено й етнографічні реалії, зокрема народної кухні. Добре відомо, що гастрономічний компонент – один із найважливіших не тільки у творчості, а й у щоденному житті М. Гоголя. Продовжуючи традиції класика, В. Катаєв зі знанням гурмана відтворює, наприклад, як його герой обідає:

*Давненько не ел Семён такого густого и горячего борща с красным перцем, с чесноком, с хорошей картошкой. Серый плетёный хлеб из чистой пшеничной муки грубого помола показался ему вкусней белых румынских булок.*

*От сала трудно было оторваться. Сало это специально хранилось для него с прошлой пасхи, когда в последний раз кололи кабанчика. Густо посыпанное крупной солью и завернутое в полотняную тряпку, оно было закопано глубоко в землю и в таком виде могло лежать не портясь хоть три года. От долгого лежания в земле оно только становилось нежным, как масло.*

*Какое наслаждение было делить его толстый мраморный брус на тонкие ломти, счищая походным ножиком землю и соль и срезая твердую кожу, желтоватую и полупрозрачную!»<sup>3</sup>*

Та найяскравіше гоголівська традиція виявляється в тому, що зазвичай називають «письменницькою технікою». Її особливості виявляються у процесі лексико-семантичного та синтаксичного аналізу тексту. По-перше, для М. Гоголя характерне застосування українізмів для відтворення національного колориту і характеристики персонажів. До цих прийомів вдається й В. Катаєв. Так, одна з центральних героїнь повісті Фрося, молодша сестра Семена, говорить:

*Приходи сегодня на вечерку в хату до Ременюков <...> Там можешь встретить того человека. Гроши у тебя е, чтоб дивчат пряниками угощать?*

*– Гроши найдутся.*

<sup>1</sup> Катаев В. Я, сын трудового народа... // Катаев В. Избранные произведения : в 3 т. Т. 3 : Проза прежних лет. Москва : Худож. лит., 1977. С. 171.

<sup>2</sup> Терц Абрам [Синявский А.] В тени Гоголя. Москва : КоЛибри, 2009. С. 515.

<sup>3</sup> Катаев В. Я, сын трудового народа... // Катаев В. Избранные произведения : в 3 т. Т. 3 : Проза прежних лет. Москва : Худож. лит., 1977. С. 177.

– Не надо. Я смеюся. С демобилизованных дивчата ничего не берут.

А уже в хату входила мать, на вытянутых жилистых руках подавая сыну вынутый из сундука праздничный утиральник, богато вышитый в крестик чёрной и красной бумагой<sup>1</sup>.

По-друге, В. Катаєв будує речення з урахуванням гоголівського синтаксису. Андрій Бєлий визначає фразу М. Гоголя як «асимметрическое барокко, обставленное колоннадой повторов, взывающих к фразировке и соединённых дугами вводных предложений с вплетёнными над ними восклицаниями, подобными лепному орнаменту»<sup>2</sup>. (До речі, Андрій Бєлий ілюструє свої висновки відповідною схемою, детально відтворюючи складові синтаксичної конструкції тексту письменника та особливості їх «взаємовідносин»).

Справді, «барокову» природу гоголівської прози визначено надзвичайно точно. У дослідженнях останніх років доводиться зв'язок творчості російського письменника з традиціями української прози тієї доби<sup>3</sup>, зокрема орієнтація на принципи так званої «високої риторики», які проникли в літературні жанри з ораторської прози. Поетикою барокового красномовства регламентується обов'язкове дотримання певних мовленнєвих фігур. Так, наявність лексичних повторів у межах одного речення (за М. Довгалецьким, «фігури слів»<sup>4</sup>), особливості побудови розгорнутих синтаксичних конструкцій – «період-пневма» і «період-розтягнення»<sup>5</sup>, «ритмічні порушення» шляхом чергування довгих і коротких речень, сприяють драматизації розповіді. Усі ці принципи барокової поетики (зокрема й «регламент» опису «безгласних предметів»), які, здавалося б, у 1930-ті роки втратили своє «технологічне» значення і сприймалися як анахронізм, В. Катаєв актуалізує завдяки досвіду М. Гоголя для художнього відтворення трагічних сторінок історії українського народу.

Саме цей матеріал, названий дослідником оперної творчості С. Прокоф'єва «щасливою знахідкою для композитора» (Л. Данько), стає основою лібрето під назвою «Семен Котко». Цікаво порівняти текст лібрето з його літературним першоджерелом. По-перше, прикметною є зміна назви. Дєперсоналізовану назву «Я, син трудового народу...» (слова із клятви майбутніх червоноармійців) В. Катаєв конкретизує іменем героя, зосереджуючи увагу на його долі. По-друге, принципово важливою видається зміна конфлікту. Якщо у В. Катаєва він ідеологічно вмотивований і виникає між «старим» і «новим», то в лібрето це протистояння «свого» й «чужого», тут «чуже» уособлене в образах німецьких окупантів та їхніх поплічників. «*Стоять за народ против иноземного ига!*», – закликає партизан-односельців Ременюк, один із головних героїв опери. Можливо, цим пояснюється те, що в лібрето збережено всю гоголівсько-барокову поетику, а з нею й епічний масштаб оповіді, притаманний повісті В. Катаєва. І не тільки збережено а й посилено, про що свідчить кульмінаційна сцена четвертого акту (поховання Царьова й Івасюка, загиблих від рук загарбників), у якому хор виконує

---

<sup>1</sup> Катаєв В. Я, сын трудового народа... // Катаєв В. Избранные произведения : в 3 т. Т. 3 : Проза прежних лет. Москва : Худож. лит., 1977. С. 176–177.

<sup>2</sup> Цит. за: Рисунки русских писателей XVII – начала XX века / автор-сост. Р. В. Дуганов. Москва : Сов. Россия, 1988. С. 213.

<sup>3</sup> Крєкотєнь В. Українська барокова проза // Українське Бароко : у 2 т. Т. 1. Харків : Акта. С. 331–443; Михєд П. Українське літературне бароко та російська література XVII–XIX століть Українське Бароко : у 2 т. Т. 2. Харків : Акта. С. 123–157.

<sup>4</sup> Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). Київ : Мистецтво, 1973. С. 322.

<sup>5</sup> Там само. С. 347–348.



«Заповіт» Т. Шевченка (у перекладі М. Тихонова). Йому передує клятва-монолог Ременюка, голови сільської ради і командира партизанського загону. Текст цього номера – традиційне ритуальне прощання і віра в неминучість прояву народного гніву: «<...> Придѣт час – народ встанет. Как один человек он встанет, и мсть его будет ужасна. Повстанцы, клянитесь!».

І хоча партизани, клянучись ім'ям Леніна, демонструють у стані екстатичного гніву свою лояльність до більшовицького режиму, вони боронять незалежність України. У цьому переконає і рефрен у хорі «*Пропала наша Украина, всё пропало!*» (розгорнений у фінальний номер третього акту – жіночий хор і солісти). Він перегукується з піснею бандуриста на початку п'ятого акту:

*Чѣрный, горький дым поднялся  
Над родной Украиной.*

До речі, образу бандуриста немає у повісті, його поява в лібрето цілком виправдана загальним національно-епічним пафосом, підкресленим зверненням до жанру думи. У лібрето, як і повісті, вживаються багато українізмів: «ще» («ещё»), «бо» («потому что»), «ратуйте» («спасайте»), «не журись» («не печалься») тощо. С. Прокоф'єв використовує фольклорний ресурс для характеристики окремого персонажа – музичний образ Фросі, допитливої моторної дівчини, маркується українською народною піснею (аріозо героїні «И шумит, и гудит...»).

В. Катаєв дотримується етнографічної точності у відтворенні етнографічних деталей, хоча в оперному лібрето вони збережені не всі, бо інсценування їх (скажімо, вечорниць), цікавих і показових у музично-сценічному плані, гальмує розвиток дії. Варто лише згадати відомі «Вечорниці» П. Ніщинського – розгорнутий пісенно-хореографічний дивертисмент. Ця обов'язкова «зупинка» в напруженому розвитку подій у «Назарі Стодолі» Т. Шевченка сягає «театру корифеїв» і визначає сутність моделі українського національного театру.

За твердженням дослідників, під час роботи над лібрето «між Прокоф'євим і Катаєвим, який хотів бачити в опері народні танці, пісні в українському дусі та нескладні невеликі арії, неодноразово виникали конфлікти, але композитор залишався вірним своєму задуму, і письменникові довелося поступитися»<sup>1</sup>. Очевидно, своєрідним прообразом майбутнього оперного твору для В. Катаєва була опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

С. Прокоф'єв урівноважує жанрово-етнографічне й національно-епічне, досягаючи оптимальної музично-драматургічної рівноваги. Інакше, ніж у повісті, вирішено сцену «заручин» (другий акт). Якщо у повісті ця сцена має щасливий фінал, то в оперному лібрето вона переривається появою німецьких окупантів. За своєю драматургічною колізією цей епізод нагадує картину з третьої дії «Життя за царя» М. Глінки на текст А. Розена, у якій підготовка до весілля Богдана Сабініна й Антоніди порушується вторгненням польських загарбників – як загроза щастю майбутньої родини. Не варто наполягати на якійсь залежності авторів лібрето «Семена Котка» – В. Катаєва і С. Прокоф'єва – від класичного джерела, на їх орієнтації на зразок. Вони враховували загальні сценічні закони організації тексту музично-театрального жанру. До речі, цікаво порівняти образи Вані з «Життя за царя» та Фросі, сестри головного героя опери

---

<sup>1</sup> Михеева Л. Опера Прокоф'єва «Семён Котко». URL: <http://www.belcanto.ru/kotko.html> (дата обращения: 15.11.2016).

«Семен Котко». Тут збігаються не тільки вікові й вокальні ознаки, а й характерологічні особливості персонажів, їх сюжетні функції.

Безумовно, варто було б звернути увагу на однорідні за композиційною сутністю «епілог» із «Життя за царя» та «завершення» з повісті «Я, син трудового народу...» щодо втілення ідеологічних настанов. Нагадаю, що створення опери «Семен Котко» відбувалося одночасно з роботою колективу майстрів радянського мистецтва над «ідеологічно витриманою» версією глінківського шедевра, перетвореного на «Івана Сусаніна». Та й сценічне втілення цих опер було здійснене 1939 року. Щоправда, подальша їх доля склалася по-різному: щасливо для «Сусаніна» та невдало для «Котка».

Отже, порівняння повісті В. Катаєва «Я, син трудового народу...» і створеного на її основі оперного лібрето дає підстави говорити про їх тематичну спільність – зображення трагічних подій в Україні в роки революції та громадянської війни. Принципово важливою видається художня інтерпретація історичних подій, яка що за своєю сутністю сягає традицій ранньої гоголівської прози і глибше – українського Бароко.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). Київ : Мистецтво, 1973. 435 с.
2. Катаев В. Я, сын трудового народа... // Катаев В. Избранные произведения : в 3 т. Т. 3 : Проза прежних лет. Москва : Худож. лит., 1977. С. 167–272.
3. Котова М., Лекманов О. Плешивый щеголь // Вопросы литературы. 2004. № 2. С. 68–90.
4. Крекотень В. Українська барокова проза // Українське Бароко : у 2 т. Т. 1. Харків : Акта. С. 331–443.
5. Михед П. Українське літературне бароко та російська література XVII–XIX століть Українське Бароко : у 2 т. Т. 2. Харків : Акта. С. 123–157.
6. Михеева Л. Опера Прокоф'єва «Семён Котко». URL: <http://www.belcanto.ru/kotko.html> (дата обращения: 15.11.2016).
7. Побегайло Е. Катаев Валентин Петрович // Чтобы помнили. URL: [choby-pomnili.com](http://choby-pomnili.com) (дата обращения: 15.11.2016).
8. Рисунки русских писателей XVII – начала XX века / авт.-сост. Р. В. Дуганов. Москва : Сов. Россия, 1988. 255 с.
9. Терц Абрам [Синявский А.] В тени Гоголя. Москва : КоЛибри, 2009. 672 с.
10. Хотулев В. Прикосновения. Воспоминания о Шкловском // Искусство кино. 2015. № 10. URL: [kinoart.ru](http://kinoart.ru) (дата обращения: 15.11.2016).
11. Шаргунов С. Валентин Катаев // Новый мир. URL: [jinlib.tverlib.ru](http://jinlib.tverlib.ru) (дата обращения: 15.11.2016).

**Панасюк В. Ю. От повести к либретто. Повесть Валентина Катаева как литературная основа оперы Сергея Прокофьева.** Проанализированы повесть В. Катаева «Я, сын трудового народа...» (1937) как основу либретто оперы С. Прокофьева «Семён Котко» (1939). Благодаря сравнительной характеристике текстов литературного первоисточника и оперного либретто доказано их тематическое сходство – изображение трагических событий в Украине в годы революции и гражданской войны. Выявлен эпический подход в художественной интерпретации исторических фактов. Доказано, что он достигает гоголевской и еще более ранней традиции – национального барокко. Раскрыто активное использование как в повести, так и в оперном либретто, музыкально-фольклорного богатства украинского народа. Определены принципиальные различия в текстах, в частности: изменение названия и конфликта, который в опере приобретает масштаб противостояния «своего» и «чужого», отказ от отдельных сцен

обрядово-этнографического характера, что объясняется необходимостью соблюдать в опере оптимальное музыкально-драматургическое соотношение. С. Прокофьев уравнивает жанрово-этнографическое и национально-эпическое, достигая оптимальной музыкально-драматургической уравновешенности. Иначе, чем в повести, решена сцена «помолвки» (второй акт). Если в повести она имеет счастливый финал, то в оперном либретто ее прерывает появление немецких оккупантов. Не стоит настаивать на зависимости авторов либретто «Семёна Котко» – В. Катаева и С. Прокофьева – от классического источника, на их жесткой ориентации на образец. Они учитывали общие сценические законы организации музыкально-театрального текста.

**Ключевые слова:** повесть, либретто, опера, фольклор, Барокко.

**Panasiuk V. Yu. From Short Novel to Libretto: Valentin Kataev's Short Novel as the Literary Basis for the Opera by Sergey Prokofyev.** Having taken into account modern researches in literary science, we have examined the short novel by V. Kataev "Me, the Son of Working People" (1937) as the basis for the opera by S. Prokofyev "Semyon Kotko" (1939). Comparing the original text and the operatic libretto, we have proved their thematic unity: a depiction of tragic events in Ukraine during the October Revolution and the Civil War. We have detected an epic approach applied to artistic interpretation of historical facts. We have proved that this approach is traced back to the national Baroque tradition (Gogol and earlier). We have also detected an ample usage of musical and folklore resources of the Ukrainian people – both in the short novel and in the libretto. We have found out some key differences in the texts, for instance, the transformation of the title, removal of certain ethnographic and ritual episodes. The conflict is changed as well: in the opera, it acquires the scale of a conflict between 'our things' and 'strange things'. The aforementioned differences take place due to the preservation of the operatic musical-dramatic balance.

**Keywords:** short novel, libretto, opera, folklore, Baroque.

## **ПОСТАНОВКИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРА МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ**

Наголошено на особливостях сучасного розвитку музичного театру України в нових соціокультурних реаліях, зокрема на нових вимогах до режисера-постановника. Це потребує переосмислення принципів професійної підготовки такого фахівця. На кафедрі оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського протягом майже двадцяти років здійснюється фахова підготовка режисерів музичного театру, здатних поставити в музичному театрі виставу будь-якого жанру, стилю і форми. Студенти опановують теоретичні і практичні основи режисерського мистецтва, методи і способи роботи з композитором, диригентом, співаками-акторами, сценографом, балетмейстером, хормейстером, набуваючи навичок створювати свій режисерський задум і втілювати його на сцені відповідно до запитів і потреб часу. Вони вчаться komponувати на основі музичної драматургії всі складові театрального видовища: музику, акторську гру, сценографію, пластику, танець, світло, грим тощо. Здійснений студентами аналіз режисерських інтерпретацій сучасних українських оперних творів («Ведмідь» І. Губаренко, «Доля Доріана, або Синдром Доріана» К. Цепколенко, «У неділю рано...» В. Кирейка, «Сват мимоволі» В. Губаренка) свідчить про їх належний професійний рівень. Окреслено режисерські прийоми і засоби, які характеризують творче кредо постановників і відповідають вимогам та викликам сьогодення.

**Ключові слова:** музичний театр, сучасна українська опера, режисер музичного театру.

Сучасне жанрово-стильове багатство оперних творів спонукає режисера-постановника шукати нових форм і засобів їх сценічного втілення, зокрема застосовувати новітні арт-технології для поглиблення їх драматургії. Це потребує від нього ерудиції в різних галузях знань, актуалізуючи проблему його професійної підготовки. На кафедрі оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського протягом майже двадцяти років здійснюється фахова підготовка режисерів музичного театру, здатних поставити в музичному театрі виставу будь-якого жанру, стилю й форми. Студенти опановують теоретичні і практичні основи режисерського мистецтва, методи і способи роботи з композитором, диригентом, співаками-акторами, сценографом, балетмейстером, хормейстером, набуваючи навичок створювати свій режисерський задум і втілювати його на сцені відповідно до запитів і потреб часу. Вони вчаться komponувати на основі музичної драматургії всі складові театрального видовища: музику, акторську гру, сценографію, пластику, танець, світла, грим тощо.

Проблеми розвитку музичного театру в Україні в нових соціокультурних реаліях досліджували мистецтвознавці О. Берегова<sup>1</sup>, В. Рожок<sup>2</sup>, М. Черкашина-

---

<sup>1</sup> Берегова О. М. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. ст. / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 190–205.

<sup>2</sup> Рожок В. І. Музика і сучасність : моногр. дослідж., наук.-попул., критич. та публ. твори / відп. ред. М. Р. Черкашина. Київ : Книга пам'яті України, 2003. 220 с.

Губаренко<sup>1</sup>, І. Шестеренко<sup>2</sup>. Аналізуючи музичну драматургію сучасної української опери, співвідношення слова, музики й дії, комунікаційні та інші аспекти, вони наголошують на необхідності переосмислення сучасних творів відповідно до особливостей національного оперного мистецтва, розглядають питання розвитку сучасного українського музичного театру.

Мета статті – розкрити зміст підготовки майбутніх режисерів музичного театру в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, визначити специфічні прийоми і засоби розкриття творчого потенціалу кожного студента як особистості.

Аналітичною базою дослідження стали творчі роботи студентів Антона Литвинова («Ведмідь» І. Губаренко та «Доля Доріана, або Синдром Доріана» К. Цепколенко), Лади Шиленко («У неділю рано...» В. Кирейка) та Миколи Барановського («Сват мимоволі» В. Губаренка), виконані під керівництвом автора статті. Ці роботи успішно апробовані на престижних театральних майданчиках Києва та інших міст України, зацікавили глядачів і мали широкий резонанс у пресі (А. Гейшенець<sup>3</sup>, Е. Овчаренко<sup>4</sup>, І. Чужинова<sup>5</sup>, І. Шестеренко<sup>6</sup>). Крім того, вони були гідно представлені на всеукраїнських та міжнародних фестивалях, отримавши схвальні відгуки майстрів театральної сцени, відзнаки й нагороди журі.

У процесі засвоєння основ професії режисера важливо виробити методологію, інструментарій роботи з творами різних жанрів, художніх напрямів, роботи над національними різновидами музичної драматургії. Зокрема, навчальною програмою з фаху «режисура музичного театру» передбачено навчання студентів-режисерів методології і технології роботи над сучасною українською оперою. У першому семестрі студент розробляє творчий задум вистави, створює й затверджує її експлікацію на засіданні кафедри оперної підготовки та музичної режисури, у другому семестрі – утілює цей задум в умовах, максимально наближених до виробничих – на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського або на іншій професійній сцені.

Під час вибору драматургії для практичної роботи студенти здебільшого звертаються до оперної класики. Справді, класична драматургія перевірена часом, відшліфована у процесі сценічних постановок. Класичну оперу сприймало не одне покоління глядачів, і студент відчуває, що на цьому матеріалі він може перевірити актуальність обраної драматургії, методику свого режисерського аналізу й оригінальність режисерського задуму, а згодом і режисерського втілення. Проте події, конфлікт, епоха, відображені в класичній опері, далекі від сучасних реалій. Для студента це вже щось далеке, незнайоме, утаємничене. Тут потрібна велика, глибока аналітична робота. Часто у студента у процесі роботи виникає страх перед масштабом класичної драматургії, глибиною конфлікту, мотивацією поведінки персонажів і, боячись не впоратися з матеріалом, він вдається до грубого, свавільного її осучаснення.

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, Дослідження, спогади : зб. наук. ст. Київ, 2003. С. 6–40.

<sup>2</sup> Шестеренко І. Довгоочікувана вистава // Культура і життя. 2014. 4 липня. № 27.

<sup>3</sup> Гейшенець А. Підсумки театального сезону: горизонтальна трансформація // Культура. 2016. 6 липня.

<sup>4</sup> Овчаренко Е. На межі вибору // Слово Просвіти. 2014. 10–16 липня.

<sup>5</sup> Чужинова І. Експеримент, дослідження і загадка // День. 2016. 1 липня.

<sup>6</sup> Шестеренко І. Довгоочікувана вистава // Культура і життя. 2014. 4 липня. № 27.

Під час роботи над сучасною оперою студенту легше виявити актуальність твору, зрозуміти природу конфлікту, спосіб існування персонажів, сприйняти драматургію, виявлену сучасною музичною мовою, сучасними засобами музично-сценічного твору. Сучасна українська опера представлена творами Віталія Кирейка, Віталія та Ірини Губаренків, Мирослава Скорика, Ігоря Щербакова, Олександра Костіна, Кармелли Цепколенко, Юрія Іщенка, Володимира Зубицького, Леоніда Грабовського, Антіна Рудницького, Івана Карабиця, Валентина Бібіка, Вірко Балея, Ігоря Поклада. Студент може обрати собі музичну драматургію для практичної навчальної роботи. Кожен із сучасних українських оперних композиторів оригінально, самобутньо, художньо переконливо відтворює світ. Для їхніх творів характерні різножанровість, стилістичне багатство письма, способів зав'язки і розвитку конфлікту, побудови образної системи та міри умовності відображення.

У процесі спільної роботи викладача і студента над сучасною українською оперою було здійснено постановку чотирьох оперних вистав. Зокрема, студент Антон Литвинов поставив оперу **Ірини Губаренко «Ведмідь»** у створеному ним театрі-студії «Опера у валізі». Виставу показано вже більше десяти разів, зокрема й на всеукраїнських та міжнародних фестивалях, під час проведення майстер-класу доцента, заслуженого діяча мистецтв України Петра Ільченка в межах Міжнародних науково-практичних конференцій, організованих у НМАУ ім. П. І. Чайковського (2015, 2016). До державного іспиту на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» А. Литвинов підготував постановку опери К. Цепколенко «Доля Доріана, або Синдром Доріана», яку представив у своєму театрі-студії «Опера у валізі». Виставу презентували митці культурного об'єднання «HRONOTOP.UA» на сцені театру «Дія» при Національній кіностудії імені Олександра Довженка.

Комічну оперу «Ведмідь» за однойменною п'єсою Антона Чехова Ірина Губаренко написала 1989 року, а перше прочитання її здійснив А. Литвинов, представивши її публіці у серпні 2014 року на фестивалі альтернативної, неформальної та експериментальної музики «16+». «Сама опера, – за словами режисера, – легка, коротка, камерна, дуже компактна і побудована таким чином, щоб її можна було виконувати в будь-якому просторі, і не обов'язково у специфічно облаштованому залі. Композитор написала справді чудову музику. Вона спромоглася зануритись у стилістику Антона Чехова, їй вдалося в музиці відтворити його гумор та іронію. Опера “Ведмідь” руйнує стереотипні уявлення про жанр, це весела історія про несумісні з життям обітниці і про те, що буває з людьми, коли вони дають собі ці обітниці, і про кохання, якому байдуже, хто там кому давав обітниці. Це іронічна мелодійна комедія, у якій немає нічого зайвого, а є все необхідне для гарного настрою»<sup>1</sup>.

Вистава А. Литвинова емоційно багата, легка, проста, максимально мобільна, з глибоко розробленими сюжетними поворотами, з цікавими, парадоксальними характеристиками, позитивним контекстом театрального дійства. У ній є молодечий запал, здорове нахабство, вираженість у доборі засобів театральної виразності, глибока повага до спільного дітища – твору А. Чехова та І. Губаренко. У виставі задіяний один музичний інструмент – фортепіано. На сцені мінімалістичні декорації і компактний реквізит (сценографія С. Крматджян). Це ролет, подібний до рекламного щита, на якому з одного боку є умовний портрет покійного чоловіка Попової, а з іншого – дзеркало, стілець із двох частин, маленький стіл і синя пляшка. Костюми дизайнера Поліни Веллер. Усі вони

---

<sup>1</sup> Інтерв'ю Тараса Штонди «Маленькі опери породжують великі ролі» на Громадському радіо 4 травня 2016 р.

виготовлені з пластики, кожен із них символізує певний знак епохи. У Попової – це жінка-клітка, жінка-пава, жінка-амазонка. У Смирнова – алюзія на шинель – захисний панцир. Усі герої – хороші люди, у них є все, потрібне для щастя, вони не хворі душевно чи духовно, і це рідкість, бо для театру ХХ століття характерно препарування хвороби.

Спосіб існування у виставі близький до награності, і це органічно для неї, бо її жанр – опера-жарт. У ній дуже добре працює награність, загострення жесту, що допомагає перетворити головну героїню на персонаж театру маріонеток. Партитура героїв опери багатопланова, цікаво вирішені рокіровки героїв – режисер намагається відійти від звичайних штампів, напрацьованих численними постановниками драм А. Чехова. Головні ролі виконали майстри української і світової оперної сцени: Тарас Штонда, народний артист України, соліст Національної опери України, лауреат міжнародних конкурсів; Наталія Ніколаїшин, заслужена артистка України, лауреат міжнародних конкурсів; Сергій Бортник, соліст Національної філармонії України, лауреат міжнародних конкурсів; Соломія Приймак, солістка Київського національного академічного театру оперети.

Камерна опера «Доля Доріана» за мотивами роману Оскара Уайльда відома українська композиторка **Кармелла Цепколенко** написала теж 1989 року. Протягом останніх десяти років за мотивами історії про Доріана Грея написано, щонайменше, дві опери – в Англії й Данії. Цей сюжет справді привертає увагу. Завдяки приголомшливій, емоційно-чутливій музиці, оригінальній композиційній побудові драматургічного матеріалу, зосередженню композитора на певному періоді життя головного героя сприяли тому, що цей твір став перлиною української сучасної камерної опери. Режисер-постановник А. Литвинов, як і в попередньому випадку, схильний до мобільних вистав, які можуть бути зіграні на будь-якій сцені.

Він намагається популяризувати творчість сучасних українських композиторів, імена яких, за рідкісним винятком «живих класиків», не часто трапляються в афішах. Режисер визначає жанр твору як опера-нуар. «Опера нуар – це не стільки жанр, скільки стиль, – декларує він. – Це стиль візуальний і стиль розповіді – загадка без розгадки. У сучасній опері поєднуються елементи музики, дії, історії, візуальної інтерпретації. Весь сенс в тому, щоб це була цілісна пульсуюча історія»<sup>1</sup>.

Вистава, як і опера К. Цепколенко, – це не переповідання сюжету твору О. Уайльда, це своєрідний експеримент, у якому йдеться про те, що перебуває за сюжетом, про особистість Доріана. Дія вистави відбувається у свідомості людини, хворої на «Синдром Доріана Грея» – термін із клінічної психіатрії. «Усе на сцені прагне здаватися стильним, епатажним, естетично-бездоганим, словом, підігнаним під, скажімо, світові стандарти гучних оперних постановок, що славляться, не лише музичною, а й візуальною вишуканістю. Наприклад, майстерня художника Безила тут влучно прирівняна до операційної, де на світ з'являються три демони, вони ж альтер его Доріана. Сумний Сибілли, наречений і першій жертві, відведено місце на зеленому лужку із паростків соняшників. Там її відвідає примара-смерть, принісши із собою мертві, штучні квіти. Герої з'являються і зникають із-за присмеркової завіси-задника, що шелестить і до початку дії чорною целофановою пеленою огортає всі предмети й покриває саму сцену»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Культурне об'єднання «HRONOTOP.UA» презентує нову оперу-нуар «Доля Доріана» (презентація від 31 травня 2016 р.). URL: UACRISIS.ORG (дата звернення: 16.09.2016).

<sup>2</sup> Чужинова І. Експеримент, дослідження і загадка // День. 2016. 1 липня.

Історія Доріана – подорож лабіринтами підсвідомості. Ми спостерігаємо не за пригодою героя, а за втіленням його темних бажань. Сценографію вистави створила О. Крмджян, автор хореографічного вирішення – Х. Шинкарьова, виконавці ролей: Доріан – Іван Буткалюк, Безил – Руслан Кірш, Сибілла – Ганна Марич, наречена – Ольга Дядів. Диригент і рушій вистави – Вікторія Рацюк. Таким чином, проект молодого режисера Антона Литвинова «Опера у валізі», реалізований силами культурного об'єднання «HRONOTOP.UA», створено з метою демократизації та пошвавлення опери як жанру. У проекті поєднано дві вистави за творами сучасних українських композиторів – опера-жарт І. Губаренко «Ведмідь» за водевілем А. Чехова та опера-нуар К. Цепколенко «Доля Доріана, або Синдром Доріана» за романом О. Уайльда.

Театральний критик А. Гейшенець у газеті «Культура» писала: «Режисер прагне до осучаснення та надання мобільності жанру, що опинився заручником академічного пафосу та оксамитових порт'єр. Навряд чи роботи молодого режисера можуть долучитися на рівних до сучасного європейського контексту оперного мистецтва. Але напрям, обраний А. Литвиновим, абсолютно адекватний викликам сучасності та відкриває двері там, де до того була стіна»<sup>1</sup>.

5 червня 2014 року в Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського відбулась прем'єра опери **Віталія Кирейка «У неділю рано...»** за мотивами однойменної повісті Ольги Кобилянської. Оперу написано 1965 року, а її прем'єра відбулася 1966 року на сцені Львівської опери. Київську прем'єру цієї опери довелося чекати шістьдесят років – це дипломна робота студентки четвертого курсу кафедри оперної підготовки та музичної режисури Академії Л а д и Ш и л е н к о , яка стала в ній і художником-постановником. Диригент-постановник Назар Якобенчук, балетмейстер Лілія Климчук, концертмейстер Євгенія Кучеренко. Художній керівник постановки доцент, заслужений діяч мистецтв Петро Ільченко.

Ролі виконали актори-співаки: Ольга Дорошук (циганка Мавра), Ольга Бурда (красива й горда Тетяна – Туркиня, яку виростила Мавра), Анастасія Крук (добра й лагідна Настка), а також Денис Жданов (Гриць) та Еміль Абдулаєв (Андронаті, батько Маври). Партію скрипки виконав Антон Крук.

В. Кирейко – прекрасний знавець і поціновувач української пісні, а фольклор становить основу його творчості. Композиторський стиль митця національно виразний, поряд з інтелектуальністю, витонченістю, йому властива щирість, емоційність. Драматургія та засоби виразності спрямовані на розкриття змісту – звеличення Людини, утвердження цінності її внутрішнього світу. В. Кирейко – композитор моностильового складу з особливою авторською мовою: інтонаційно – це мелодичні та ладогармонічні звороти, ритмічні особливості походять з українського фольклору, джерела якого композитор осмислює й узагальнює.

«У неділю рано...» – твір про непереборні пристрасті, надлюдські сили, які спонтанно пробуджуються в душі людини, позбавляючи її влади над собою. Не оминув автор і теми вибору – складного й вирішального вибору своєї долі. Звичайно, краще кохати одну дівчину й одружитися з нею, навчитися упокорювати свої емоції, уникати нерозважливих, навіть стихійних вчинків. Але чи завжди вдається контролювати течію свого життя? Чи не доводиться опинитися на межі вибору між правильним і хибним, між розумом і почуттями, між життям і смертю? Ця опера привабила режисера не тільки музичною драматургією твору, а й емоційною насиченістю, динамічним

---

<sup>1</sup> Гейшенець А. Підсумки театального сезону: горизонтальна трансформація // Культура. 2016. 6 липня.



розвитком конфлікту, мовою їх вираження. Конфлікт у виставі виявлено гостро й драматично. Відчайдушно і самовіддано герої обстоюють своє щастя, але непереборна доля, фатум, стихія, керуючи емоціями, почуттями персонажів, неминуче ведуть до трагічного фіналу. Актори-співаки від природи сповнені психологічної витонченості, привабливості, чутливості.

Режисер визначила жанр вистави як романтичну драму, складну, зворушливу, містичну, сповнену щирості, емоційності. Конфлікт розвивається стрімко, як гірська ріка, яка зносить усе на своєму шляху. Це підкреслено візуально, сценографічними засобами: сплав лісу, звиваючись по сцені, як по гірській річці, «перелітає» через оркестрову яму «і вривається» до глядацького залу, надаючи дії пружності, молодечого запалу, міці. Колористична палітра відтворює колір деревини, зелені крон, блакиті неба, сонячного дня й холодної карпатської ночі. Сценографію вистави розробила студентка спільно з педагогом Олексієм Гавришем, який викладає в Академії курс сценографії, театрального освітлення, техніки і технології сцени».

«Вистава Лади Шиленко “У неділю рано...” вразила своїм високим професіоналізмом, умінням втілити психологічну глибину образів, драматизм почуттів, яскраво втілених композитором. Перед слухачами постали картини життя карпатських гуцулів початку ХХ століття, їх суворі звичаї й жагучі пристрасті, безмежний світ емоцій. Режисер провела цю романтичну оперу-драму з трагічною розв’язкою “на одному диханні”, зрозумівши її філософський підтекст, відчувши і втіливши наскрізний розвиток усіх вокальних номерів, специфіку сценічних і драматичних контрастів»<sup>1</sup>, – зазначає кандидат мистецтвознавства, доцент Ірина Шестеренко.

Дипломна вистава студента п’ятого курсу Миколи Барановського «Сват мимоволі» за оперою Віталія Губаренка була показана на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського 21 червня 2016 року. Вибір твору зумовлений, по-перше, актуальністю музичної драматургії. Адже здатність людини знайти практичне рішення проблеми в надзвичайно гострих обставинах і зберегти свою цілісність так необхідна сучасній людині. До того ж, проблема «маленької людини» завжди залишається актуальною. По-друге, «Сват мимоволі» – опера, жанр якої визначений режисером як лірико-каскадна комедія, у якій продовжено традиції комічної опери «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемівського та опери «Сорочинський ярмарок» М. П. Мусоргського. По-третє, це цікавий і благодатний матеріал для навчальної режисерської роботи, оскільки у ньому поєднано оперні традиції з елементами модерного сценічного мистецтва.

Проблеми та почуття головних героїв цього твору зрозумілі і близькі широкому загалу глядачів і слухачів, адже за основу лібрето взято п’єсу українського драматурга Г. Ф. Квітки-Основ’яненка «Шельменко денщик». Композитор точно й майстерно відтворює музичними засобами аромат і колорит епохи, душевну експресію і динаміку розвитку характерів героїв, яскравість, драматичну насиченість життя персонажів. В опері гармонійно поєднано побутову міську музику, українську народну поезію кінця XVIII – початку XIX століття, вдається до цитування, стилізації, пародіювання, застосовує всю палітру комічного: від доброзичливого глузування до гострої сатири.

Режисер визначає тему вистави як необхідність свободи вибору свого життєвого шляху, права на щастя в умовах тотальних соціальних забобонів і заборон; особистої свободи в умовах військової служби та надмірної батьківської опіки. І тільки талант – найсильніша зброя, найбільш дієвий засіб у боротьбі проти утисків, насильства,

<sup>1</sup> Шестеренко І. Довгоочікувана вистава // Культура і життя. 2014. 4 липня. № 27.

поневолення; тільки талант здатен урятувати справжні чисті почуття в умовах повної безнадійності. Тема вистави підказує образно-пластичну систему – видовище, об'єднане гіпертрофованою парковою гойдалкою. Усі персонажі вистави змушені існувати й діяти в умовах гострої нестачі часу, постійної зміни обставин, і в цій мінливій атмосфері приймати досить складні рішення. На парковій гойдалці перетинаються каскадні історії відносин Шельменка і Шпака, Шельменка і Скворцова, розробляється план порятунку кохання Пазіньки та капітана Скворцова, включення в інтригу конфлікту авантюрної Евжені. На ній же відбуваються й любовні перипетії капітана Скворцова і Пазіньки, стосунки Мотрі і Шельменка, ностальгійна історія знайомства й одруження Фенни Степанівни і Шпака, мрії про свої любовні історії Евжені, словом – лірична лінія твору.

Вистава має чітку композиційну будову, що надає динамічності театральному дійству: монтування картин, сцен, арій, дуетів, ансамблів, речитативів пісень підкріплюється режисерськими засобами сценічної виразності – образними мізансценами, художньо-виразним освітленням, поліфонічною взаємодією персонажів, жанровим акторським способом існування. Доречно й дотепно застосовано мовні характеристики персонажів, зокрема діалектизми: суржик Шельменка й Мотрі, військова лексика Скворцова й Шельменка, химерність і кострубатість офіційної мови подружжя Опецьковських, Лопуцьковського, Евжені.

Студенти кафедри сольного співу і солісти Оперної студії Академії – С. Дорогий (Шельменко), Д. Литовченко (Пазінька), О. Тонкошкура (Скворцов), О. Верещак (Шпак), А. Нетович-Дорога (Фенна Степанівна) створили живі, повнокровні характери. Свіжістю відчуттів молодих виконавців надано життєвої переконливості персонажам опери. Вистава мала успіх, а педагоги кафедри оперної підготовки та музичної режисури Академії і Державна екзаменаційна комісія на «відмінно» оцінила дипломну роботу випускника Миколи Барановського.

Працюючи над дипломними виставами, студенти намагаються надати їм сучасного звучання, вдаються до нових прийомів режисерського втілення на сцені. Не обтяжені сценічними штампами, комплексами внутрішньої самоцензури, вони сміливо й нестандартно аналізують драматургію та засоби сценічного її втілення, працюють з новою драматургією, з молодими диригентами, акторами-співаками, художниками, спеціалістами з пластики. Це надає креативності і нового звучання їхнім режисерським постановкам. Тому, якщо й трапляються якісь недоладності, вони не знецінюють роботи молодих фахівців, не затьмарюють перспективи розвитку української музичної режисури.

Сучасне оперне мистецтво, режисура музичного театру перебувають у постійному розвитку, у пошуку нових сценічних рішень, нових засобів виразності, залучення суміжних видів мистецтва, надолужуючи відставання від драматичного театру.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О. М. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. ст. / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 190–205.
2. Гейшенець А. Підсумки театального сезону: горизонтальна трансформація // Культура. 2016. 6 липня.
3. Овчаренко Е. На межі вибору // Слово Просвіти. 2014. 10–16 липня.
4. Рожок В. І. Музика і сучасність : моногр. дослідж., наук.-попул., критич. та публ. твори / відп. ред. М. Р. Черкашина. Київ : Книга пам'яті України, 2003. 220 с.

5. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, Дослідження, спогади : зб. наук. ст. Київ, 2003. С. 6–40.

6. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере (на примере оперного творчества В. Губаренка) // Українська музична культура ХХ століття: пошуки, здобутки, перспективи. Суми : СДПІ ім. А. С. Макаренка, 1996. С. 3–21.

7. Чужинова І. Експеримент, дослідження і загадка // День. 2016. 1 липня.

8. Шестеренко І. Довгоочікувана вистава // Культура і життя. 2014. 4 липня. № 27.

**Ильченко П. И. Постановки современной украинской оперы в процессе подготовки режиссера музыкального театра.** Отмечены особенности современного развития музыкального театра Украины в новых социокультурных реалиях, в частности новые требования к режиссёру-постановщику. Это диктует переосмысление принципов профессиональной подготовки такого специалиста. На кафедре оперной подготовки и музыкальной режиссуры НМАУ им. П. И. Чайковского в течение почти двадцати лет осуществляется профессиональная подготовка режиссёров музыкального театра, способных поставить в музыкальном театре спектакль любого жанра, стиля и формы. Студенты овладевают теоретическими и практическими основами режиссёрского искусства, методами и способами работы с композитором, дирижёром, певцами-актёрами, сценографом, балетмейстером, хормейстером, приобретая навыки создания своего режиссёрского замысла и воплощения его на сцене в соответствии с запросами времени. Они учатся компоновать на основе музыкальной драматургии все составляющие театрального зрелища: музыку, актёрскую игру, сценографию, пластику, танец, свет, грим. Осуществлённый силами студентов анализ режиссёрских интерпретаций современных украинских оперных произведений («Медведь» И. Губаренко, «Судьба Дориана, или Синдром Дориана» К. Цепколенко, «В воскресенье рано...» В. Кирейко, «Сват поневоле» В. Губаренко) свидетельствует об их надлежащем профессиональном уровне. Определены режиссёрские приёмы и средства, которые характеризуют творческое кредо постановщиков и соответствуют требованиям и вызовам современности.

**Ключевые слова:** музыкальный театр, современная украинская опера, режиссёр музыкального театра.

**Ilchenko P. I. Contemporary Ukrainian Opera in the Context of Educating the Directors of Musical Theatre at the Tchaikovsky National Music Academy.** The article reviews the features of contemporary development of the Ukrainian musical theatre in the new social and cultural realities, the variety of genres, styles, and forms of operas. It identifies the increasing requirements for directors of musical theatre, the ways of rethinking and deepening the professional training for a person of this specialty. It analyses the student directors' interpretations of contemporary Ukrainian operas: "The Bear" by I. Hubarenko, "Doryan's Fate. The Doryan Syndrome" by K. Tsyapkolenko, "On a Sunday Morning" by V. Kyreyko, "The Reluctant Matchmaker" by V. Hubarenko. It shows the directors' personal methods and tools that characterize their creative credos, and match the requirements and challenges of our time.

**Keywords:** musical theatre, contemporary Ukrainian opera, the director of musical theatre.

## МІКРОІСТОРИЧНИЙ МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ КОМПОЗИТОРА (НА ПРИКЛАДІ ВАРШАВСЬКОГО ПЕРІОДУ ЖИТТЯ МИХАЙЛА ГЛІНКИ)

Розкрито основні положення методу мікроісторичного аналізу як одного із перспективних у дослідженні творчих біографій композиторів, показано доцільність його застосування в музикознавстві і музичній культурології на прикладі вивчення періоду життя М. І. Глінки у Варшаві на межі 40–50-х років XIX ст. Виявлено можливості застосування мікроісторичного аналізу як універсального наукового методу. Увага до подробиць повсякденного життя, вивчення документів (особистих джерел, преси) сприяли відкриттю не відомих раніше фактів із творчої біографії М. Глінки. Передбачена цією методологією можливість представити ймовірні моделі розгортання певних подій у житті композитора, навести різні варіанти тлумачення наявної інформації дає можливість істотно розширити уявлення про творчу особистість М. Глінки. Реконструкція за допомогою мікроаналізу окремих періодів творчих біографій митців, увага до другорядних, на перший погляд, явищ дає змогу визначити і зафіксувати повсякденну реальність, яка певною мірою впливала на їхній душевний і фізичний стан, творчий процес, поведінку і вчинки. Розглянуто в подробицях перебування М. Глінки у Варшаві, середовище, побут, дозвілля тощо. Композитор завжди чутливо реагував на все, що його оточувало. Сторінки «Записок» про час його перебування в Польщі містять багато описів різних побутових ситуацій. Подробиці, на перший погляд, несуттєві, пронизують його мемуари, переплітаючись з історіями створення композицій, а подекуди стаючи їх частиною. Очевидним є вплив незначних повсякденних явищ варшавської дійсності на композитора. Мікроаналіз дає можливість розкрити історію написання творів, беручи до уваги сукупність можливих впливів, мотивів і стимулів.

**Ключові слова:** метод мікроісторичного дослідження, повсякденність, біографія, творчість.

У сучасних дослідженнях (історичних, філософських, соціологічних, культурологічних, психологічних тощо) значне місце посідає проблема повсякденності. Увагу вчених привертає побут і повсякденне життя людини в різні епохи<sup>1</sup>. Ця тенденція простежується і в музикознавстві та музичній культурології. Так, А. Гадецька вказує на певну закономірність у зверненні музикознавців до повсякденної культури. Зокрема, вона називає основні теми, пов'язані із залученням цього поняття: «<...> Звернення до музичних жанрів, які безпосередньо впливають з немусичних контекстів (наприклад, бальна або будь-яка інша церемоніальна музика); реконструкція творчих біографій відомих музикантів шляхом залучення нетипових і раніше не вивчених “повсякденних”

---

<sup>1</sup> Див., наприклад: Марков Б. В. Культура повседневности : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Питер, 2008. С. 17; Касавин И. Т., Щавелев С. П. Анализ повседневности. Москва : Канон+, 2004. С. 274; Георгиева Т. С. Культура повседневности : учеб. пособие : в 3 т. Т. 3 : Частная и общественная жизнь в современном мире. Москва : Высшая школа, 2007. С. 6.

обставин; аксіологія сприйняття академічної музики (специфіка сформованої системи її оцінок: генії і композитори “другого ряду”) і масових (популярних) музичних практик»<sup>1</sup>.

Відзначимо, що увагу сучасних дослідників усе частіше привертає буденне життя композиторів, а творчий процес вони розглядають невіддільно від їх дозвілля і щоденних занять, зосереджуючись на творчих біографіях митців. С. Тишко так визначає цю сферу досліджень: «<...> Унікальний перетин зовнішніх впливів і внутрішніх інтенцій, коли творчий результат стає органічним (іноді ледь помітним, часом важко відновлюваним) наслідком життєвих подій»<sup>2</sup>. Життя митців розглядається з усіх доступних точок зору, на основі мемуарних джерел реконструюються події, вчинки, мотиви дій і подробиці побуту: «Нас має цікавити і стан природничих наук і медицини, і розвиток матеріальної культури в певну епоху, і багато іншого – аж до виноробства і кулінарії. Інакше не вийде вписати явище творчої біографії в повноцінний історико-культурний контекст», – зауважує С. Тишко<sup>3</sup>. Такий підхід, безумовно, дає змогу по-новому поглянути як на творчий процес, так і на мистецькі твори<sup>4</sup>. Наведемо думку літературознавця, філософа, публіциста і перекладача М. Гершензона, висловлену майже сто років тому, проте вона навдивовижу перегукується з ідеями сучасних дослідників: «<...> Про кожний <...> здобуток *творчості* (а не повторення) можна сказати, що він живе тільки у своєму творцеві, хоча й існує поза ним <...> І тому твір мистецтва можна правильно осягнути лише в цілісній живій особистості його творця, він абсолютно не може бути зрозумілим поза нею, як об'єктивно-існуючий»<sup>5</sup>.

Дослідження творчої біографії композитора передбачає детальне вивчення її повсякденного контексту. Однак багатозначність самого поняття повсякденності<sup>6</sup>, а також труднощі, які неминуче постають при зверненні до тем, пов'язаних із культурою повсякденності, потребують пошуку конкретної, детально розробленої методології. Узв'язку з цим вважаємо доцільним використати метод мікроісторичного аналізу, сформований дослідниками культури повсякденності, він надає можливість науково реконструювати її<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Гадецкая А. Н. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки : дис. ... канд. искусствоведения : 26.00.01 Теория и история культуры (искусствоведение) / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2013. С. 14.

<sup>2</sup> Тышко С. В. Проблемы изучения творческой биографии в современном музыковедении // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Вып. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ, 2009. С. 208.

<sup>3</sup> Там само. С. 213.

<sup>4</sup> Влучним є спостереження С. Тишка: «<...> Будь-яке життя завжди ширше від занять контрапунктом чи оркестровкою, проте інколи неймовірним чином воно відгукується то в одному, то в іншому» (там само, с. 220).

<sup>5</sup> Гершензон М. О. Видение поэта // Гершензон М. О. Избранное : в 4 т. Т. 4 : Тройственный образ совершенства. Москва : Университетская книга ; Иерусалим : Gesharim, 2000. С. 300.

<sup>6</sup> Зауважимо, що на сучасному етапі розробки цієї проблеми, незважаючи на численні дискусії, остаточно не сформувалися поняття «повсякденність» і «культура повсякденності». У статті спираємося на визначення сучасного культуролога Т. Георгієвої: «**Повсякденність** – це буденне середовище, актуальне “тут” і “зараз” буття людини, що включає в себе весь спектр її особистісних уподобань» (Георгієва Т. С. Культура повседневности : в 3 т. Т. 3 : Частная и общественная жизнь в современном мире. Москва : Высшая школа, 2007. С. 7); «**Культура повсякденності** – універсальний спосіб людського існування, який має свої просторово-часові межі, форма організації повсякденного життя і діяльності людини <...> Повсякденна культура людини виявляється в особливостях її діяльності, свідомості й поведінки, а також у речах, предметах, творах мистецтва та художнього ремесла, які оточують її» (там само, с. 6).

<sup>7</sup> Див. дослідження: Леві Дж. Про мікроісторію // Нові підходи до історіописання : зб. ст. / ред. П. Берка. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 119–138; Медік Х. Микроистория // Thesis : альманах. 1994. Вып. 4. URL: [https://igiti.hse.ru/data/426/313/1234/4\\_3\\_3Medick.pdf](https://igiti.hse.ru/data/426/313/1234/4_3_3Medick.pdf) (дата обращения: 12.12.2016); Гинзбург К.

Мета статті – розглянути основні положення методу мікроісторичного аналізу як одного з перспективних у вивченні творчих біографій композиторів, показати доцільність його застосування в музикознавстві і музичній культурології (на прикладі вивчення періоду життя М. І. Глінки у Варшаві на межі 40–50-х років XIX ст.).

Мікроаналіз<sup>1</sup> широко застосовується в сучасних дослідженнях різних наукових дисциплін, однак у працях із музичної культурології і музикознавства не вдалося виявити прикладу його використання<sup>2</sup>, хоча цей метод плідний у розкритті творчих біографій не лише композиторів, яким присвячено багато наукових праць (завдяки новому погляду і тут можна дійти абсолютно нових і часом несподіваних висновків), а й тих, чия творчість мало вивчена (нові відомості виявляються під час детального аналізу культурного контексту епохи). Мікроісторична методологія ефективна і для розгляду життя і творчості композиторів, ґрунтовно досліджених у радянський період, коли було прийнято аналізувати діяльність музикантів на макрорівні – поза реальними, буденними умовами життя, без урахування багатьох обставин, які впливали на творчий процес. Так розглядалися творчі біографії М. Глінки, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, Д. Шостаковича та ін.

Окреслимо основні етапи становлення методу мікроісторичного аналізу. Мікроісторія як історіографічний напрям сформувалася в 70-х роках XX ст. в Італії. Група молодих істориків на чолі з Джованні Леві<sup>3</sup> і Карло Гінзбургом<sup>4</sup> висунула ідею максимально

---

Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю // Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы : сб. ст. Москва : Новое издательство, 2004. С. 287–320.

<sup>1</sup> Термін «мікроаналіз» вживається як скорочений варіант повної назви методу дослідження, запропонованого мікроісториками (див.: Гренди Э. Ещё раз о микроистории // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. URL: <http://www.orbis-medievalis.ru/library/grendi.pdf> (дата обращения 12.12.2016); Методологические проблемы истории : учеб. пособие / под общ. ред. В. Н. Сидорцова. Минск : Тетра-Системс, 2006. С. 250).

<sup>2</sup> Не вдаючись конкретно до поняття мікроісторичного аналізу, деякі сучасні дослідники творчої біографії М. Глінки звертаються до близьких цьому підходу ідей. Ідеться про роботи С. Тишка і С. Мамаєва, С. Тишка та Г. Куколь, А. Гадецької, В. Бодіної-Дячок та ін. Див.: Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам» : в 3 ч. Ч. 1 : Украина. Киев : Радуга, 2005. 214 с.; Ч. 2 : Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев : Задруга, 2002. 509 с.; Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам» : в 3 ч. Ч. 3 : Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев : Клякса, 2011. 542 с.; Гадецкая А. Н. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 26.00.01 Теория и история культуры (искусствоведение) / Нац. Муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2013. 239 с.; Бодіна-Дячок В. В. Авторська присвята як феномен творчих біографій російських та українських композиторів XIX ст. (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики М. Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 181 с.

<sup>3</sup> Джованні Леві (29 квітня 1939 р., Мілан) – італійський історик, засновник мікроісторичного методу дослідження та мікроісторії як напряму в історичній науці. Автор відомої програмної статті «Про мікроісторію» (1991). Див.: Curriculum Vitae Giovanni Levi. URL: <http://giovannilevi.blogspot.com/2010/12/curriculum-vitae-giovanni-levi.html> (дата звернення: 12.12.2016).

<sup>4</sup> Карло Гінзбург (нар. 15 квітня 1939 р., Турин) – сучасний італійський письменник, публіцист, історик, один із засновників мікроісторичного напряму в історіографії. Для праць К. Гінзбурга характерні порушення гострих питань із методології сучасних історичних досліджень, детальний аналіз культурного контексту, а також міждисциплінарний зв'язок. Див.: Козлов С. Л. «Определённый способ занимается наукой». Карло Гинзбург и традиция // Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы: морфология и история / пер. с итал. и послесл. С. Л. Козлова. Москва : Новое издательство, 2004. С. 321–345.

детального вивчення обраного об'єкта і відповідного контексту. Їхні перші статті публікувались у журналі «Quaderni Storici» («Історичні зошити»), а з 1981 року в туринському видавництві «Einaudi» під керівництвом Дж. Леві і К. Гінзбурга почали видавати серію книг під назвою «Microstorie». Важливо, що становленню методу мікроісторичного аналізу сприяло поживлення протягом 1970–1980-ті років розвитку регіональної і локальної історії, а також історії повсякденності. Це потребувало нової методології. Дж. Леві стверджував, що запропонований мікроісториками метод дослідження становив протилежність традиційній на той час макроконтекстуальній інтерпретації в історичній науці, а тому був єдиною можливістю<sup>1</sup>. Історик зазначав: «Мікроісторія прагне не жертвувати знанням про окремі елементи на користь ширших узагальнень. Фактично, вона наголошує окремі життєві долі окремих людей і конкретні події»<sup>2</sup>.

Проаналізувавши роботи, ключові для розуміння і правильного використання мікроісторичного методу (програмні статті мікроісториків, їх інтерв'ю, літературу, пов'язану з цим поняттям), викладемо положення, найважливіші для цієї методології:

– *Зменшення масштабу аналізу*. Ідеться не про вибір мікропроблеми (найбільш поширена помилка у трактуванні методу), а про конкретний спосіб вивчення – так званий мікроскопічний аналіз, який дає змогу досліджувати об'єкт, враховуючи всі подробиці і деталі. В одному з інтерв'ю К. Гінзбург зауважував: «<...> Префікс “мікро-” стосується не релевантності, значущості, соціального статусу чи метафоричного виміру суб'єкта. Таке помилкове розуміння, на жаль, досить поширене <...> Мікроісторія характеризується пильністю погляду на предмет дослідження»<sup>3</sup>.

– *Обмеження просторово-часових рамок дослідження*<sup>4</sup>, що визначається скрупульозністю мікроаналізу. З цього приводу К. Гінзбург зауважував: «Пізнаючи менше, звужуючи межі досліджень, ми сподіваємося зрозуміти більше»<sup>5</sup>.

– *Робота з реальними, конкретними подіями, неупереджене й об'єктивне їх прочитання*<sup>6</sup>. За словами Дж. Леві, сутність цього прийому полягає в тому, що за точку відліку дослідник обирає окрему подію або явище, значення яких виявляється у процесі вивчення, у світлі власного специфічного контексту<sup>7</sup>. «Мікроісторія <...> ставить за мету максимально формальне прочитання подій, причин, суспільних структур, ролей і відносин», – зауважує історик<sup>8</sup>. Такий підхід дає змогу досліднику бути якомога більш об'єктивним, застерігає його від типових і усталених тлумачень подій, які насправді можуть виявитися викривленими, такими, що втратили свій первинний зміст у результаті попередніх спроб дослідження.

<sup>1</sup> Леві Дж. Про мікроісторію // Нові підходи до історіописання. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 135–136.

<sup>2</sup> Там само. С. 136.

<sup>3</sup> Демина Н. История – не крепость, а открытое пространство для дискуссий: интервью с К. Гинзбургом. URL: <http://polit.ru/article/2006/10/10/ginzburg/> (дата обращения :12.12.2016).

<sup>4</sup> На цьому положенні наполягають засновники напряму Дж. Леві і К. Гінзбург. Див.: Леві Дж. Про мікроісторію // Нові підходи до історіописання. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 119–138; Гинзбург К. Широты, рабы и Библия: опыт микроистории // НЛО: Новое литературное обозрение. 2004. № 65. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/gin3.html> (дата обращения 12.12.2016).

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Див. детально: Леві Дж. Про мікроісторію // Нові підходи до історіописання. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 119–138.

<sup>7</sup> Там само. С. 133.

<sup>8</sup> Там само. С. 132.

– *Вивчення документальних джерел*<sup>1</sup>. Перевага надається епістолярній спадщині, мемуарам, щоденникам тощо як найбільш достовірним, безпосередньо пов'язаним з об'єктом дослідження.

– *Специфічний спосіб викладу матеріалу*<sup>2</sup>. За словами Дж. Леві, це має бути насичений опис, фіксація всіх подій і фактів, які підлягають ретельному аналізу. Це надає можливість залучити деталі, які могли бути пропущені за інших умов дослідження, і розглянути всі складові досліджуваної сфери.

– *Точка зору дослідника є неодмінною складовою його роботи*<sup>3</sup>. Сумніви, побудова гіпотез, припущення, а також різні версії трактування фактів і подій мають бути включені в текст. Це дає змогу автору уникнути нав'язування своєї позиції як єдино правильної і залишає простір для подальших роздумів і пошуків. Пропонується творчий підхід до інтерпретації даних, оскільки інформації, яку вони містять, здебільшого недостатньо для реконструкції подробиць певного історичного періоду. Цей метод передбачає залучення до діалогу і читача.

– *Висновки далекої перспективи*. Незважаючи на досить обмежене поле аналізу, мають бути отримані нові дані, які істотно розширяють уявлення про досліджувану проблему, а також відкривають шлях для подальшого її вивчення<sup>4</sup>. Дж. Леві зазначав, що мікроісторичний метод розкриває значні можливості для узагальнень, незважаючи на те, що початкові спостереження здійснюються в досить вузьких просторово-часових межах<sup>5</sup>. Зауважимо, що отримані результати стають своєрідною перевіркою для дослідника. Саме достовірність і глибина висновків, перспективність отриманої інформації переконують, що в дослідженні правильно визначено завдання і способи їх вирішення.

Застосуємо цю методологію до вивчення варшавського періоду творчої біографії М. Глінки, відзначимо деякі його можливості. Зазначимо, що в цьому випадку проблема культури повсякденності набуває особливого значення. Відкритість до навколишнього світу, емоційність, мрійливість, гостре, часом хворобливе сприйняття дійсності – це характерні ознаки для художників-романтиків, яким є й М. Глінка. Звернення до польського періоду життя композитора зумовлене тим, що в біографії М. Глінки він найменш вивчений. Мікроаналіз видається тут доречним і доцільним як універсальний науковий метод, який може бути використаний у роботах про музикантів будь-якої епохи. Отже, зосередимося на перебуванні М. Глінки у Варшаві на межі 1840–1850-х років<sup>6</sup>, щоб виявити деталі, які досі не помітили дослідники польського періоду життя композитора, згадуваного лише в широкому контексті біографії. Зазначимо, що, з одного боку, є чимало праць із питань творчої біографії М. Глінки, а з іншого – неминучі розбіжності в інтерпретаціях фактів біографії. Так, увагу дослідників радянського часу не привертало значне творче піднесення, яке композитор відчув у Польщі. Протягом трьох років, проведених тут, М. Глінка створив багато композицій: відомі увертюри «Камаринская» і «Воспоминание о летней ночи в Мадриде», «Прощальную песнь» для жіночого хору

---

<sup>1</sup> Леві Дж. Про мікроісторію // Нові підходи до історіописання. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 121.

<sup>2</sup> Там само. С. 125.

<sup>3</sup> Див.: там само, с. 132–133; Гинзбург К. Моя мікроісторія // Казус. Індивідуальное и уникальное в истории. 2005. № 7. URL: [www.orbis-medievalis.ru/library/guinzburg.pdf](http://www.orbis-medievalis.ru/library/guinzburg.pdf) (дата обращения: 12.12.2016).

<sup>4</sup> Див. докладно: Леві Дж. Про мікроісторію // Нові підходи до історіописання. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 123–124.

<sup>5</sup> Там само. С. 124.

<sup>6</sup> Нагадаємо, що у зазначений період М. Глінка проживав у Варшаві двічі: протягом березня – листопада 1848 р. і з травня 1849 р. по вересень 1851 р.



з оркестром, а також численні романси на слова М. Лермонтова, О. Пушкіна, Й. Гете, А. Міцкевича та П. Ободовського. Ці твори зазвичай розглядалися окремо від біографічного контексту. Запропонований мікроісторією спосіб, коли приватне й індивідуальне спочатку сприймаються як унікальне, стає головним у дослідженні і не залежить від накопиченої інформації, може істотно допомогти у вирішенні актуальних питань.

Цікавими є подробиці перебування композитора у Варшаві, повсякденне середовище, побут, дозвілля тощо. М. Глінка завжди чутливо реагував на все, що його оточувало. Сторінки його «Записок» про перебування в Польщі<sup>1</sup> містять багато описів різних побутових ситуацій. Подробиці, на перший погляд, несуттєві, пронизують мемуари М. Глінки, переплітаючись з історіями створення композицій, а подекуди стаючи їх частиною. Очевидним є вплив, здавалося б, незначних подій варшавської дійсності на композитора. Мікроаналіз дає змогу розкрити історію написання творів з урахуванням можливих впливів, мотивів і стимулів. Так, детальне дослідження варшавської повсякденності сприяло перегляду усталеного трактування відомого романсу М. Глінки «Заздравный кубок» на слова О. Пушкіна.

З мемуарів М. Глінки відомо, що цей романс написаний восени 1848 року, під час проживання композитора у Варшаві<sup>2</sup>. Дослідники визначають цей твір як «тост»<sup>3</sup>, «гімн дружбі і вірності почуттів»<sup>4</sup>. Однак виявлені подробиці обставин написання романсу ставлять під сумнів таке однозначне його прочитання. У «Записках» композитора, серед описів історій створення «Ночи в Мадриде» і «Камаринской» не відразу привертає запис: «Восени, у вересні, з'явилась холера у Варшаві»<sup>5</sup>. Завдяки цій подробиці з'ясовано цікаву деталь: композитор змушений був часто бачити поховальні процесії, оскільки вікна його будинку виходили на дорогу, яка вела до головного варшавського кладовища<sup>6</sup>. Його приятель П. Дубровський, відомий філолог і славіст, у своїх спогадах писав: «Шторы в окнах его (М. Глінки. – К. П.) комнат всегда были опущены <...> Иногда он садился за фортепиано и импровизировал <...> Случалось, что в это время проходила погребальная процессия с длинным рядом католических монахов разных орденов <...> Их печальный, громкий хор часто вдруг прерывал торжественные звуки импровизации Михаила Ивановича. Заглушая сильными аккордами это потрясающее душу пение, это гробовое *de profundis*, он поспешно уходил в дальние комнаты...»<sup>7</sup>.

Сучасники М. Глінки у своїх мемуарах свідчать, що через похмурий настрій, який панував у польській столиці, композитор, щоб якось розважитись, порушував

<sup>1</sup> Див.: Глінка М. И. Записки / ред. и вступ. ст. В. Богданова-Березовского, коммент. А. Орловой. Ленинград : Госмузиздат, 1953. С. 202–214.

<sup>2</sup> Див.: там само, с. 205.

<sup>3</sup> Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. Москва : Изд-во АН СССР, 1956. С. 91.

<sup>4</sup> Виханская А. М. Типы романсов Глинки // Вопросы музыковедения : сб. ст. Т. 3. Москва : Госмузиздат, 1960. С. 421.

<sup>5</sup> Глінка М. И. Записки. Ленинград : Госмузиздат, 1953. С. 204. Зауважимо, що епідемія холери в 1848 р. була однією з найсильніших у XIX ст. Тільки в Росії померло близько 700 тисяч осіб. С. Тишко і С. Мамаєв відзначають, що навіть набагато пізніше, наприкінці століття, в Європі смертність сягала 60%. Див.: Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам» : в 3 ч. Ч. 2 : Глінка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев : Задруга, 2002. С. 140.

<sup>6</sup> Глінка М. И. Записки. Ленинград : Госмузиздат, 1953. С. 205.

<sup>7</sup> Дубровский П. П. Воспоминание о М. И. Глинке // Глінка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. А. Орловой. Москва : Госмузиздат, 1955. С. 261–262.

карантин і влаштував у себе вдома дружні вечори<sup>1</sup>. Він перебував у досить незвичних обставинах: з одного боку, дружні зустрічі й розваги, з іншого, – холера і смерть. Ця ситуація асоціюється з картиною бенкету в трагедії О. Пушкіна «Пир во время чумы», яку М. Глінка, безумовно, добре знав<sup>2</sup>. І якщо припустити, що він усвідомлював подібність описаної поетом дійсності зі своїм становищем, то його звернення після восьмирічної перерви до поезії О. Пушкіна не випадкове. Крім того, обраний М. Глінкою вірш «Заздравный кубок» за змістом перегукується з цією трагедією.

Написаний за трагічних обставин, романс є одним із найсвітліших творів композитора. Життєрадісний характер визначає всю композицію. Очевидно, М. Глінка прагнув життєствердження. Проста мелодична лінія, чіткий ритм, фанфарне звучання акомпанементу відтворюють колорит застольної пісні. Але знову згадується зауваження П. Дубровського, що «сильними акордами» М. Глінка приглушував спів монахів, які супроводжували поховальні процесії.

Докладний аналіз повсякденності відкриває всю незвичність умов, за яких було написано цей твір. Враховуючи з'ясовані деталі творчої історії романсу, можна стверджувати, що зміст «Заздравного кубка» М. Глінки не настільки однозначний, як вважалося досі<sup>3</sup>.

Наведемо ще кілька прикладів результативного застосування мікроісторичного методу. Відсутність достатньої інформації про перебування М. Глінки у Варшаві спонукала шукати її в джерелах, які, з першого погляду, безпосередньо не стосуються творчої

---

<sup>1</sup> Див. докладно: Дубровский П. П. Воспоминание о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. А. Орловой. Москва : Госмузиздат, 1955. С. 261; Паприц А. Воспоминания о М. И. Глинке // Там само. С. 248. Про дружні збори ми дізнаємося також з «Записок» М. Глінки: «По вечерам приходили знакомые, – с чаем гостям подавали пунш, чтобы согреть желудок (я ограничивался теплым красным вином с лимонной коркой и сахаром), для той же цели (т. е. чтобы согреть желудок) затевались танцы» (Глинка М. И. Записки. Ленинград : Госмузиздат, 1953. С. 205).

<sup>2</sup> Композитор згадував у своїх мемуарах, що незадовго до початку епідемії спільно з П. Дубровським він прочитав багато творів російських письменників (там само). І про те, що «Пир во время чумы» О. Пушкіна також створювалася під час холери М. Глінка, ймовірно, теж знав.

<sup>3</sup> Детальніше про історію створення романсу див. у статті автора цієї публікації: Бондаренко Е. А. Романс М. И. Глинки «Заздравный кубок», сочинённый в Варшаве в 1848 г., и «Пир во время чумы» А. С. Пушкина: во времена холеры... // Київське музикознавство. Вип. 46. Київ, 2013. С. 55–60. Ще одним прикладом із біографії М. Глінки, коли знання повсякденності стає ключем до розуміння його творчості, може бути описана в «Записках» історія створення романсу «Rozmowa» на слова А. Міцкевича. Згадуючи події варшавської осені 1849 р. композитор зазначає, що в цей період він написав кілька нових романсів і один із них – «Rozmowa» – він присвятив Емілії Ом, шістнадцятирічній доньці власника варшавського ресторану, з якою тоді спілкувався (Глинка М. И. Записки. Ленинград : Госмузиздат, 1953. С. 210). Незважаючи на запальний і граціозний загальний характер романсу, на його танцювальність, зміст твору драматичний, бо у ньому відображено переживання композитора, який розумів, що тривалі стосунки з Емілією є неможливими для нього. Душевні муки М. Глінки ніби прориваються крізь веселу образність жанру мазурки. П. Дубровський зазначав, що в усіх романсах М. Глінки, написаних у той період, відбито тривожний стан душі митця (Дубровский П. П. Воспоминание о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. Москва : Госмузиздат, 1955. С. 262). Як бачимо, вивчення повсякденного контексту дає змогу докладніше розкрити історію створення композиції, з'ясувати причину посвяти й особистість адресата. Ці знання, своєю чергою, відкривають нові можливості для осмислення і виконання твору (Детальніше про історію створення романсу «Rozmowa» див. у статті: Бондаренко Е. А. Две лирические встречи в Варшаве: путь к сплину или выход из депрессии? (К творческой истории двух романсов) // Київське музикознавство. Вип. 40. Київ, 2011. С. 111–115).

біографії композитора. Зокрема, у варшавській періодиці 1848–1851 років виявлено невідомі раніше біографічні факти, вони й допомагають прояснити причини певних вчинків композитора. Так, у «Gazeta Warszawska» від 3 травня 1848 року<sup>1</sup> виявлено раніше не відому статтю П. Дубровського «Michał Glinka»<sup>2</sup>, у якій міститься унікальна деталь – вказівка на кінцевий пункт подорожі композитора. Як з'ясувалося, це була зовсім не Польща, а знову Іспанія! Досі про мету цієї поїздки М. Глінки ми могли лише здогадуватись, оскільки сам композитор у «Записках» обмежувався зауваженням: «Хотів їхати за кордон»<sup>3</sup>. Таким чином, повторно М. Глінка збирався на Піренеї не тільки 1852 року, як відомо з літератури, а й раніше – навесні 1848 року, тобто лише через кілька місяців після повернення звідти! Тривала його зупинка у Варшаві, як зазначалося у статті, зумовлена хворобою. Однак, як свідчать «Записки», справжньою причиною була відмова видати М. Глінці закордонний паспорт<sup>4</sup>.

На особливу увагу заслуговує ще одна публікація в газеті «Kurjer Warszawski» від 31 грудня 1850 року. Вона присвячена економічним, науковим, творчим та іншим досягненням року. Цікаво, що в розділі про музичні успіхи Королівства Польського названо нові твори, і поряд із польськими музикантами зазначене й ім'я М. Глінки<sup>5</sup>. Це свідчить про визнання варшавським суспільством російського композитора, про його внесок у розвиток музичної культури Варшави, який не залишився непоміченим і був гідно оцінений. У польській пресі містяться нові факти з польського періоду життя М. Глінки<sup>6</sup>, тому важливо й надалі вивчати, здавалося б, добре відому творчу біографію композитора.

Таким чином, розглянуті основні аспекти мікроісторичного аналізу і його застосування до вивчення варшавського періоду життя М. Глінки демонструють результативність цієї методології. Подробиці повсякденного життя, документальні матеріали (особисті джерела, матеріали преси) сприяють відкриттю досі не відомих фактів композиторської творчості. Передбачена цією методологією можливість представити ймовірні моделі розгортання певних подій у житті композитора, навести різні варіанти тлумачення наявної інформації дає можливість істотно розширити уявлення про творчу особистість М. Глінки.

Реконструкція окремих періодів у творчих біографіях музикантів, увага до другорядних, на перший погляд, явищ дійсності, повсякденності сприяють виявленню обставин, які впливали на їх душевний і фізичний стан, на поведінку і вчинки. По-новому поглянути на творчість композитора, розкрити невідомі грані його особистості, виявити приховані в музичних творах смисли дають відомості про його буденне життя. У цьому контексті точним видається спостереження сучасного культуролога Б. Маркова, який стверджує: «Світло істини передбачає темний фон повсякденності»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Нагадаємо, що М. Глінка приїхав у Варшаву в березні 1848 року. Дати з варшавської періодики наводимо за новим стилем.

<sup>2</sup> Dubrowski P. Michał Glinka // Gazeta Warszawska : Dziennik. Warszawa, 1848. № 119, 3 maja. S. 3–4.

<sup>3</sup> Глінка М. И. Записки. Ленинград : Госмузиздат, 1953. С. 202.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Див.: [Z dzieł muzycznych, które w tym roku równie pojawiły się <...>] // Kurjer Warszawski : Dziennik. Warszawa, 1850. № 345, 31 grudnia. S. 4.

<sup>6</sup> Докладніше про відомості про М. Глінку, виявлені у польській періодиці, див. у статті: Павлик Е. А. М. И. Глінка в Варшаві (1848–1851 гг.): неизвестные страницы польской периодики и новые факты творческой биографии композитора // Київське музикознавство. Вип. 49. Київ, 2014. С. 144–149.

<sup>7</sup> Марков Б. В. Культура повседневности : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Питер, 2008. С. 28.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодіна-Дячок В. В. Авторська присвята як феномен творчих біографій російських та українських композиторів ХІХ ст. (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики М. Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 181 с.
2. Бондаренко Е. А. Две лирические встречи в Варшаве: путь к сплину или выход из депрессии? (К творческой истории двух романсов) // Київське музикознавство. Вип. 40. Київ, 2011. С. 111–115.
3. Бондаренко Е. А. Романс М. И. Глинки «Заздравный кубок», сочинённый в Варшаве в 1848 г., и «Пир во время чумы» А. С. Пушкина: во времена холеры... // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 46. Київ, 2013. С. 55–60.
4. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс ХІХ века. Москва : Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
5. Виханская А. М. Типы романсов Глинки // Вопросы музыковедения : сб. ст. Т. 3. Москва : Госмузиздат, 1960. С. 397–436.
6. Гадецкая А. Н. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки : дис. ... канд. искусствоведения : 26.00.01 Теория и история культуры (искусствоведение) / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2013. 239 с.
7. Георгиева Т. С. Культура повседневности : учеб. пособие : в 3 т. Т. 3 : Частная и общественная жизнь в современном мире. Москва : Высшая школа, 2007. 551 с.
8. Гершензон М. О. Видение поэта // Гершензон М. О. Избранное : в 4 т. Т. 4 : Тройственный образ совершенства. Москва : Университетская книга ; Иерусалим : Gesharim, 2000. С. 294–331.
9. Гинзбург К. Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю // Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы : сб. ст. Москва : Новое изд-во, 2004. С. 287–320.
10. Гинзбург К. Моя микроистория // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 2005. № 7. URL: [www.orbis-medievalis.ru/library/ginzburg.pdf](http://www.orbis-medievalis.ru/library/ginzburg.pdf) (дата обращения: 12.12.2016).
11. Гинзбург К. Широты, рабы и Библия : опыт микроистории // НЛО: Новое литературное обозрение. 2004. № 65. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/gin3.html> (дата обращения: 12.12.2016).
12. Глинка М. И. Записки / ред. и вступ. ст. В. Богданова-Березовского, коммент. А. Орловой. Ленинград : Госмузиздат, 1953. 283 с.
13. Гренди Э. Ещё раз о микроистории // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. URL: <http://www.orbis-medievalis.ru/library/grendi.pdf> (дата обращения: 12.12.2016).
14. Демина Н. История – не крепость, а открытое пространство для дискуссий: интервью с К. Гинзбургом. URL: <http://polit.ru/article/2006/10/10/ginzburg/> (дата обращения: 12.12.2016).
15. Дубровский П. П. Воспоминание о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. А. Орловой. Москва : Госмузиздат, 1955. С. 258–264.
16. Касавин И. Т., Щавелев С. П. Анализ повседневности. Москва : Канон+, 2004. 430 с.
17. Козлов С. Л. «Определённый способ заниматься наукой». Карло Гинзбург и традиция // Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы: морфология и история / пер. с итал. и послесл. С. Л. Козлова. Москва : Новое издательство, 2004. С. 321–345.
18. Леві Дж. Про мікроісторію // Нові підходи до історіописання : зб. ст. / ред. П. Берка. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 119–138.
19. Марков Б. В. Культура повседневности : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 352 с.

20. Медик Х. Микроистория // Thesis : альманах. 1994. Вып. 4. URL: [https://igiti.hse.ru/data/426/313/1234/4\\_3\\_3Medick.pdf](https://igiti.hse.ru/data/426/313/1234/4_3_3Medick.pdf) (дата обращения 12.12.2016).
21. Методологические проблемы истории : учеб. пособие / под общ. ред. В. Н. Сидорцова. Минск : ТетраСистемс, 2006. 352 с.
22. Павелко Е. А. М. И. Глинка в Варшаве (1848–1851 гг.): неизвестные страницы польской периодики и новые факты творческой биографии композитора // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. Ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 49. Київ, 2014. С. 144–149.
23. Паприц А. Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. А. Орловой. Москва : Госмузиздат, 1955. С. 248–249.
24. Тышко С. В. Проблемы изучения творческой биографии в современном музыковедении // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ, 2009. С. 207–221.
25. Тышко С. В., Куколь Г. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам» : в 3 ч. Ч. 3 : Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев : Клякса, 2011. 542 с.
26. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам» : в 3 ч. Ч. 1 : Украина. Киев : Радуга, 2005. 214 с.; Ч. 2 : Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев : Задруга, 2002. 509 с.
27. Curriculum Vitae Giovanni Levi. URL: <http://giovannilevi.blogspot.com/2010/12/curriculum-vitae-giovanni-levi.html> (дата звернення: 12.12.2016).
28. Dubrowski P. Michał Glinka // Gazeta Warszawska : Dziennik. Warszawa, 1848. № 119, 3 maja. S. 3–4.
29. [Z dzieł muzycznych, które w tym roku również pojawiły się...] // Kurjer Warszawski : Dziennik. Warszawa, 1850. № 345, 31 grudnia. S. 4.

**Павелко Е. А. Метод микроисторического исследования в изучении творческих биографий композиторов (на примере варшавского периода жизни Михаила Глинки).** Раскрыты основные положения метода микроисторического анализа как одного из перспективных способов исследования творческих биографий композиторов, показана целесообразность его применения в музыковедении и музыкальной культурологии на примере изучения периода жизни М. И. Глинки в Варшаве на рубеже 40–50-х годов XIX в. Выявлены возможности применения микроисторического анализа как универсального научного метода. Внимание к деталям повседневной жизни, изучение документов (личных источников, прессы) способствовали открытию неизвестных ранее фактов из творческой биографии М. Глинки. Предусмотренная данной методологической установкой возможность представить возможные модели развертывания тех или иных событий в жизни композитора, а также различные варианты толкования имеющейся информации позволила значительно расширить существующий взгляд на творческую личность композитора. Реконструкция с помощью микроанализа отдельных периодов творческих биографий художников, внимание к второстепенным, на первый взгляд, явлениям позволяют определить и зафиксировать повседневную реальность, которая в той или иной степени влияла на их душевное и физическое состояние, творческий процесс, поведение и поступки. Рассмотрены пребывание М. Глинки в Варшаве, среда, быт, досуг и т. д. Композитор всегда чутко реагировал на всё, что его окружало. Страницы «Записок» о времени его пребывания в Польше содержат много описаний различных бытовых ситуаций. Подробности, на первый взгляд, несущественные, пронизывают его мемуары, переплетаясь с историями создания композиций, а иногда становясь их частью. Очевидно влияние незначительных повседневных явлений варшавской действительности на композитора. Микроанализ даёт возможность раскрыть историю написания произведений, принимая во внимание совокупность возможных воздействий, мотивов и стимулов.

**Ключевые слова:** метод микроисторического исследования, повседневность, биография, творчество.

**Pavelko K. O. Method of Microhistorical Research in the Study of Composers' Creative Biography (on the Example of the Warsaw Period of Mikhail Glinka's Life).** The author presents the main points of the microhistorical analysis method as one of the most promising ways to study the creative biography of composers. On the example of studying the life period of M. Glinka in Warsaw at the turn of the 40<sup>s</sup>–50<sup>s</sup> of the 19<sup>th</sup> century, the prospects of using this historical method in musicology and musical cultural studies are shown. The experience set out in the article can be useful, first of all, because it shows the breadth of possibilities of this methodology. Microhistorical analysis is a versatile and effective scientific method, which does not have thematic restrictions and therefore can be used in the works devoted to musicians of any epoch. The attention to details of everyday life and a thorough study of documentary materials (personal sources, periodicals) contributed to discovery of previously unknown facts from the biography of M. Glinka. This methodological attitude provides an opportunity, keeping within the framework of the scientific research scope, to present possible models for the deployment of certain events in the composer's life, as well as provide a variety of interpretations of available information, which will significantly expand the current view of the composer's creative personality. Reconstruction using microanalysis of individual periods of artists' creative biographies, attention to at the first glance minor phenomena of their reality gives opportunity to define and capture their daily lives, which in varying degrees affected their mental and physical condition, their creative process, left traces on their behaviour and actions.

**Keywords:** method of microhistorical study, daily life, biography, creative work.

## ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ В ОПЕРНІЙ СТУДІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Розглянуто актуальні проблеми підготовки оперних фахівців в Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Оперна студія – це навчальний підрозділ, важливий для будь-якого вищого музичного навчального закладу, це школа співака-початківця, який, працюючи над створенням повноцінного оперного спектаклю, має змогу безпосередньо спілкуватися з режисером-постановником, диригентом, співаками, набуваючи першого професійного досвіду. Проаналізовано праці відомих українських музичних діячів, режисерів, педагогів-практиків: О. Завіни, О. Колодуба, Ю. Лішанського, В. Рожка, Л. Кучер, Т. Михайлової та ін. Наведено приклади найбільш успішних і яскравих постановок на сцені Оперної студії найкращих оперних творів відомих українських та зарубіжних композиторів, простежено їх вплив на подальше професійне формування співака-актора. Підготовка такого фахівця має свою специфіку, оскільки вона передбачає взаємодію двох кафедр вокального і диригентського факультету: кафедри оперної підготовки та музичної режисури і кафедри сольного співу. Серед найважливіших умов підготовки співака-актора в Оперній студії до вистави – спільна робота кількох педагогів над партією у такій послідовності: педагог із вокалу, диригент, режисер. О. Завіна наголошував на необхідності особливо тісної взаємодії викладача з вокалу, диригента і режисера. Орієнтація у повсякденній роботі Оперної студії на найкращі зразки української оперної класики, прагнення до творчого розвитку студентів сприяють гармонійному розвитку в Україні оперного мистецтва.

**Ключові слова:** підготовка співака-актора, оперні кадри, Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – «єдина з усіх українських студій, маючи чудову матеріальну базу, функціонує як самостійний оперний театр»<sup>1</sup>. Ці слова Л. Кучер, яка здійснила перше ґрунтовне наукове дослідження діяльності оперних студій в Україні, узагальнивши весь матеріал у навчальному посібнику «Українські оперні студії: історія і сучасність»<sup>2</sup>, дають змогу зрозуміти цінність і значення НМАУ ім. П. І. Чайковського у процесі підготовки фахівців для музичних театрів. Тут талановита молодь із різних регіонів країни здобуває професійну підготовку. Підготовка студійних спектаклів – це своєрідна творча лабораторія оволодіння творчою майстерністю, у якій мають можливість виявити себе майбутні співаки-актори, диригенти, режисери-постановники.

Робота студії характеризується високим рівнем режисури в постановках, професіоналізмом диригентів, оркестрантів, хористів, сольних виконавців, її репертуар охоплює зразки оперної класики, сучасні опери та музичні комедії. Тут працює великий творчий колектив – оркестр, хор, виробничі цехи, які забезпечують діяльність повноцінного музичного театру, та головне в студії – високопрофесійні педагоги: режисери-

<sup>1</sup> Кучер Л. І. Українські оперні студії: історія і сучасність. Харків : Торсінг, 2002. С. 75.

<sup>2</sup> Там само.

постановники, диригенти. Студія має належну матеріально-технічну базу для повноцінної і якісної роботи. Свого часу один із завідувачів кафедри оперної підготовки та музичної режисури Віктор Петриченко зауважував: «Головне завдання оперної студії – навчання та виховання майбутніх режисерів, співаків – студентів вокального факультету НМАУ, віднайдення молодих талантів. Саме тут професіонали-початківці потрапляють у задзеркалля оперної рампи, стають частиною традиції музичної сцени»<sup>1</sup>. Видатні співаки, артисти оперної сцени, педагоги-вокалісти вважали цінним здобутком наявність у структурі музичного навчального закладу Оперної студії. Відомий професор кафедри сольного співу Київської консерваторії Тетяна Миколаївна Михайлова у своїй праці «Виховання співаків у Київській консерваторії», розглядаючи важливі етапи становлення й подальшого розвитку вокальної освіти відзначала: «Дуже корисною вважав Паторжинський практику студентів в оперній студії, доручаючи їм спочатку найлегші партії й старанно контролюючи їх роботу над цими партіями. Він, на противагу багатьом педагогам, вважав, що сцена допомагає студентам проявляти свою творчу індивідуальність, сценічна практика під суворим контролем педагога корисна з перших курсів навчання»<sup>2</sup>.

Підготовка співака-актора має свою специфіку, оскільки вона передбачає взаємодію двох кафедр вокального та диригентського факультету: кафедри оперної підготовки та музичної режисури і кафедри сольного співу. Таку співпрацю було налагоджено ще до створення 1938 року Оперної студії. Таким чином, ще з 30-х років ХХ століття «ідея всебічного гармонійного розвитку артистичних здібностей майбутнього співака»<sup>3</sup> стала головною в музично-сценічному вихованні співака-актора. Режисер і педагог кафедри оперної підготовки Олександр Завіна наголошував: «Виховання співака-актора це справа обох кафедр, і у нас немає ніяких принципових розходжень, ми в основу цього виховання покладаємо всебічний розвиток майбутнього митця як актора-громадянина. Наші майбутні оперні співаки повинні виховуватися в дусі високого професіоналізму <...>»<sup>4</sup>. Тому завдання педагогічного колективу – виховати всебічно підготовленого, конкурентоздатного сучасного співака-актора, який міг би самостійно вирішувати творчі завдання у процесі творчої діяльності.

Ю. Лішанський, відомий режисер, один із засновників Оперної студії, надаючи важливого значення питанням оперної режисури й виховання співака-актора в навчальному закладі, вказував, що студенти мають опанувати у процесі навчання певну творчу систему: «Загальна, усім зрозуміла творча мова буде віднядена тільки тоді, коли в умовах навчання в консерваторії, а потім в умовах театру всі учасники і керівники оперного спектаклю – солісти, хор, балет, оркестр, диригенти, режисери, концертмейстери, балетмейстери і хормейстери – опанують єдину творчу систему, яка дає змогу правильно трактувати музичний твір»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Петриченко В. Спеціалізація «Режисура музичного театру» // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / авт.-упоряд. А. П. Лашенко та ін. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 187.

<sup>2</sup> Михайлова Т. М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 83.

<sup>3</sup> Кучер Л. І. Українські оперні студії: історія і сучасність. Харків : Торсінг, 2002. С. 57.

<sup>4</sup> Завіна О. С. Деякі проблеми виховання співака-актора в оперній студії : рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Арк. 10.

<sup>5</sup> Лішанський Е. Я. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитание певца-актёра : рукопись. Киев. 1959 г. // Архив НМАУ им. П. И. Чайковского. Л. 44.



Проблеми, які виникають у процесі роботи над студійним спектаклем, мають різний характер і потребують пошуку відповідних засобів щодо їх вирішення. Серед найважливіших умов підготовки співака-актора в Оперній студії до вистави – спільна робота кількох педагогів над партією у такій послідовності: педагог із вокалу, диригент, режисер. О. Завіна наголошував на необхідності особливо тісної взаємодії викладача з вокалу, диригента та режисера. Він вважав, що контакт між викладачем із вокалу і режисером та диригентом «<...> завжди існував і існує зараз і в оперному класі, і в студії. Але постійної запланованої роботи над партіями, які виконуються в студії, – в класах з вокалу майже немає»<sup>1</sup>. Саме в цьому полягала проблема, яка певною мірою перешкоджала належній підготовці співака-актора до вистави. Так, протокол відкритих зборів в Оперній студії, на яких виступив її директор В. Є. Рудницький із доповіддю про підсумки навчального року та перспективи роботи в наступному, 1951/1952 навчальному році, містить для розгляду кілька важливих питань. У постанові зборів зазначалося: «Звернути увагу зав. кафедрою оперної підготовки і зав. кафедрою вокальною на недостатню дисципліну з боку студентів-вокалістів, стосовно їх роботи в Студії, запізнення, пропуски, не завжди тверде знання своїх партій»<sup>2</sup>.

Доцільно, щоб від перших уроків в оперному класі до практичних занять у студії студент навчався за безпосередньою допомогою досвідченого режисера-педагога. Адже у процесі створення вистави метод показу відіграє визначальну роль і дає можливість пробудити й розвинути фантазію у студента-початківця. Завдяки цьому студент набуває навичок розкриття музично-художнього образу під час сценічної дії.

Щодо конкретно визначеної послідовності й поетапності у підготовці співака-актора в оперній студії, Л. Кучер зазначає: «Програма курсу оперної підготовки визначає основні етапи навчання, що складають єдиний навчально-виробничий цикл. На першому етапі вивчається розділ “Основи акторської майстерності” (перший курс), на другому – “Оперний клас”, тобто праця над партією-роллю в оперному уривку (другий, третій курси). І завершальним етапом підготовки студента-вокаліста є заняття в “Оперній студії” (четвертий, п’ятий курси), результатом яких має бути створення музично-сценічного образу в оперному спектаклі. Усі три предмети – “Основи акторської майстерності”, “Оперний клас”, “Оперна студія” – взаємопов’язані і взаємодоповнюючі і спрямовані на всебічний розвиток співака-актора. Заняття з курсу “Оперна студія” водночас являють собою виробничу практику студента-вокаліста. Під час дворічної практики в оперній студії кожен студент повинен виконати не менше двох головних партій і декілька другорядних»<sup>3</sup>.

Протягом усього періоду навчання в Академії надзвичайно важливо прищеплювати студенту розуміння того, що справжній сценічний твір, який має мистецьку цінність, неодмінно містить високу ідею. У зв’язку з цим режисер студії Олександр Колодуб зазначав: «Студент мусить розуміти, що майстерність актора полягає в умінні висловити ідейний задум музично-драматичного твору за допомогою правдивого сценічного виконання ролі»<sup>4</sup>. Тому практична робота студента-вокаліста вже в Оперній студії увінчується

<sup>1</sup> Завіна О. С. Деякі проблеми виховання співака-актора в оперній студії: рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Арк. 6.

<sup>2</sup> Выписка из протокола № 4 открытого собрания партгруппы Оперной Студии Киевской Государственной орден Ленина Консерватории им. П. И. Чайковского от 19 октября 1951 года // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського.

<sup>3</sup> Кучер Л. І. Українські оперні студії: історія і сучасність. Харків: Торсінг, 2002. С. 57.

<sup>4</sup> Лишанский Е. Я. Проект программы курса мастерство актера для студентов-вокалистов: рукопись // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Л. 6.

створенням у музично-театральній виставі цілісного вокально-сценічного образу, що є останнім і завершальним етапом підготовки співака-актора в музичній академії.

У вихованні молодого оперного співака важливе значення має також добір репертуару. Визначальним критерієм у цьому процесі мають бути висока ідейність і художність творів, які можуть позитивно впливати на формування морально-етичних цінностей та художнього смаку майбутнього співака-актора.

Важливою складовою в роботі викладачів студії є виховання молоді на найкращих зразках класичної української опери: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» та «Ноктюрн» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса. Ці опери сповнені яскравого національного колориту, вони постійно перебувають у навчальному репертуарі Оперної студії. Не менш важливо, щоб студент опановував і нові оперні твори, у постановці яких ще не закріпилися виконавські штампи. Тому педагоги широко залучають для постановок такі твори випускників Київської консерваторії: «Марина» Германа Жуковського, «Ельза Штраус» («Ельдорадо») Оскара Сандлера, «Лісова пісня» Віталія Кирейка та ін.

Оперу М. Лисенка «Наталка Полтавка» режисер О. Колодуб і диригент В. Тольба поставили в Оперній студії Консерваторії 1951 року. Згодом цю виставу серед інших було представлено на Всесоюзній конференції з вокальної освіти. Усі показані киянами спектаклі у Москві здобули схвальні відгуки, високу оцінку як професіоналів, так і слухачів. Справді, «їх вирізняла цілісність музичного, сценічного і вокального втілення, високий професіоналізм, яскраві голоси, дуже гарне художнє оформлення»<sup>1</sup>. О. Колодуб, розкриваючи свій задум утілення опери «Наталка Полтавка», зазначав: «Кафедра оперної підготовки при розгляді постановочної експозиції “Наталки Полтавки” підтвердила думку, що треба взяти до постанови літературну редакцію з деякими скороченнями М. Рильського і оркестровку Рибальченка, яка більш споріднена з Лисенком, і це буде принципово вірним. Це очистить п'єсу від всього зайвого, що не належить ні Котляревському, ні Лисенку, наблизить її до оригіналу»<sup>2</sup>.

Відгук на цей спектакль відомого сучасного українського композитора Льва Колодуба допоможе краще зрозуміти цінність постановки Олександра Колодуба: «<...> Блискучий, надзвичайно точно стилістично побудований спектакль, в якому збережені найяскравіші класичні трактування образів цього твору, до яких прийшов український театр»<sup>3</sup>. Не дивно, що, за твердженням фахівців оперного мистецтва, саме ця вистава «Наталки Полтавки» в Оперній студії Київської консерваторії стала певним еталоном для майбутніх постановок відомого твору Миколи Лисенка.

У репертуарі Оперної студії є ще одна відома опера М. Лисенка – «Ноктюрн». Перша її студійна постановка відбулася 1967 року в оркестровці відомого диригента Веніаміна Тольби (режисер – Юхим Лішанський). Через 15 років, з нагоди святкування 1500-річчя міста Києва, цю виставу поновив диригент Віктор Здоренко у співпраці з режисером О. Булигою. Художнє оформлення здійснив В. Лапинський. З приводу цієї постановки молоді критики відзначали: «Поставити цей твір нелегко: статичність драматургії, майже повна відсутність сценічної дії загрожують при невдалій режисурі

---

<sup>1</sup> Колодуб І. Шлях до майстерності // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / авт.-упоряд. І. Колодуб. Київ : Муз. Україна, 2006. С. 15.

<sup>2</sup> Колодуб О. О. Народність опери «Наталка Полтавка» і сучасні погляди на її сценічне втілення : рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Арк. 18.

<sup>3</sup> Колодуб Л. М. Про нашого Сашка // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / авт.-упоряд. І. Колодуб. Київ : Муз. Україна, 2006. С. 34.

перетворитися на костюмований концерт “з давніх часів”»<sup>1</sup>. Проте, завдяки багатому професійному досвіду диригент В. Здоренко та режисер О. Булига запропонували свою інтерпретацію драматургічного розвитку і досягли позитивного результату.

Аналізуючи першу постановку опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» на сцені Оперної студії (у редакції автора, яку віднайшов в архіві диригент-постановник В. Тольба), варто звернути увагу на те, що режисер-постановник О. Завіна вирішив здійснити це зусиллями навчального музичного театру. Він зазначав: «Ми собі і поставили за завдання зберегти камерність, яка цілком відповідає духу і жанровим особливостям цього твору, очистити оперу від намулу і повернути її якнайближче до того вигляду, в якому її створив Гулак-Артемівський»<sup>2</sup>. Студійна версія суттєво відрізнялась від постановки цього ж твору в Київському оперному театрі: композитор Володимир Йориш додав пісенний матеріал, якого не було в оригіналі Семена Гулака-Артемівського, дописав акт, унаслідок чого вийшла досить еkleктична постановка, переобтяжена доповненнями, неорганічними для авторського твору.

Цікаво й самотньо втілили студенти твори російської оперної класики на українську тематику, зокрема за гоголівськими повістями – «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського та «Майська ніч» М. Римського-Корсакова.

Режисер О. Завіна створив довершені спектаклі, правдиво відтворивши почуття й переживання героїв, поєднавши притаманні прозі М. Гоголя ліричність і комедійність. Письменник вдало змалював побут українського села, його звичаї, створив переконливі народні характери. Перша спроба поставити на сцені Оперної студії комічну оперу «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського за однойменною повістю М. Гоголя здійснила 1960 року група постановників у складі: режисер О. Завіна, диригент Яків Карасик, художник Максим Липкін. Вистава справила гарне враження на публіку, мала схвальні відгуки у пресі.

Партії головних героїв у виставі виконували як студенти консерваторії, так і солісти Оперної студії. Критики наголошували: «Нові барви, нові відтінки класичного твору розкривались перед молодими митцями оперної студії консерваторії імені П. І. Чайковського, коли вони готувалися до прем'єри «Сорочинського ярмарку». Багато працювали з творчим колективом заслужений артист УРСР диригент Я. Карасик та режисер О. Завіна. За невеликим винятком вони вдало підібрали обдарованих солістів для виконання основних ролей»<sup>3</sup>.

В одному зі своїх нарисів О. Завіна звертає увагу на те, що в музиці опери відтворено український колорит зображуваних подій. Композитор, крім народнопісенного матеріалу, сповненого українського мелосу, широко вводить свої обробки (інтерпретації) народних пісень. Характерно, що саме національний характер музики, її зв'язок із реаліями сільського життя приваблювали слухачів опери. О. Завіна відзначає, що яскрава й жива комічна опера є одним із тих творів, на основі яких має формуватися акторська майстерність молодого виконавця: «<...> Відтворення на сцені оперної студії Київської консерваторії геніального твору Мусоргського – Гоголя “Сорочинський ярмарок” завдання почесне і складне. У навчальному процесі ця опера відіграла особливо

<sup>1</sup> Жгун В. Як коштовна прикраса. Опера М. Лисенка «Ноктюрн» на студентській сцені // Культура і життя. 1982. 20 червня, № 25.

<sup>2</sup> Завіна О. С. Експозиція до опери «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемівського : рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Арк. 14.

<sup>3</sup> Андрієвська Н. «Сорочинський ярмарок» // Вечірній Київ. 1960. 4 липня.

позитивну роль у набутті студентами акторської майстерності у створення характерів, у наданні їм комедійної гостроти і життєвої реальності»<sup>1</sup>.

Кафедру оперної підготовки та музичної режисури в різний час очолювали високопрофесійні фахівці музичного мистецтва: В. Пірадов, О. Завіна, М. Кондратюк, Д. Гнатюк, Р. Дорожівський, О. Кочкін, В. Петриченко. Кожен із них надавав особливого значення оновленню репертуару Оперної студії, що якісно впливало на формування неповторного творчого обличчя молодіжного творчого колективу.

Нинішній завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури, ректор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського В. І. Рожок наголошує: «Сцена оперної студії перетворюється на експериментальний стартовий майданчик, де молоді постановники втілюють у життя свої оригінальні проекти. Це й новітні прочитання класики («Кармен» Ж. Бізе і «Паяци» Р. Леонковалло, «Ріголетто» Дж. Верді, «Толанта» П. Чайковського, «Алеко» С. Рахманінова, «Любовний напій» Г. Доніцетті), і звернення до малознаних на вітчизняній сцені творів («Служниця-пані» Дж. Б. Перголезі, «Шлюбний вексель» Дж. Россіні, «Директор театру» В. А. Моцарта, «Іспанська година» М. Равеля, «Розумниця» К. Орфа, «Дзвіночок» Г. Доніцетті, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, «Віра Шелога» М. Римського-Корсакова), і редакторські версії («Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка в редакції Г. Берліоза), і подеколи, перші сценічні версії сучасних партитур («Телефон» Дж. К. Менотті, «Палата №6» В. Зубицького, «Стійкий олов'яний солдатик» С. Баневича) тощо»<sup>2</sup>.

Керівництво Академії надзвичайно відповідально ставиться до підготовки кожної прем'єри в Оперній студії. Справжніми подіями в музично-театральному житті столиці стають нові постановки студійцями відомих опер. Так, нещодавно вони розпочали роботу над оперою італійського композитора Дж. Россіні «Пробний камінь». Це перше в Україні прочитання відомого твору. Прем'єрна постановка здійснювалась за безпосереднього сприяння і підтримки Посольства Італійської Республіки в Україні. Студія працює як повноцінний оперний театр, а в її афішах, окрім вистав, передбачених навчально-виховними планами, є твори, які не беруться ставити навіть визнані провідні оперні колективи.

Оперна студія – це важливий навчальний підрозділ для будь-якої музичної академії, це школа співака-початківця, який, працюючи над створенням повноцінного оперного спектаклю, має змогу безпосередньо спілкуватися з режисером-постановником і диригентом, з вокалістами, набуваючи першого професійного досвіду. На цьому наголошував свого часу Олег Тимошенко, колишній ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського: «Цей підрозділ був генератором усіх музично-драматичних ресурсів навчального закладу (молодих диригентів, співаків, режисерів, концертмейстерів, оркестрантів, хористів, сценографів та ін.) З оперною студією пов'язані долі найвідоміших музикантів України»<sup>3</sup>. Віктор Петриченко підкреслював, що у Студії «синтезуються пошуки і досягнення

---

<sup>1</sup> Завіна О. С. Опера «Сорочинський ярмарок» М. П. Мусоргського : рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Арк. 16.

<sup>2</sup> Рожок В. І. Кафедра оперної підготовки та музичної режисури. Оперна студія // Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років / авт.-упоряд. В. Рожок. Київ : Муз. Україна, 2013. С. 377–380.

<sup>3</sup> Тимошенко О. С. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського – вчора і сьогодні // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 10.

професорів кафедр сольного співу та оперної підготовки, музичної режисури, розкриваються здібності студента у співпраці з професійними вокалістами, диригентами та режисерами в процесі набуття конкретного досвіду виконання оперної партії»<sup>1</sup>.

Протягом усіх років своєї діяльності в Оперній студії підготовлено високопрофесійних вокалістів, режисерів-постановників, диригентів, завдання наступних поколінь – максимально зберегти і збагатити її традицій і здобутки.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська Н. «Сорочинський ярмарок» // Вечірній Київ. 1960. 4 липня.
2. Выписка из протокола № 4 открытого собрания партгруппы Оперной Студии Киевской Государственной ордена Ленина Консерватории им. П. И. Чайковского от 19 октября 1951 года // Архив НМАУ им. П. И. Чайковского.
3. Жгун В. Як коштовна прикраса. Опера М. Лисенка «Ноктюрн» на студентській сцені // Культура і життя. 1982. 20 червня, № 25.
4. Завіна О. С. Деякі проблеми виховання співака-актора в оперній студії : рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. 10 арк.
5. Завіна О. С. Експозиція до опери «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського : рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. 18 арк.
6. Завіна О. С. Опера «Сорочинський ярмарок» М. П. Мусоргського : рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. 48 арк.
7. Колодуб І. Шлях до майстерності // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / авт.-упоряд. І. Колодуб. Київ : Муз. Україна, 2006. С. 3–28.
8. Колодуб Л. М. Про нашого Сашка // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / авт.-упоряд. І. Колодуб. Київ : Муз. Україна, 2006. С. 29–34.
9. Колодуб О. О. Народність опери «Наталка Полтавка» і сучасні погляди на її сценічне втілення (нарис) : рукопис // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. 43 арк.
10. Кучер Л. І. Українські оперні студії: історія і сучасність. Харків : Торсінг, 2002. 204 с.
11. Лишанський Е. Я. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитание певца-актера : рукопись. Киев. 1959 г. // Архив НМАУ им. П. И. Чайковского. 45 л.
12. Михайлова Т. М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік. Київ : Муз. Україна, 1970. 128 с.
13. Петриченко В. В. Спеціалізація «Режисура музичного театру» // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 181–189.
14. Рожок В. І. Кафедра оперної підготовки та музичної режисури. Оперна студія // Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років / авт.-упоряд. В. Рожок. Київ : Муз. Україна, 2013. С. 372–382.
15. Тимошенко О. С. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського – вчора і сьогодні // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 4–14.

<sup>1</sup> Петриченко В. Спеціалізація «Режисура музичного театру» // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 187.

**Походзей П. И. Подготовка специалистов в Оперной студии Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.** Рассмотрены актуальные проблемы подготовки оперных специалистов в Оперной студии Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Оперная студия – это важное подразделение для любого высшего музыкального учебного заведения, это школа начинающего певца, который, работая над созданием полноценного оперного спектакля, имеет возможность непосредственно общаться с режиссёром-постановщиком и дирижёром, с вокалистами, приобретая первый профессиональный опыт. Проанализированы труды известных украинских музыкальных деятелей, режиссёров, педагогов-практиков: А. Завины, А. Колодуба, Ю. Лишанского, В. Рожка, Л. Кучер, Т. Михайловой и др. Приведены примеры наиболее успешных и ярких постановок на сцене Оперной студии лучших оперных произведений известных украинских и зарубежных композиторов, прослежено их влияние на дальнейшее профессиональное формирование певца-актёра. Подготовка такого специалиста имеет свою специфику, поскольку предусматривает взаимодействие двух кафедр вокального и дирижерского факультета: кафедры оперной подготовки и музыкальной режиссуры и кафедры сольного пения. Среди важнейших условий подготовки певца-актёра в Оперной студии к спектаклю – совместная работа нескольких педагогов над партией в такой последовательности: педагог по вокалу, дирижёр, режиссёр. А. Завина подчёркивал необходимость особенно тесного взаимодействия преподавателя вокала, дирижёра и режиссёра. Ориентация в повседневной работе Оперной студии на лучшие образцы украинской оперной классики, стремление к творческому развитию студентов способствуют гармоничному развитию оперного искусства в Украине.

**Ключевые слова:** подготовка певца-актёра, оперные кадры, Оперная студия НМАУ им. П. И. Чайковского.

**Pohodzey P. I. Educating Opera Professionals at the Opera Studio of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.** The article reviews the issues in educating new opera professionals in music higher education institutions and the importance of the Opera Studio of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine as a defining element in this process. Some of the works of well-known Ukrainian cultural figures, scholars, directors, and practicing educators, such as O. Zavina, O. Kolodub, Y. Lishansky, V. Rozhok, L. Kucher, T. Mikhailova, and others, are analyzed. The questions related to certain features and specifics of educating an actor-singer at the Opera Studio are raised in this article and commented on by professionals. Special attention is paid to the modern state of Ukrainian opera education, using the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine as an example. The most successful performances of famous opera works of both Ukrainian and foreign composers on the stage of the Opera Studio are used as examples to underscore their influence on furthering the professional development of an actor-singer. Being inspired by best examples of Ukrainian classical opera, striving for creative development, enrichment and modernizing of opera traditions motivates the students to further the prospects of harmonious development of operatic art in our country.

**Keywords:** educating the actor-singer, opera professionals, Opera Studio of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

# ЮВІЛЕЙНІ ТА ПАМ'ЯТНІ ДАТИ

---

## ДО 150-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ОЛЕНИ ОЛЕКСАНДРІВНИ МУРАВЙОВОЇ

УДК 78.071.2(477)

АНТОНЮК В. Г.

### ОЛЕНА МУРАВЙОВА – ПРОФЕСОР МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНОЇ ШКОЛИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Здійснено аналіз маловідомих сторін діяльності Олени Олександрівни Муравйової (Апостол-Кегич), провідного вокального педагога Музично-драматичної школи М. В. Лисенка, протягом 20–30-х років ХХ ст. – завідувача кафедри сольного співу Київської консерваторії імені П. І. Чайковського). Простежено генезу й розвиток її авторської школи співу, охарактеризовано заняття з вокалістами і драматичними акторами; вивчено здобутки її учнів, – відомих оперних і камерних співаків, драматичних артистів і педагогів. Школа О. Муравйової набула розвитку не лише в навчальних закладах, зокрема на кафедрі сольного співу Київської консерваторії. Найкращі досягнення цієї унікальної авторської школи, переопрацьовані в досвіді численних учнів О. Муравйової, а також учнів її учнів, стали багатим матеріалом для цього дослідження як національна вокально-педагогічна скарбниця української вокальної школи. Систематизовано її навчально-виховні засади за методологією цілісного підходу до осмислення спадкоємності педагогічного досвіду та виокремлено методи: а) узагальнення типових і характерних рис того чи іншого вокального прийому (манери, стилю) через показ учням співацького еталону; б) аналіз і самоаналіз (а не бездумне копіювання); в) контроль та самоконтроль (усний, епістолярний, лабораторно-практичний), а також – самоосмислення набутого досвіду. Стиль вокально-педагогічної діяльності О. Муравйової – емоційний, артистичний, спрямований на активізацію художньо-образного мислення, безперервний музичний та інтелектуальний розвиток співаків.

**Ключові слова:** авторська школа співу, Музично-драматична школа імені М. В. Лисенка, камерний спів, оперний спів, українська вокальна школа.

Досліджувати історичні обставини формування еліти української національної вокальної школи найкраще крізь призму діяльності авторських шкіл співу. У цьому переконують маловідомі сторінки діяльності заслуженого діяча мистецтва УРСР, у 20–30-х роках ХХ ст. – провідного професора, завідувача кафедри сольного співу Київської консерваторії імені П. І. Чайковського Олени Олександрівни Муравйової (Апостол-Кегич, 3.06.1867, м. Харків – 11.03.1939, м. Київ), яка є незаперечним авторитетом для української вокальної школи. Її педагогічний талант прозріливо передбачив Микола Лисенко і створив у Музично-драматичній школі належні умови для його розквіту. Нині відзначаємо подвійний ювілей корифеїв національного мистецтва: засновника української класичної музики та національної музичної освіти М. В. Лисенка та берегині провідної авторської школи сольного співу О. О. Муравйової.

Родом із Харкова, з родини музикантів, О. Муравйова з семи років навчалась гри на скрипці та фортепіано, а з шістнадцяти – сольного співу. У 1886 році вона вступила до Московської консерваторії (клас О. Александрової-Кочетової), де навчалася лише рік і розпочала сценічну діяльність. Співала в антрепризах А. Церетелі, С. Шейна, І. Труффі. Брала приватні уроки у професора В. Леграна, Е. Павловської, С. Арнольдсон і свого чоловіка, оперного співака, баса Георгія Муравйова. Протягом 1890–1901 років служила в Большому театрі, виконуючи провідний сопрановий репертуар широкої амплітуди – у виставі «Руслан і Людмила» М. Глінки співала лірико-колоратурну партію Людмили та драматичну – Горислави. Найкращими в її репертуарі були партії: Наташа («Русалка» О. Даргомижського), Ярославна («Князь Ігор» О. Бородіна), Снігуронька («Снігуронька» М. Римського-Корсакова), Татьяна («Євгеній Онєгін» П. Чайковського), Маргарита («Фауст» Ш. Гуно), Джильда («Ріголетто» Дж. Верді). Її партнерами були Л. Собінов, Ф. Шаляпін, М. Дейша-Сіоницька, диригент І. Альтані. Через тяжку хворобу чоловіка, який рано зійшов зі сцени, вона передчасно перейшла на педагогічну роботу: 1900 року викладала сольний спів у Московській приватній школі Буніної, а повернувшись в Україну, протягом 1901–1906 років працювала в Катеринославському музичному училищі (нині – Дніпровська державна консерваторія імені М. І. Глінки), продовжуючи концертну діяльність<sup>1</sup>. Овдовівши, О. Муравйова переїхала до Києва: у Катеринославі (на батьківщині померлого чоловіка) її вже ніщо не утримувало.

На зламі ХІХ–ХХ століть у багатьох приватних музичних школах Києва були вокальні класи. Так, у популярній школі С. Блуменфельда викладали О. Лисенко о'Коннор та Л. Собінов, а школу М. Тутковського закінчив М. Донець. У відкритій 1904 року Музично-драматичній школі М. Лисенка працювали висококваліфіковані фахівці-вокалісти: В. Астаф'єва, М. Зотова, К. Конча, О. Філіппі-Мишуга, а пізніше – О. Муравйова. Дбаючи про формування національної вокальної школи, М. Лисенко прагнув зібрати у своїй школі викладачів, які б знали природу української мови, а у творчості були носіями національних співацьких традицій. Принципово не перебуваючи у складі ІРМТ, він очолював альтернативні музично-виховні й освітні заходи, здійснював бурхливу виконавську, музично-організаційну і наукову діяльність, до якої залучав і українських митців. Ні приватні школи, ні музично-освітні заклади ІРМТ «<...> не ставили за мету розвиток національної культури. Це здійснив М. В. Лисенко, відкривши 1904 р. музично-драматичну школу, яка заклала основи національної музичної освіти в Україні»<sup>2</sup>. Реорганізована 1918 року в Музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка, об'єднана 1928 року з Київською консерваторією, задумана фундатором українського професійного музичного мистецтва як творчо-педагогічна лабораторія української вокальної школи, вона з кожним роком набувала ознак національної своєрідності: «Школа Київська не особливо мене втішає. Буде та ж сама італійщина й німеччина, а про народні, рідні основи у нас не тільки заборонено, але навіть злочинно говорити. Так це було і цьому продовжуватися ще Бог зна до яких щасливих часів», – писав М. Лисенко<sup>3</sup>. Зважаючи на тогочасне схилання перед зарубіжними вокальними школами, він розумів важливість формування національної. Уже 1908 року він задоволено констатував: «Взагалі школа моя має добрий попит <...> у широкої публіки міської і

---

<sup>1</sup> Лисенко І. М. Муравйова (спр. прізви. – Апостол-Кегич) Олена Олександрівна // Лисенко І. М. Словник співаків України. Київ : Рада, 1997. С. 211.

<sup>2</sup> Коренюк О. Г. Из истории музыкального образования в Киеве (XIX – нач. XX ст.) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Киев, 1972. С. 29.

<sup>3</sup> Лист М. В. Лисенка до рідних. 28/16 березня 1868 р. Лейпциг // Лисенко М. В. Листи / упоряд. та комент. О. М. Лисенка; вст. ст. М. Т. Рильського; за ред. Л. С. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 61.



позаміської, провінціальної. Особливо класи співу у 3-х професорів п. Зотової, Муравйової і п. Мишуги <...> Вечори публічні відвідуються дуже людно і приймаються дуже гучно <...> а оперні вистави (бо з цього року завівся у мене у школі оперний клас) в оперному театрі з оркестром оперним роблять цілу сенсацію у городі <...> Вже з моєї школи чимало співців, особливо співачок, мають ангажементи в театрах Тифліса, Москви, Харкова»<sup>1</sup>. Микола Віталійович гостро переживав відсутність в Україні вокальних світочів Соломії Крушельницької та Модеста Менцинського, яких у Києві так жодного разу й не почули. Запросив працювати на батьківщині іншого українського співака світової слави, О. Філіппі-Мишугу, який став яскравою постаттю у вокально-педагогічному пантеоні Києва. Він навчав співаків правил фонетики й законів акустики, роз'яснюючи їм будову і принципи функціонування голосового апарату, тим самим він вивів тогочасну вокальну педагогіку з лабіринтів емпіричного досвіду. Особливо ж цінним було те, що маестро викладав українською мовою.

У 1906 році, відгукнувшись на особисте запрошення М. Лисенка, О. Муравйова переїхала до Києва й розпочала працювати в його приватній Музично-драматичній школі. Поруч з О. Мишугою, В. Астаф'євою, М. Зотовою, О. Муравйова викладала сольний спів, оперний і камерний ансамбль, у перший час поєднуючи функції педагога, піаніста-концертмейстера, диригента, режисера, і навіть костюмера та гримера. З її ініціативи учні школи здійснили постановку опер М. Лисенка «Зима і весна» та «Ноктюрн», а уривки з різних опер світової класики тут виконували щомісяця. М. Лисенко, запрошуючи до Музично-драматичної школи О. Муравйову, знав про її українське походження з гетьманського роду Д. Апостола. Йому подобалася відсутність у неї італійської заангажованості, адже дуже потрібні були викладачі-патріоти, які б виховували молодь на українському репертуарі. Створюючи свою школу, він писав: «Нема, нема у вас реальної школи: без неї і в музиці, і в поезії ви довіку будете не самими собою <...> поневірятиметесь по задворках найпослідущої австрійської продукції <...> панславистичної бездарної мішанини, що вродилася на тлі німецько-польсько-чеської – melang'a культури»<sup>2</sup>. У своєму виборі Микола Віталійович не помилився: О. Муравйова обирала для навчальних програм не тільки обробки українських народних пісень, а й нові романси, фрагменти з опер М. Лисенка. Далі її діяльність збіглася з «першою хвилею» національного відродження: саме тоді в Київській опері, яка 1926 року набула статусу української, було перекладено українською мовою всі лібрето, й шедеври світової класики набули високопоетичних тлумачень М. Вороного, Л. Старицької, а пізніше – М. Рильського, М. Лукаша, М. Познанської.

Починаючи з 1920 року, О. Муравйова – професор Київської консерваторії, у якій працювала до свого відходу, отримавши 1938 року почесне звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. Загалом, за 39 років педагогічної діяльності вона виробила унікальну вокально-методичну систему, виховала понад 400 співаків, драматичних акторів і педагогів. Серед них – Д. Антонович, А. Басенко, О. Бишевська, Б. Бобков, І. Богданов, В. Борищенко, В. Будневич, С. Венедиктова, І. Вілінська, З. Гайдай, Л. Дорошенко, Д. Євтушенко, Н. Захарченко, Б. Златогорова, І. Козловський, М. Кор'юс, М. Людвіг, В. Мерзляков, Т. Михайлова, Н. Нагуліна, І. Найдено, В. Пекарський, О. Петляш, О. Петрусенко, Б. Полякова, Є. Поспеева, Р. Разумова, Ф. Розен, Л. Руденко, С. Стадникова, О. Шефер, М. Шостак та багато інших. Вони розвинули й узагальнили її досвід.

<sup>1</sup> Лист М. В. Лисенка до І. П. Андріанопольської. 24 квітня 1908 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. та комент. О. М. Лисенка; вст. ст. М. Т. Рильського; за ред. Л. С. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 413.

<sup>2</sup> Лист М. В. Лисенка до І. Я. Франка. 8 грудня 1885 р. // Там само. С. 155–156.

Хоча особисто їй належить небагато виданих методичних праць, ретроспективний аналіз педагогічного стилю О. Муравйової, які здійснювали її послідовники, дає досить вичерпне уявлення про сутність цієї унікальної авторської школи, відомої як «школа розумного співу»<sup>1</sup>. У своєму виступі на Всесоюзній конференції вокалістів О. Муравйова наполягала на необхідності дотримуватись послідовності у вокально-виховній роботі, радила, як зміцнювати голосовий апарат, знаючи його структуру, наголошувала на вивченні педагогом психофізичної індивідуальності учня: «Вся сума суворої системи, добору репертуару, вокальних вправ – від елементарних до найскладніших – повинна в результаті привести до утворення співочого музично-інструментального тону, живого, чистого, виразного, позбавленого сторонніх домішок; до красивого тембру; природного, барвистого, гнучкого голосу, здатного відтворити найрізноманітніші настрої і стилі»<sup>2</sup>. Досі не втратили актуальності її дидактичні настанови педагогам-вокалістам, роздуми про «практичну лабораторію консерваторії» – Оперну студію. Ці та інші методичні рекомендації викладені в її праці «Про роботу оперних студій при музичних вишах та про роль вокаліста-педагога у вихованні співака». О. Муравйова зазначає: «Обов'язкова і повна відповідальність за виховання співака, в першу чергу, лежить на педагогові-вокалісті, що виховує цього співака, через що педагог-керівник зобов'язаний невинно стежити за зростанням та загальним розвитком свого студента»<sup>3</sup>. Деталізуючи всі етапи підготовки студента до оперного спектаклю, О. Муравйова доходить важливого висновку: «Погляд на оперну майстерню не як на студію-лабораторію, а як на виробництво, де в центрі уваги ставляться не педагогічні завдання, продиктовані реальними можливостями студента та академічною доцільністю, а вистава як така <...> таїть у собі багато небезпечного <...> Зовнішній успіх вистави є успіх поверховий, – він не дає наслідків у вихованні студента та в засвоєнні ним методу пророблення партій»<sup>4</sup>.

Крім кількох друкованих праць О. Муравйової, є чимало свідчень про те, що вона вела записи спостережень за професійним зростанням своїх учнів. Навіть у лікарні, звідки вже не вийшла, професор Муравйова заповнювала вчительський щоденник і заповіла його своїй останній учениці Ларисі Руденко, яка зберегла і його, і клавір опери «Самсон і Даліла» Ш. К. Сен-Санса, на титульній сторінці якого рукою незабутньої наставниці було виведено заповітні слова: Люба Ларочко, працєю усе життя, не тішся славою, не зупиняйся, не закопуй свій талант, учись, доки матимеш сили. Згадуй свого вчителя Муравйову, яка любила тебе. 28.I.38 р.»<sup>5</sup>. У приватному архіві учнів О. Муравйової, подружжя О. Бишевської і В. Бобкова, зберігається рукопис іншого «Пам'ятного зошита», написаного спеціально для них. У ньому містяться поради вокалістам: «Уважно слухайте себе [й інших] і глибоко аналізуйте почуте. Аналіз, а не імітація – ось основа мистецтва <...> Розмовляти в житті й на сцені теж треба на співацькій позиції, тобто на диханні <...> Розучуючи оперні партії (та інші вокальні твори), треба спочатку все вчити без голосу.

---

<sup>1</sup> Антонюк В. Г. Школа розумного співу (професор Олена Муравйова та її учні) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 67 : Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки : зб. ст. Київ, 2008. С. 223–235.

<sup>2</sup> Муравйова О. Тези доповіді на Всесоюзній вокальній конференції. Москва, 1936 // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 141.

<sup>3</sup> Муравйова О. Про роботу оперних студій при музичних вишах та про роль вокаліста-педагога у вихованні співака // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 131.

<sup>4</sup> Там само. С. 132.

<sup>5</sup> Руденко Л. Учитель і друг // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 122.

Коли все вивчено й знайдено вірний тон при декламуванні – тоді слід співати, шукати звук <...> Слід тренуватися говорити яскраво [голосом, що звучить попереду] зі стуленими зубами <...> “Гасити” [закінчувати] співочий звук треба не закриттям рота, а “гортанню”, тобто голосовими струнами <...> Коли тягнеться довга нота, її треба весь час [подумки] підтягати у верхній резонатор»<sup>1</sup>.

О. Муравйова була глибоко переконана, що основою сольного співу є інтелектуальний підхід, тому наполегливо розвивала в учнях здатність до самоаналізу, не дозволяючи бездумно копіювати (мабуть, саме тому її метод і називали «розумним співом»). Справді, часом серед учнів трапляються талановиті імітатори, здатні лише копіювати звучання голосу педагога, але неспроможні виробити і закріпити вокальні навички, які є передумовою індивідуального виконавського стилю. Буває, що такі «вокалісти-пародисти» мають від природи гучні й тембрисні голоси, їх охоче беруть у навчання, не помічаючи інших, – розумних, але з набагато скромнішими даними. Тому особливо цінним є вміння педагога прогнозувати розвиток голосу абітурієнта: саме ця інтуїтивність, за спостереженнями очевидців, була притаманна О. Муравйовій, яка часом «захищала право вчитися декого з “безголосих”, і вони справді ставали потім визначними вокалістами»<sup>2</sup>.

Серед емоційних, переважно емпіричних за своїм змістом спогадів учнів О. Муравйової про її педагогічний стиль, трапляються й аналітичні спостереження: «Її завданням було – виховати артиста-виконавця, який би володів усім багатством творчих прийомів. Вона не “ставила” голосів за методом, виробленим раз і назавжди, адже розуміла – перед нею не сіра одноманітність сопрано і тенорів, а люди зі своєю вдачею, світоглядом, позитивними якостями й вадами. В її практиці не було штампів, а був арсенал заходів, якими вона користувалася так і тоді, коли і як це було необхідно. У цьому тривалому, іноді болісному процесі вона допомагала учневі, позбавляючи його голос недоліків, розвиваючи й шліфуючи те, що дала природа»<sup>3</sup>. Така індивідуалізація роботи зумовлювала методичну винахідливість, яку часом колеги й учні сприймали з точністю «до навпаки»: як відсутність усталеної методичної основи. Учениця О. Муравйової Маргарита Людвіг (професор, викладач вокально-методичних дисциплін Мінської консерваторії) згадує: «Зізнаюсь, не всі учні її розуміли. Були і невдачі, хтось навіть переходив до інших викладачів. У цих поодиноких випадках вихованці не розуміли, чому це вчора викладач вимагала максимальної “близькості” звука, яскравого, світлого звучання, а нині пропонує вправу на “у” і зосереджує всю увагу на прозорості звука й посиленому головному резонуванні. Учора <...> працювали над твердою атакою, а сьогодні <...> над придихом <...> Жодних застиглих канонів, свобода у співі, високорозвинений музичний слух – це були передумови її методики»<sup>4</sup>. Саме про цю властивість її стилю (методичну винахідливість, стихійну імпровізаційність) захоплено згадує інший учень О. Муравйової – Дометій Євтушенко (автор численних методичних праць, протягом 1939–1963-х років завідувач кафедри сольного співу Київської консерваторії): «Робота в її класі іноді виглядала так, ніби перебувала поза межами звичних уявлень про систему й методику. Такими “дезорієнтуючими” причинами були її прагнення до яскравої індивідуалізації занять, залежно від природних даних того чи іншого учня, а також її методична винахідливість. Усе це й справді вело до пошуків усе нових і нових

<sup>1</sup> Муравйова О. «Пам’ятний зошит» // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та при- міт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 136–137.

<sup>2</sup> Бишевська О. Про Олену Олександрівну Муравйову // Там само. С. 10.

<sup>3</sup> Швець Ю. Її метод // Там само. С. 47.

<sup>4</sup> Людвіг М. Книга життя // Там само. С. 34.

методичних засобів, до заміни одних навчальних матеріалів іншими. От і сприймалося це деякими як відсутність відповідної методичної осі, втрата певного напрямку в роботі, хисткість і непостійність поглядів тощо»<sup>1</sup>.

Авторська школа О. Муравйової має безпосередній стосунок і до мистецтва художнього слова: не випадково її столітній ювілей 1967 року святкували саме в Київському театральному інституті імені І. К. Карпенка-Карого, у якому вона теж працювала. Відомо, що постановці голосу в неї навчалися такі відомі українські драматичні актори, як Д. Антонович, О. Заброна, І. Мар'яненко, О. Сердюк, а також режисер О. Смирнов-Іскандер. Лесь Сердюк (батько) пригадує свої заняття з О. Муравйовою, які часто переносили (через брак часу) з аудиторій у її задимлену кімнату, де в полум'ї печі-«буржуйки» згорали останні «зайві» меблі, але незмінно «панувала атмосфера студійності, така сама, як і на лекціях з майстерності актора у Курбаса, Вахтангова»<sup>2</sup>. О. Муравйова була й педагогом-репетитором утвореної 1919 року Державної української музичної драми М. Садовського, першого українського оперного театру. Це за її участю було здійснено постановки опер «Галька» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани, «Сільська честь» П. Масканьї, «Роксолана» Д. Січинського, а також опер М. Лисенка: «Енеїда», «Наталка Полтавка», «Утоплена». Специфічні мовно-вокальні прийоми з методики О. Муравйової добре засвоїла й застосовувала солістка цього театру Олена Петляш – відома у 1920–1930-х роках ХХ ст. як драматична актриса, яка стала оперною співачкою саме завдяки цим заняттям.

Олена Діонисівна Петляш (1890–1971) була донькою Марії Карпівни Садовської (Тобілевич) та італійського оперного співака Д. Барілотті. На відміну від матері, померлої в розквіті свого вокально-драматичного таланту, О. Петляш прожила довге творче життя, сповнене різких контрастів: метаморфоза долі цієї видатної української співачки виявилась жорстко-непередбачуваною, її ім'я досі маловідоме, а творчість не досліджена. Спізнавши замолоду вокально-артистичних злетів, О. Петляш у зрілому віці опинилася на узбіччі художнього життя і протягом 1960–1970-х років була відома у музичних колах як «баба-італійка», яка потай виправляє зіпсовані голоси студентів і професійних співаків.

Про Олену Петляш-Барілотті майже не збереглося відомостей через узаконене в умовах радянського суспільства її замовчування, а отже, й суспільну байдужість до таких, як вона, дружина репресованого. Про неї згадує у своєму щоденнику народна артистка України Л. Лобанова: коли 27.06.1959 р. в Київській опері відбулося обговорення вистави «Енеїда» у зв'язку з висуненням її на Державну премію УРСР, з ініціативи М. Рильського запросили О. Петляш, стареньку, усміхнену, повновиду бабусю, колишню першу виконавицю партії Дідони. Довідатися більше про славу й трагедію цієї видатної й незаслужено забутої учениці О. Муравйової нам допомогла народна артистка України Олена Коваленко. З однієї нашої розмови довелось довідатись про її методику занять, багато прийомів О. Коваленко показувала без пояснень, – як суцільне звучання мовно-вокальних вправ у певній послідовності, розповідала про велику користь для себе занять з О. Петляш. Після своєрідних мовно-інтонаційних «розспівок» її дикторський голос набув нових якостей: став гучнішим, зазвучав політно й вільно, заповнюючи не обладнаний на той час мікрофонами зал Київської опери, коли вона вела концерти. Тоді ж мені

---

<sup>1</sup> Евтушенко Д. Г. Выдающийся педагог-вокалист (воспоминания о Е. А. Муравьевой) // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 3. Москва : Музыка, 1967. С. 136.

<sup>2</sup> Антонюк В. Г. Творчість Лілії Лобанової в контексті розвитку українського оперного виконавства // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2004. № 2 (6). С. 7.

пощастило переглянути щоденник О. Петляш і прослухати магнітофонний запис її уроку. Вона вимагала від співаків якнайактивнішого емоційного і м'язового включення в роботу, не дозволяла наспівувати, як і форсованого звучання. При цьому не було жодного випадку псування голосів. Навпаки, саме співом лікувала хворі (внаслідок неправильних вокальних занять) голосниці своїх учнів. Саме так сталося з учнем О. Петляш (чоловіком О. Коваленко), якого навіть було відраховано з Київської консерваторії як професійно непридатного. Ідеться про Авдєєва Вадима Миколайовича (1933–1997), заслуженого артиста України (1969), лауреата першої премії Першого республіканського конкурсу імені М. В. Лисенка (1962), соліста Київської філармонії (1960–1986). Київську консерваторію він закінчив екстерном (1983). Уже пенсіонером викладав спів у Студії Національного заслуженого академічного народного хору України імені Григорія Верьовки (1987–1997). Вражений долею цього співака, народного артиста СРСР, диригент О. Свешников (у 1948–1988 роках – ректор Московської консерваторії), почувши його 1968 року в «Реквіємі» В.-А. Моцарта, затим відвідавши заняття талановитого тенора з О. Петляш і довідавшись про драматичні обставини її життя, сказав: «Вам надзвичайно поталанило, коли Вас вигнали з консерваторії і Ви потрапили до цього підвалу. Аби наше знайомство з Петляш відбулося дещо раніше, бути б їй професором у мене в консерваторії». Саме О. Свешникову і народному артисту СРСР І. Козловському О. Петляш до кінця свого життя завдячувала своїм переселенням із темного підвалу до світлої кімнати на другому поверсі сусіднього будинку (уже з усіма зручностями й опаленням, але тим самим концертно-спальним інтер'єром: за її власним висловом, «ліжка – за кулісами, фортепіано – на сцені»). У цій комунальній квартирі спадкоємиця таланту, слави й трагедії родини корифеїв українського театру, видатна співачка першої хвилі українського відродження, підпільний вокальний педагог Олена Петляш провела свої останні три роки життя. Хоча сама вона добре володіла фортепіано, у домашніх заняттях з учнями їй допомагав концертмейстер Київської філармонії Гдальїй Ельперін. Як і в колишньому її підвалі, у новому помешканні так само панувала атмосфера високого тону у співі, шляхетності – у поведженні й бурхливих доброзичливих жартах господині (О. Петляш, як і О. Муравйова, уміла імітувати, постійно вдавалась до «вокальних шаржів», спілкуючись з учнями навпереміш українською, італійською і російською). Була її щаслива старість серед люблячих вихованців, вокальні похибки яких вона терпляче виправляла, категорично не бажаючи оприлюднювати свою працю, навіть коли учні кликали її на сцену, щоб спільно зазнати заслуженого успіху. О. Петляш навчала їх співу й гідності передовсім власним прикладом. Перебуваючи, так би мовити, «поза законом», у маргінальному становищі підпільного педагога, вона ніколи не втрачала самоповаги, не нарікала на долю, не «примазувалася» до чужої слави, нікому не заздрила і ніколи не забувала свого педагога О. Муравйову<sup>1</sup>.

Протягом 1910–1913 років О. Петляш бере уроки в О. Муравйової, після чого їде в Рим, студіювати *bel canto* в А. Котоньї (1913–1916), далі – у Відні вчить з ушавленою Л. Леманн партію Брунгільди. Повернувшись в Україну, вона співає на оперних сценах Одеси (1916–1918; 1923–1925), Житомира (1921–1922), Тифліса (1922–1923). Протягом 1926–1927 років О. Петляш працює в Київській опері як солістка трупи М. Багрова. Дебютувавши в головній ролі Аїди з однойменної опери Дж. Верді, виконувала партії Лізи і Марії («Пікова дама» й «Мазепа» П. Чайковського), Маргарити («Фауст» Ш. Гуно), Валентини («Гугеноти» Дж. Мейєрбера), Тоски в однойменній опері Дж. Пуччіні, виступає як оперна та концертно-камерна співачка в Єревані, Казані, Петрограді, Саратові,

<sup>1</sup> Антонюк В. Г. Забуті імена (До 110-х роковин з дня народження Олени Петляш-Барілотті) // Бористен. 2000. № 11. С. 17.

Тифлісі. Популярності співакці надали записані на грамплатівки ще в 1909–1911 рр. на фірмах «Екстрафон» і «Фаворит» арія Одарки з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» й українські народні пісні та романси М. Лисенка в особисто його фортепіанному супроводі. Повернувшись до Києва 1945 року, О. Петляш усамітнілась і займалася приватною педагогічною діяльністю, спілкуючись здебільшого з учнями. Протягом 1945–1968 років вона мешкала в підвальному приміщенні житлового будинку неподалік від нинішнього Палацу «Україна». Там і відбувалися її дивовижні, безкорисливі й нехронометровані уроки зі студентами, яких було визнано «профнепридатними», і яких вона рятувала для співу. О. Петляш не любила слово «вокаліз», вважала його чужим для нас і часом пояснювала його спорідненість із пранонімом «вокалізм» (система звуків певної мови). Домагалася співучої вимови текстів співаних творів у процесі їх ритмічного вговорювання, яке неодмінно передувало співу. Особливо любила посилатися на роботу з драматичними акторами своєї вчительки О. Муравйової і на досвід, набутий у театрі своїх дядьків Садовських-Тобілевичів. Зазначимо, що яскравим прикладом чарівного перетворення драматичної актриси на суто оперну співачку, крім Олени Петляш, була Оксана Петрусенко, яка протягом 1924–1925 років навчалась у О. Муравйової в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка.

Із розповіді О. Коваленко, О. Петляш особливо прагнула досягти ефекту плавного, кантиленного звуковедення за принципом класичного *bel canto*. Бідкалася, що наші співаки «підвивають», бояться дати справжній звук, плекала свою методу, вважаючи, як і О. Муравйова, що засади постановки голосу для співаків і драматичних акторів – спільні. З розповіді О. Коваленко про методику занять О. Петляш можна дійти висновку, що це була фонетична школа співу, ближча до німецької, ніж до італійської, хоча сама вона вважала свою методу суто українською, постійно повторюючи своїм учням: «наша школа співу!».

Альтернативна офіційній вокально-педагогічна діяльність О. Петляш і після її відходу, як і її найсуворіших опонентів, дотепер залишається проблемною, – напівсакральною сферою для дослідження призабутих сторінок української вокальної школи. У 1970 році О. Петляш написала короткий змістовний спогад про свою незабутню вчительку, у якому відзначила головні особливості її педагогічного методу, зауваживши, що саме О. Муравйовій вона була «<...> зобов'язана тим, що з драматичної актриси стала оперною співачкою і протягом 25-ти років виконувала в оперному театрі найвідповідальніші партії драматичного сопрано <...> Три роки я брала уроки в Муравйової. Вона вчила нас “розумно співати”, а не механічно відтворювати вокальні фрази, думаючи лише про красиве звучання голосу. Радила глибоко аналізувати образ <...> вимагала від нас впертої праці над собою, над своєю загальною культурою <...> Тепер, коли ми вже закінчили свої співи, коли голови наші посивіли і віддзвеніли фанфари нашої слави, ми, пам'ятаючи заповідане своєю вчителькою <...> передаємо ті скарби, які одержали з щедрих рук невтомного митця»<sup>1</sup>.

...Із чого постало і чим живиться відоме світові українське *bel canto*: чарівний спів, опанувати яким – однаково, що присягнути на вірність рідній землі? З розмаю повинчаної зі словом народної пісенності, а ще – із поривань до художньої досконалості, прагнення до знань, порівнянь, інтелектуальних прозрінь кожної вокально обдарованої особистості. Саме на ці роздуми наводить осмислення художньо-виконавської, творчо-педагогічної та епістолярної спадщини видатної української співачки, народної артистки України й СРСР Зої Михайлівни Гайдай (1.06.1902 – 21.04.1965). Співачка

---

<sup>1</sup> Петляш О. Людина великої душі й таланту // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 24–25.

народилась у російському м. Тамбов, а її дитинство та юність минули на українському Поліссі, в м. Житомир<sup>1</sup>. Батько – відомий етнограф і хоровий диригент М. Гайдай – став її першим учителем співу; фортепіанній же грі навчалася у майбутнього композитора В. Косенка, під орудою якого й дебютувала саме як піаністка. Продовжила навчання в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка (1923–1927), у класі О. Муравйової, з якою назавжди зберегла зворушливі, майже родинні стосунки. На майже зотлілих сторінках листів наставниці закарбовано таке рідкісне вчительське визнання і водночас благословення: «Ви – талант, Ви – натхнення, Ви розгорнулися, розквітли пишною квіткою <...> Це той священний промінь, яким нагородила Вас муза при народженні. Мені дуже хотілося Вас скоріше пробудити, хотілося, мов дитину, бутон, що не розгорнувся, штучно розкрити <...> Слід віднайти себе. Потрібно, щоб Ваші струни серця забриніли, тоді завжди відгукнуться, озвуться слухачі <...> Ваша сила, як і сила кожного – культура»<sup>2</sup>. Наскільки З. Гайдай виконала заповіт своєї учительки, можемо судити з її творчого доробку, за який вона була удостоєна найвищих почесних звань і Державної премії СРСР: перемоги майбутньої видатної співачки на Першому Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців, до якого її підготувала й супроводила професор О. Муравйова (1933), та Першому Всеукраїнському (на найкраще виконання творів українських композиторів, 1937); майже тридцять оперних партій ліричного сопрано, виконані під час роботи солісткою Київського та Харківського оперних театрів, а також численні концертні програми. До цього додамо успіхи її учнів, народних артисток СРСР Людмили Божко й Світлани Данилюк; народного артиста УРСР Олександра Таранця й заслуженої артистки УРСР Тамари Поліщук.

Зоя Гайдай успішно гастролювала в США й Канаді, Китаї, Ірані, Пакистані, у значних культурних центрах колишнього СРСР, виконуючи академічну й народну вокальну музику різними мовами світу: це було принциповим для співачки. Її незмінним концертмейстером була піаністка Галина Ніколаєнко, автор-укладач збірки українських народних пісень із репертуару Зої Гайдай. Зазначимо, що виконання українських народних пісень давало їй особливу наснагу; воно було щирим, теплим, без фальшивих зовнішніх ефектів та додаткових горішніх нот, якими полюбляють хизуватися володарі високих голосів. «Українська пісня всюди жадана й кохана. Її задушевність і простота, її зворушливі слова про розлуку й людську долю доходять до самого серця», – писала З. Гайдай рідним з війни, де очолювала фронтову концертну бригаду<sup>3</sup>. Особливе зацікавлення й підтримку від З. Гайдай відчували молоді автори, яких вона спонукала до написання нових вокальних творів. Її листи до композитора О. Власова (автора відомого романсу на вірші О. Пушкіна «Фонтану Бахчисарайського палацу», написаного саме на її прохання) вражають високим рівнем музикознавчої обізнаності. Зокрема, вона нарікала: «При всіх моїх стосунках із сучасними композиторами, я завжди помічала їх надзвичайно дивну спільну рису: вони з великими труднощами, під великим з мого боку тиском розлучаються зі своїми творами»<sup>4</sup>. Викликає повагу її професійне – вокальне – ставлення до пушкінських текстів: «<...> Основну складність становить текст, часто абстрактний, інтимний і недієвий. “Обіграти” його дуже важко, а “голим” звуком орудувати також тяжко», – клопочеться співачка й повідомляє

<sup>1</sup> Антонюк В. Г. Самодостатня й осяйна (До 100-річчя від дня народження Зої Гайдай) // Українська культура. 2002. № 7. С. 27.

<sup>2</sup> Голубєва Р. Т. Зоя Гайдай – камерна співачка // Виконавські школи вищих учбових закладів України. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. С. 109–110.

<sup>3</sup> Гайдай З. М. Сила искусства // Советская музыка. 1980. № 6. С. 98.

<sup>4</sup> Гайдай З. М. Письма к композитору А. В. Власову // Советская музыка. 1982. № 11. С. 102.

О. Власову про київську прем'єру «Лісової пісні» В. Кирейка, у якій виконавиця ролі Мавки, її учениця Л. Божко, «дуже поетична й гарна»<sup>1</sup>.

Високу загальну й музичну культуру З. Гайдай, її прекрасну вокальну школу, надзвичайну працездатність (на межі можливого), цілеспрямованість, критичне ставлення до себе відзначає допитлива практикантка її класу сольного й камерного співу, нині – відомий вокальний концертмейстер, професор НМАУ імені П. І. Чайковського Р. Голубева, якій пощастило бути на заняттях З. Гайдай зі студентами Київської консерваторії. Зокрема вона зазначає: «Зоя Гайдай не можна назвати тільки оперною чи тільки камерною співачкою <...> виконавська творчість З. Гайдай – творчість митця найвищої культури, розумного, натхненного»<sup>2</sup>. Особливо зворушливо професор Р. Голубева згадує останній гастрольний виступ З. Гайдай 1956 року в Житомирі та їх спільну поїздку до Москви 1964 року на гастрольні вистави Міланського театру La Scala. Уже тяжко хвора, Зоя Михайлівна мужньо знесла дорогу й труднощі побуту, щільний графік програми відвідувань спектаклів і концертів; давала інтерв'ю журналістам, невтомно спілкувалася з колегами. Емоційна й доброзичлива, захоплено чула до кожного вияву таланту в оточуючих, вона в усьому залишалася натхненим митцем із найвищим творчим потенціалом та самодостатньою осяйною людиною, спомин про яку тішить серця тих, хто її знав і чув її незабутній голос. За спогадами професора М. Кондратюка, З. Гайдай була для нього кумиром: уперше почувши її ще студентом, під час одного з останніх сольних концертів співачки в Київській філармонії, він не міг потім описати ні її зовнішність, ні якість голосу: запам'ятався майстерно створюваний нею багатопланий образний світ камерного співу. Наведемо також власні спогади.

Про Олену Олександрівну Муравйову почула вперше від її колишньої учениці Ірини Данилівни Найденко (1910–1974), у вокальному класі якої проходила концертмейстерську практику, навчаючись протягом 1969–1973 років на фортепіанному відділенні Київського музичного училища імені Р. М. Глієра. Поряд з І. Найденко, там викладали й інші учні О. Муравйової: Алла Басенко, Лідія Дорошенко, Броніслава Полякова, Микола Шостакович, і вокальне відділення справляло враження дружньої родини, у якій панувала особлива, домашня атмосфера уроків, емоційний позитив і тепло стосунків: спілкування охоплювало і сфери мистецького життя, і побут. Співаків навчали терпляче і з любов'ю. Ірина Данилівна дуже опікувалася акомпанементом: пояснювала мені, як «дихати» разом із вокалістом, стишувати гучність гри під час співу в нижньому регістрі, «вести» соліста-початківця в певному стилі вокального твору тощо (ці навички знадобилися у майбутній вокально-педагогічній роботі, надали професійної незалежності від концертмейстерів, які постійно змінювалися). Вона розспівувала учнів завжди особисто: мотиви вправ грала виразно й голосно, ритмічно й чітко, затримуючись на горішніх тонах. Уроки проводила експресивно-натхненно, була небайдужою до найменшого вокального огріху учнів і негайно зупиняла, виправляла. Прямодушна, справедлива, професійно безкомпромісна, вона абсолютно не володіла інтригою й не терпіла чогось подібного біля себе. Ім'я О. Муравйової було в І. Найденко постійно на вустах: вона ніби радилась уголос зі своєю вчителькою щодо тих чи інших проблем у роботі з голосами.

Запам'яталися розповіді І. Найденко про унікальну здатність О. Муравйової показувати голосом у різних теситурах та діапазоні: від баса до високого сопрано; особливо вражали її спогади про артистичний хист незабутньої до... в'їдливих вокальних

---

<sup>1</sup> Гайдай З. М. Письма к композитору А. В. Власову // Советская музыка. 1982. № 11. С. 103.

<sup>2</sup> Голубева Р. Т. Зоя Гайдай – камерна співачка // Виконавські школи вищих навчальних закладів України. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. С. 115.



шаржів на вульгарний спів («пошлое пение»). Було очевидним, що такий гостро сатиричний показ-копіювання неправильного співу щоразу давав величезний педагогічний ефект. І. Найденко також успішно працювала з голосами різного типу й блискуче володіла показом звукового еталону, який відповідав усім необхідним параметрам абсолютної висоти й інтонаційної чистоти. На жаль, через помітний фізичний недолік хребта внаслідок травми у п'ятилітньому віці І. Найденко не виступала на оперній сцені – її єдиною зіграною роллю була Барбарина в опері В.-А. Моцарта «Весілля Фігаро». Розповідала, що О. Муравйова свідомо готувала її саме для педагогічної діяльності, щедро передаючи методи й прийоми «розумного співу» та способи виховання у співаків витонченого художнього смаку, відчуття власного й композиторського стилю, відповідної манери виконання. У фондовій скарбниці Українського радіо зберігаються записи чарівного ліричного сопрано І. Найденко, за багатьма свідченнями, дуже подібного до голосу О. Муравйової.

Навесні 1973 року, завдяки І. Найденко, відбулося наше знайомство з уславленою вихованкою О. Муравйової, професором Київської консерваторії, завідувачем кафедри музичного виховання Київського театрального інституту імені І. К. Карпенка-Карого, видатною оперною співачкою (меццо-сопрано), народною артисткою СРСР Ларисою Архипівною Руденко (1918–1981). Мені пощастило бувати на уроках Л. Руденко у 19-му класі *alma mater* на її заняттях зі студентками В. Івановою, В. Колумбет, Л. Рижиковою, а також із заслуженою артисткою України С. Кислою (солістка Національної опери України імені Тараса Шевченка) і О. Цапко (солістка Житомирської філармонії). Особливо запам'яталась володарка колоратурного мезцо-сопрано Олена Мильна, дипломною роботою якої була Розіна в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник» (заслужена артистка України О. Мильна працювала солісткою Дніпропетровського оперного театру та Херсонської філармонії). Перші уроки співу в Л. Руденко отримав і її рідний онук Андрій Безчасний, відомий у Західній Європі співак, актор і режисер, визнаний найкращим виконавцем моцартівського Дон Жуана у Празькій Національній опері. Усіх їх так чи так торкнулося своїм крилом обдарування О. Муравйової, допомігши сформувати фахову прискіпливість, інтелектуальну різнобічність і творчу невтомність.

Андрій Леонідович Безчасний (нар. 14.06.1962 р., м. Київ) – оперний співак (бас-баритон), драматичний актор і режисер, митець широкого діапазону. Майстерно володіє вокальною технікою; природна сила голосу надає йому можливість виступати з найбільшими симфонічними оркестрами. У репертуарі оперного соліста – партії Дон Жуана, Папагено («Дон Жуан», «Чарівна флейта» В.-А. Моцарта), Дон Базиліо («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Галицького («Князь Ігор» О. Бородіна), Греміна («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Мефістофеля («Фауст» Ш. Гуно), Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе). Закінчив Київський театральний інститут імені І. К. Карпенка-Карого як актор драми та кіно, а також Київську консерваторію (1989 р., клас професора Є. Чавдар); працював у Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка. Вів серію телепередач на Українському телебаченні про творчу молодь; знімався в українському телесеріалі «Зона ризику». У 1991 році пройшов проби в режисера Д. Радека на роль Дон Жуана; тоді ж підписав контракт на п'ять років із Національною оперою Чехії (успішно виступав на одній з її сцен, – у Становому театрі (чеськ. – *Stavovské divadlo*, нім. – *Ständetheater*). У постановці опери «Дон Жуан», присвяченій повторному відкриттю Театру Моцарта, виступив 160 разів, усього зіграв роль Дон Жуана у 250 спектаклях у семи режисерів; має почесний титул «Містер Дон Жуан», а на оперному фестивалі в м. Савонліно (Фінляндія) отримав за цю роль першу премію. Широка акторська амплітуда надала йому можливість прийняти пропозицію видатного режисера Й. Беднарника й виконати роль Дракули в однойменному чеському мюзиклі К. Свободи –

постановки різними мовами в Празі, Лондоні (1996) та Москві (2001). Як режисер, А. Безчасний поставив мюзикл «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу (1996) і «Так чинять усі жінки» В.-А. Моцарта (1998) в театрі м. Ліберець. Знімався в головній ролі в телефільмі «Zlatá brána» («Золоті ворота») за повістю чеської письменниці О. Беркової (режисер – Я. Брабець). Був радником із питань культури віце-спікера парламенту Чехії Мирослави Немцевої, головою товариства українських артистів, які працюють в Чехії, очолював благодійний фонд з відновлення культурних цінностей м. Праги. Останнім часом знімається в кіно, здійснює режисерські постановки опер і оперет у країнах Західної Європи, виступає з концертами<sup>1</sup>.

Лариса Руденко цікаво й артистично розповідала про свої перші уроки з О. Муравйовою, зокрема про самотню методику «змагання»: коли під час виконання складних вправ і каденцій до співу почергово приєднувалися різні голоси (у класі Муравйової перебувало не менше 20-ти учнів, оскільки вона одночасно викладала у двох ВНЗ, музичному училищі та консультувала приватно). Лариса Архипівна згадувала виняткову ерудицію свого педагога, досконале знання кількох іноземних мов, якими вільно володіла не лише у співі, а й читала і спілкувалася; розповідала про її невтомність у роботі й самоосвіті, про велику особисту самотність: її сім'єю були учні. Саме Л. Руденко стала останньою ученицею О. Муравйової, яка, уже тяжко хвора, підготувала її до успішного виступу на Другому всесоюзному конкурсі вокалістів (1939) і навіть особисто супроводила на виступ до Москви, де застудилася і невдовзі померла. У 1944 році, повернувшись до звільненого Києва, вдячна учениця розшукала на Байковому цвинтарі могилу своєї вчительки і встановила пам'ятник із написом: «Олені Муравйовій від Лариси Руденко».

Школа О. Муравйової набула розвитку не лише в навчальних закладах, зокрема на кафедрі сольного співу Київської консерваторії – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, де працювали її учні (І. Вілінська, З. Гайдай, Д. Євтушенко, Н. Захарченко, Т. Михайлова, Р. Разумова), а сьогодні викладають її вокальні «онуки» (В. Андреєва, В. Буймістер, В. Жмуденко, Р. Майборода, Є. Колесник, В. Кочур, М. Стеф'юк, Л. Юрченко), а й у виконавському досвіді співаків і драматичних акторів, а також у приватній практиці, сприяючи формуванню інших, маргінальних авторських шкіл сольного співу. Особливості унікальної авторської школи О. Муравйової, переплавлені в досвіді її багатьох учнів, а також учнів її учнів, стали благодатним матеріалом для здійснюваного у цій статті дослідження науково-методичних аспектів національної вокально-педагогічної скарбниці та їх уніфікації в єдиній системі української вокальної школи. На основі аналізу цієї школи сольного співу, а також у результаті вивчення відповідних джерел, систематизуємо її навчально-виховні засади згідно з цілісним підходом до педагогічного досвіду, визначимо такі методи: а) узагальнення типових і характерних ознак шляхом показу учням звукового еталону; б) аналіз і самоаналіз (а не бездумне копіювання); в) контроль і самоконтроль (усний, епістолярний, лабораторно-практичний), а також – самоосмислення набутого досвіду. Стиль вокально-педагогічної діяльності О. Муравйової – емоційний, артистичний, спрямований на активізацію художньо-образного мислення, безперервний музичний та інтелектуальний розвиток співаків. Відрадно, що надходить дедалі більше нових свідчень іманентності духовного доробку професора Олени Олександрівни Муравйової, зосередженого в діяльності молодих співаків і акторів, гідних її слави.

---

<sup>1</sup> Див.: Андрей Бесчастный – Мистер Дон Жуан. URL: <http://www.bestchastnyj.musicals.ru/index> (дата обращения: 20.05.2006).

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Андрей Бесчастный – Мистер Дон Жуан. URL: <http://www.bestchastnyj.musicals.ru/index> (дата обращения: 20.05.2006).
2. Антонюк В. Г. Забуті імена (до 110-х роковин з дня народження Олени Петляш-Барілотті) // Бористен. 2000. № 11. С. 17.
3. Антонюк В. Г. Самодостатня й осяйна (До 100-річчя від дня народження Зої Гайдай) // Українська культура. 2002. № 7. С. 27.
4. Антонюк В. Г. Творчість Лілії Лобанової в контексті розвитку українського оперного виконавства // Мистецтвознавчі записки. зб. наук. пр. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2004. № 2 (6). С. 3–8.
5. Антонюк В. Г. Школа розумного співу (професор Олена Муравйова та її учні) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 67 : Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 223–235.
6. Бишевська О. Про Олену Олександрівну Муравйову // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 7–11.
7. Гайдай З. М. Письма к композитору А. В. Власову // Советская музыка. 1982. № 11. С. 100–103.
8. Гайдай З. М. Сила искусства // Советская музыка. 1980. № 6. С. 98.
9. Голубева Р. Т. Зоя Гайдай – камерна співачка // Виконавські школи вищих учбових закладів України. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. С. 108–121.
10. Евтушенко Д. Г. Выдающийся педагог-вокалист (воспоминания о Е. А. Муравьевой) // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 3. Москва : Музыка, 1967. С. 134–145.
11. Коренюк О. Г. Из истории музыкального образования в Киеве (XIX – нач. XX ст.) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Киев, 1972. 345 с.
12. Лисенко І. М. Муравйова (спр. прізви. – Апостол-Кегич) Олена Олександрівна // Лисенко І. М. Словник співаків України. Київ : Рада, 1997. С. 211.
13. Лист М. В. Лисенка до І. П. Андріанопольської. 24 квітня 1908 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. та комент. О. М. Лисенка; вступна ст. М. Т. Рильського; за ред. Л. С. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 413–414.
14. Лист М. В. Лисенка до І. Я. Франка. 8 грудня 1885 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. та комент. О. М. Лисенка; вступна ст. М. Т. Рильського; за ред. Л. С. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 155–157.
15. Лист М. В. Лисенка до рідних. 28/16 березня 1868 р. Лейпциг // Лисенко М. В. Листи / упоряд. та комент. О. М. Лисенка; вступна ст. М. Т. Рильського; за ред. Л. С. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. С. 59–61.
16. Людвіг М. Книга життя // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 32–44.
17. Муравйова О. «Пам'ятний зошит» // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 135–139.
18. Муравйова О. Про роботу оперних студій при музичних вишах та про роль вокаліста-педагога у вихованні співака // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 130–134.
19. Муравйова О. Тези доповіді на Всесоюзній вокальній конференції. Москва, 1936 // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 140–143.
20. Петляш О. Людина великої душі й таланту // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 24–25.
21. Руденко Л. Учитель і друг // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 111–123.
22. Швець Ю. Її метод // Олена Муравйова. Спогади. Матеріали / упоряд. та приміт. Г. І. Філіпенко. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 44–49.

**Антонюк В. Г. Елена Муравьева – профессор Музыкально-драматической школы Николая Лисенко.** Осуществлён анализ малоизвестных сторон деятельности Елены Александровны Муравьевой (Апостол-Кегич), ведущего вокального педагога Высшей школы имени Н. В. Лисенко, в 20–30 гг. XX ст. – заведующей кафедрой сольного пения Киевской консерватории имени П. И. Чайковского. Прослежен генезис и развитие её авторской школы пения, изучен опыт занятий с вокалистами и драматическими актёрами; показаны достижения её учеников, – известных оперных и камерных певцов, артистов и педагогов. Школа Е. Муравьевой получила развитие не только в учебных заведениях, в частности, на кафедре сольного пения Киевской консерватории имени П. И. Чайковского. Лучшие достижения уникальной авторской школы Е. Муравьевой, переплавленные в опыте её многочисленных учеников, а также их учеников, стали благодатным материалом для осуществляемого нами исследования как национальная вокально-педагогическая сокровищница украинской вокальной школы. Систематизированы её учебно-воспитательные основы в соответствии с методологией целостного подхода к осмыслению преемственности педагогического опыта и выделены следующие методы: а) обобщение типичных и характерных черт того или иного вокального приёма (манеры, стиля) через демонстрацию ученикам певческого эталона; б) анализ и самоанализ (а не бездумное копирование); в) контроль и самоконтроль (устный, эпистолярный, лабораторно-практический), а также самоосмысление полученного опыта. Стиль вокально-педагогической деятельности Е. Муравьевой – эмоциональный, артистичный, нацеленный на активизацию художественно-образного мышления, непрерывное музыкальное и интеллектуальное развитие певцов.

**Ключевые слова:** авторская школа пения, Высшая школа имени Н. В. Лысенко, камерное пение, оперное пение, украинская вокальная школа.

**Antonyuk V. G. Olena Muravyova – a professor of the Mykola Lysenko School of Music and Drama.** The article focuses on little-known aspects of Olena Muravyova's (Apostol-Kegych) methods as the leading vocal teacher at the Lysenko School and the head of the Chair of Solo Singing at the Tchaikovsky Kyiv Conservatory in the 20s and 30s of the 20th century. It traces the genesis and development of her original vocal school, studies her classes with vocalists and dramatic actors, and demonstrates the achievements of her students, who became famous opera and chamber singers, actors and teachers. O. Muravyova's school has been developed not only in educational institutions, in particular, at the Chair of Solo Singing of the Kyiv Conservatory – the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. The features of this unique school of O. Muravyova melded into the experience of her multiple students as well as their students, and became a fertile material for our research of the scientific and methodological aspects of this treasure in national vocal pedagogical tradition. On the basis of the analysis of the personal cognition of this school, as well as the study of relevant sources, we systematize its teaching and educational foundations in accordance with the methodology of a holistic approach to understanding the continuity of the pedagogical experience. We outline the following methods: a) generalization of typical and characteristic features of this or that vocal expedient (manner, style) through demonstration to students of the singing standard; b) analysis and introspection (rather than thoughtless copying); c) control and self-control (oral, epistolary, laboratory-practical), as well as self-understanding of the experience gained. O. Muravyova's style of vocal and pedagogical activity is emotional, artistic, aimed at activating artistic and imaginative thinking, continuous musical and intellectual development of singers. It is noted that there is more evidence of the immanence of the spiritual heritage of Professor Olena Olexandrivna Muravyova in the new names of singers and actors worthy of her fame.

**Key words:** original vocal school, M. V. Lysenko School, chamber singing, opera singing, Ukrainian vocal school.

# ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИКОЛИ СЕРГІЙОВИЧА ШОПШИ

УДК 78.071.2(477)

ГАМКАЛО І.-Я. Д.

## ПРОДОВЖУВАЧ СЛАВЕТНИХ ТРАДИЦІЙ

Охарактеризовано творчий шлях видатного українського співака Миколи Шопші. Вихованець Миколи Кондратюка, він студентом консерваторії розпочав свій зоряний шлях у велике мистецтво: 1978 року здобув першу премію на конкурсі «Молоді голоси», а 1979 – першу премію на Міжнародному музичному конкурсі імені Миколи Лисенка. Закінчивши 1979 року консерваторію, він став солістом столичної опери, активно входить в басовий репертуар. У 1980 році в Барселоні на Міжнародному конкурсі імені Р. Віньєса здобув другу премію, а далі – комсомольські премії: Республіканська і Всесоюзна. Його оперний репертуар охоплював майже 40 партій. Микола Шопша – багатоплановий співак, який, крім рідкісного голосу, мав яскраві акторські дані і володів даром перевтілення. Він гідний продовжувач найкращих традицій української оперної школи, для якої характерне гармонійне поєднання вокального мистецтва й акторської гри. Великий успіх співак мав у камерному репертуарі, який охоплював майже 500 творів: українські народні пісні, романси М. Лисенка, М. Мусоргського, С. Рахманінова, В. Косенка, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, Є. Станковича, В. Зубицького, Л. Дичко; твори західноєвропейських класиків. Особливість творчої індивідуальності співака: коли він співав російську чи західноєвропейську оперу, він усе одно виявляв себе українським співаком. Властива йому кантиленність співу, задушевність і теплота виконання єднають його з найкращими традиціями національної вокальної школи.

**Ключові слова:** оперна творчість Миколи Шопші, український вокальний спів, творча індивідуальність співака.

Мені, як диригенту опери, музиканту, людині, яка бачить успіхи і проблеми співаків у репетиційному процесі й у спектаклі ніби збоку, легко говорити про кожного з них, тим більше про такого талановитого, як Микола Шопша. Йому Бог дав багато – насамперед, великий і красивий голос, яким він вільно володів. Голос багатий тембрально, гнучкий технічно, здатний на великі динамічні нюанси від найменшого *pianissimo* до найбільшого *fortissimo*. Бог дав йому також зріст, акторську фактуру і велику вразливість, вміння ліпити різні, часом протилежні характери. Коли він виходить на сцену, зразу відчуваєш його національність, належність до конкретної вокальної школи, до конкретної оперно-театральної традиції, – на сцені володарює справжній син полтавської землі. Його рідні місця, де він народився 6 вересня 1947 року, – справжній згусток творчої енергетики, бо його село Вереміївка Семенівського району, недалеко від с. Великий Поділ, батьківщини Леоніда Глібова, від с. Оболонь, де народився скульптор і художник Леонід Позен, автор пам'ятників Івану Котляревському й Миколі Гоголю в м. Полтаві. А за дванадцять кілометрів у бік Кременчуцького моря – с. Градизьк Глобинського району, де народився і часто проводив творче літо Олександр Білаш.

Тут, у рідному селі, М. Шопша закінчив 11 класів середньої школи, почав трудову діяльність трактористом, аж поки 1966 року не був призваний до армії, яка допомогла

йому не так у стройовій підготовці, як у виборі життєвого шляху. Молодий солдат потрапив в ансамбль пісні і танцю Київського військового округу. Звичайно, після закінчення служби в ансамблі він не повернувся до свого трактора, а з 1968 року співав в Українському народному хорі імені Г. Г. Верьовки, згодом перейшов у капелу «Думка».

Та як би там не було, такому яскравому голосу було тісно співати в хорах, навіть у таких знаменитих, і 1974 року він поступив до Київської консерваторії, у клас видатного співака Миколи Кондратюка. Тут він знайшов творчу атмосферу для формування як співака, так і особистості. Пригадую, як 1979 року він виконував оперні арії зі студентським симфонічним оркестром, яким я тоді керував. Великим досягненням студента М. Шопші стала складна партія баса у «Страті Степана Разіна» Д. Шостаковича, яку виконував студентський хор під керуванням професора П. Муравського та студентський симфонічний оркестр. У Консерваторії почався його зоряний шлях у велике мистецтво, бо ще 1978 року він завоював першу премію на конкурсі «Молоді голоси», а 1979 року – першу премію на Міжнародному музичному конкурсі імені Миколи Лисенка.

Успішно закінчивши 1979 року Консерваторію, М. Шопша стає солістом столичної опери, активно входить у басовий репертуар. У 1980 році в Барселоні на Міжнародному конкурсі імені Р. Віньеса завойовує другу премію, а далі – комсомольські премії: і Республіканську, і Всесоюзну. З 1986 року він – заслужений, з 1991 – народний артист України, а 1995 року удостоєний найвищої нагороди України – Державної премії імені Т. Г. Шевченка. Його голос лунає в театральних і концертних залах Польщі, Німеччини, Швеції, Франції, Швейцарії, Іспанії, Данії, США, Канади, Росії. На оперній сцені він виконує найскладніші партії басового репертуару: Тарас Бульба в однойменній опері М. Лисенка, цар Борис і Досифей у «Борисі Годунові» й «Хованщині» М. Мусоргського. До речі, з Борисом і Досифеєм він із театром об'їздив мало не пів Європи, і скрізь мав великий успіх. Коли в Європі після вистави традиційно кожен із виконавців виходить на авансцену кланятися, і публіка дарує кожному аплодисменти, то в «Хованщині» (цю оперу я диригував) найбільше овацій дарують не жіночим, не теноровим партіям, а саме басовій партії Досифея, яку блискуче виконував М. Шопша.

Його оперний репертуар охоплює майже 40 партій. Це передусім оперна «україніка»: Виборний, Тарас Бульба («Наталка полтавка» і «Тарас Бульба» М. Лисенка), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Захар Беркут («Золотий обруч» Б. Лятошинського), Шибак («Малана» Г. Майбороди), його ж Ярослав Мудрий, якого не встиг заспівати. Далі Борис і Пімен, Досифей («Борис Годунов», «Хованщина» М. Мусоргського), Гремін, Кочубей («Євгеній Онегін», «Мазепа» П. Чайковського), Галицький («Князь Ігор» О. Бородіна), Малюта, Собакін («Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Дон Базіліо («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Філіпп («Дон Карлос» Дж. Верді), Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно), Борис Тимофійович («Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича), Григорій Мелехов («Тихий Дон» І. Дзержинського), Хуста («Перша любов» О. Тактакішвілі) та інші. Отже, співак створив галерею трагічних, героїчних, комічних і гротескних образів та сольні партії в таких творах, як «Реквієм» В. А. Моцарта та «Реквієм» Дж. Верді, Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена, «Страта Степана Разіна» Д. Шостаковича, «Бабин Яр» Є. Станковича.

Микола Шопша – багатоплановий співак, який, крім рідкісного голосу, мав яскраві акторські дані й володів даром перевтілення. Він гідний продовжувач найкращих традицій української оперної школи, яку заклали знамениті баси М. Донець, П. Цесевич, І. Стешенко, І. Паторжинський, Б. Гмиря, М. Роменський. Для цієї школи характерне гармонійне поєднання вокального мистецтва й акторської гри.

Великий успіх співак мав у камерному репертуарі, який охоплював майже 500 творів: українські народні пісні, романси М. Лисенка, М. Мусоргського, С. Рахманінова, В. Косенка, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, Є. Станковича, В. Зубицького, Л. Дичко; твори західноєвропейських класиків. Після одного з концертів українського співака у США музичний критик Даг Лайсл (Doug de Lisle) у газеті «The Record» писав: «Микола Шопша володіє глибоким басом, його голос надзвичайно могутній, водночас співак користується найтоншими обертонами, що ставить його в ряд найвидатніших басів світу. Він майстерно володіє не тільки голосом, а й виразом свого обличчя, кожним рухом, і всі, хто бачив і слухав його, розуміли все без перекладу»<sup>1</sup>. Інший критик, Білл Райс (Bill Rice), зазначав: «Шопша володіє глибоким басом, його голос надзвичайно могутній, водночас співак майстерно користується найтоншими обертонами, що ставить його в один ряд із такими відомими вокалістами, як Семюел Реймі, Руджеро Раймонді та Джеймс Морріс, одним словом, належить до найкращих»<sup>2</sup>.

Микола Шопша увібрав усе найкраще, що дає наша українська земля: зріст, красу, здоров'я, чудовий голос, розум, добру пам'ять, щире серце. Він і з товаришами був щирий, комунікабельний, з ним легко було працювати. Коли в нього щось не виходило, то він знав: якщо не виходить сьогодні, то вийде завтра чи післязавтра, бо розумів, що мистецтво – то є постійна робота над удосконаленням. Він – нормальна людина, здорова фізично, морально і психологічно, без жодних амбіційних комплексів. Коли в актора є якісь проблеми, то він старається про них не говорити, бо вони як сіль на його рану. Тому починаються нервові стреси, зайве хвилювання, намагання обійти проблему непрофесійним шляхом. А М. Шопша – весь відкритий. Коли він виходив на сцену і дивився в зал, то перед нами поставав справжній герой, володар сцени, бо він створений для контакту зі слухачами.

Це дуже відрадно, що в наш не дуже зручний для мистецтва час були такі прекрасні співаки. Зараз багато наших співаків виїхали за кордон, і добре, що вони показали себе світові, показали, що Україна багата талантами. Але хтось і тут мусить представляти наше мистецтво, наше духовне багатство, культивувати нашу багатовікову культурну, передусім – оперну культуру. Якраз Микола Шопша був таким співаком, співаком-патріотом.

Більше чотирьох десятирок років я диригував «Запорожця за Дунаєм» і працював із багатьма виконавцями партії Карася, вокально вже й не такої складної, але для перевтілення, сценічного трактування це одна з вершинних партій національного басового репертуару. Проте одні мають вокальні проблеми, інші – акторські, і без їх подолання образу Карася немає. А в Миколи Шопші все це було, і навіть більше, бо образ Карася – це його рідне, це його стихія, це його національні гени, у цьому образі тече кров предків.

І тут відзначимо таку особливість творчої індивідуальності співака: коли він співав російську чи західноєвропейську оперу, він усе одно виявляв себе українським співаком. Властива йому кантиленність співу, задушевність і теплота виконання єднають його з найкращими традиціями національної вокальної школи. Його спів одразу відрізняєш від співака, який сформувався в Санкт-Петербурзі чи Москві. Зразу чуєш, що це український співак: по голосу, тембру, по інтонуванню, по виразності співу,

---

<sup>1</sup> Lisle D. de World-class bass and pianist awesome at Union College // The Record. Troy, 1992. 2 June.

<sup>2</sup> Rice B. Shopsha brilliant at Troy Hall // The Record. Troy, 1992. 12 May.

фразуванню, зразу пізнаєш, що співак вихований на українській пісні, що він з українською душею, це співак, якому мама співала українські колискові пісні.

Але для того, щоб весь час хвилювати публіку, не втрачати з нею духовного контакту, співак завжди має бути у вокальній і фізичній формі, мусить постійно над собою працювати, готувати нові партії, шліфувати старі. Життя артиста таке, що кожна партія, з якою він виходить на сцену, є новою. Бо якщо актор виходить на сцену й співає спокійно, так, як він співав уже кілька років поспіль, тоді творчість стає ремеслом. Актор мусить весь час працювати, постійно шліфувати партію, мусить її вдосконалювати, бо того вимагають і диригенти, і режисери, і, нарешті, публіка: «А, вийшов співак, що нового він нам скаже? А ми його вже чули, він нам нічого нового не відкриє. Це вже не цікаво». Тому, щоб для того, хто приходить у театр, було цікаво, співак мусить постійно наполегливо працювати над удосконаленням, поглибленням вокальної і сценічної сторони кожної оперної партії, бо кожен вихід на сцену є найсерйознішим іспитом для артиста перед тими, хто заповнює театральний зал.

На жаль, на піку блискучої співацької кар'єри артиста, 14 червня 2006 року раптово зупинилося натружене серце Миколи Шопші. Його смерть осиротила сім'ю, театр, прихильників і друзів. Закрилася книга його творчого життя, яка відкрилася 1979 року, коли вчорашній студент уперше вийшов на столичну оперну сцену, на якій він виріс і зробив блискучу оперну кар'єру. Тут він став одним із провідних солістів, володарем почесних звань, премій, нагород, опанував великий оперний і камерний репертуар. Перебуваючи завжди в добрій фізичній і вокальній формі, він планував виконати нові оперні партії, концертні програми. Але не судилося...

І я вдячний долі, що мав радість творчого і людського спілкування в репетиційних класах, на сцені, у гастрольних поїздках із талановитою, розумною і щирою людиною, якою був Микола Шопша, хвилюватися й радіти від кожної творчої удачі. Адже більшу частину його оперного репертуару – а це партії в операх С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна – ми готували спільно, показували в Києві і за його межами.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баранов В. Усвідомити себе українцем. Кілька штрихів до мистецького портрета Миколи Шопші // Київ. 1998. № 1–2. С. 186–189.
2. Коскін В. Микола Шопша – велетень співу // Демократична Україна. 2005. 10 березня.
3. Кошара Н. Зірки сяють // Робітничка газета. 2002. 13 липня.
4. Кунгурцева В. ...Щоб відчутти образ // Молода гвардія. 1983. 27 вересня.
5. Михайленко А. Микола Шопша – і цим все сказано // Вісті. 1999. 22 липня. С. 10–11.
6. Палажченко В. Образи – вершини // Українська культура. 2004. № 8. С. 18–19.
7. Рябініна І. Врятує світ таки краса // Київська правда. 1991. 21 травня.
8. Суярко Т. Колір, який любить тато // Україна. 1985. № 13.
9. Туркевич В. Торкнувшись крилом небес височини // Дніпро. 2006. Вересень – жовтень.
10. Lisle D. de. World-class bass and pianist awesome Union College // The Record. Troy, 1992. 2 June.
11. Rice B. Shopsha brilliant at Troy Hall // The Record. Troy, 1992. 12 May.



**Гамкало И.-Я. Д. Продолжатель славных традиций.** Охарактеризован творческий путь выдающегося украинского вокалиста Николая Шопши. Воспитанник Николая Кондратюка, он студентом консерватории начал свой звёздный путь в большое искусство: в 1978 году получил первую премию на конкурсе «Молодые голоса», а в 1979 году – первую премию на Международном музыкальном конкурсе имени Николая Лысенко. Закончив в 1979 году Консерваторию, он стал солистом столичной оперы, активно вошёл в басовый репертуар. В 1980 году в Барселоне на Международном конкурсе имени Р. Вильяса получил вторую премию, а дальше – комсомольские премии: Республиканская Всесоюзная. Его оперный репертуар охватывает почти 40 партий. Николай Шопша – многоплановый певец, который, кроме редкого голоса, имел яркие актёрские данные и обладал даром перевоплощения. Он достойный продолжатель лучших традиций украинской оперной школы, для которой характерны гармоничное сочетание вокального искусства и актёрской игры. Большой успех певец имел в камерном репертуаре, который охватывал почти 500 произведений: украинские народные песни, романсы Н. Лысенко, М. Мусоргского, С. Рахманинова, В. Косенко, Б. Лятошинского, Г. Майбороды, И. Шамо, А. Билаша, Е. Станковича, В. Зубицкого, Л. Дычко; произведения западноевропейских классиков. Особенность творческой индивидуальности певца: когда он пел русскую или западноевропейскую оперу, он всё равно проявлял себя украинским певцом. Присущие ему кантиленность пения, задушевность и теплота исполнения соединяют его мастерство с лучшими традициями национальной вокальной школы.

**Ключевые слова:** оперное творчество Николая Шопши, украинское вокальное пение, творческая индивидуальность певца.

**Hamkalo I.-Ya. D. The Continuator of Great Traditions.** The article follows the creative path of the famous Ukrainian vocalist Mykola Shopsha. As Mykola Kondratyuk's student at the conservatory, he began his stellar journey into big art: in 1978 he won the first prize at the Young Voices Competition, and in 1979 – the first prize in the Lysenko Competition. After graduating from the Conservatory in 1979, he became a soloist at the Moscow Opera, actively entering the bass repertoire. In 1980 at the Vignesa Barcelona International Competition he won the second prize, and then he won both the Republican and the All-Union Prizes of the Communist Youth League. His operatic repertoire covered nearly 40 parts. Mykola Shopsha is a multi-faceted singer who, besides a rare voice, has great acting skills and a gift of transformation. He is a worthwhile successor of the best traditions of the Ukrainian opera school, which is characterized by a harmonious combination of vocal art and acting. The singer has had great success in the chamber repertoire, which covered almost 500 works: Ukrainian folk songs, romances by M. Lysenko, M. Mussorgsky, S. Rachmaninov, V. Kosenko, B. Lyatoshynsky, G. Mayboroda, I. Shamo, O. Bilash, Ye. Stankovych, V. Zubytsky, L. Dyčko; works of Western classics. This aspect of the artist's creative personality should not go unnoticed: when he sang Russian or Western European opera, he still presented himself to be a Ukrainian singer. Her inherent cantilena of his singing, the generosity and warmth of his performance tie him to the best traditions of the national vocal school.

**Key words:** opera by Mykola Shopsha, Ukrainian vocal singing, creative personality of the singer.

## ДО 70-РІЧЧЯ РОМАНА АНДРІЙОВИЧА ВОВКА



УДК 78.071(477):788.6

АПАТСЬКИЙ В. М.

## НАРИСИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСОРА РОМАНА ВОВКА

Охарактеризовано творчу діяльність відомого діяча сучасного українського музичного мистецтва, кларнетиста, педагога, науковця, завідувача кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Романа Вовка. Першим педагогом Романа був кларнетист Карл Маргевка, у Київській державній консерваторії він навчався у класі доцента Степана Васильовича Ригіна. З часом Р. Вовк почав набувати оркестрового досвіду в симфонічному оркестрі Київської консерваторії, граючи під орудою Веніаміна Тольби, Степана Турчака, Мстислава Ростроповича, Аліна Власенка. Однак справжнє навчання мистецтву гри в оркестрі для нього розпочалось 1968 року, коли його зарахували у сценічний оркестр Київського театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка, хоча майже з перших днів роботи в театрі його стали включати в основний склад. Р. Вовк грав на кларнетах *in B*, *in A*, на кларнетах-пікколо *in Es* та *in D*, а також на бас-кларнеті. Рівень його гри був завжди високим, він незмінно брав участь у найвідповідальніших виставах театру: у прем'єрах, фондових записах, закордонних гастролях, спектаклях головних диригентів. В оркестрі театру він зіграв понад 5000 вистав (опер і балетів), як в Україні, так і в багатьох інших країнах світу. Репертуар цього колективу включав багато творів геніїв музичного мистецтва. Усі їх Р. Вовк знав практично напам'ять, опановуючи їх форму і зміст. Отримані враження не могли минути безслідно, вони осідали у свідомості мистця, художньо збагачуючи його як музиканта і педагога.

**Ключові слова:** творчість Романа Вовка, музикант-педагог, виконавство на кларнеті.

У вересні 2005 року кафедру духових і ударних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського очолив Роман Андрійович Вовк. Так сталося, що він став останнім завідувачем цієї відомої в Україні кафедри духових і ударних інструментів, яку заснував ще 1934 року патріарх духового мистецтва України Вільгельм Яблонський. Свого часу роботою цієї кафедри керували: трубач Вільгельм Мар'янович Яблонський (1934–1970), кларнетист Степан Васильович Ригін (1970–1971), гобоїст Євген Романович Носирєв (1971–1975), валторніст Микола Якович Юрченко (1975–1984), флейтист Володимир Степанович Антонов (1984–2005), кларнетист Роман Андрійович Вовк (2005–2006).

Після успішної атестації НМАУ ім. П. І. Чайковського 2006 року велику кафедру було розподілено на дві – кафедру дерев'яних духових інструментів (завідувач Р. А. Вовк) і кафедру мідних духових і ударних інструментів (завідувач В. Т. Посвалюк). У 2016 році ці кафедри об'єднали в одну, і її знову очолив Р. Вовк. Після наступного розподілу кафедр у січні 2017 року Роман Андрійович очолив кафедру дерев'яних духових інструментів. У травні 2017 року до його ювілею члени кафедри, поряд з іншими заходами, вирішили опублікувати статтю, присвячену ювіляру. Щодо її автора, – вибір випав на мене, адже ми з Романом Андрійовичем співпрацюємо давно: у симфонічному оркестрі Театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка (нині – Національна опера України), потім протягом десятиліть і досі – на одній кафедрі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Я глибоко переконаний, що діяльність Романа Андрійовича Вовка

заслуговує на глибоке монографічне дослідження, яке в майбутньому буде здійснене. Я розкрию деякі, найхарактерніші особливості його багатогранної творчої діяльності.

### Дитинство і роки навчання

Роман Вовк народився 1947 року у Львові, у звичайній українській робітничій родині. Батько був слюсарем, мати – домашньою господинею. Хоча батьки були круглими сиротами і не мали можливості здобути належну освіту, проте навколишнє середовище та релігійність сформували відповідний стиль життя, який називають народною інтелігентністю.

Незважаючи на скромні матеріальні статки, рідні не забували музику. Маючи гарні голоси, багато співали і грали на різних музичних інструментах. Так, рідний Романів дядько Клим, займаючись натуральним сільським господарством, ткав килими і власноруч виготовляв скрипки. Його син Іван розмальовував іконостаси у церквах, а онук Володимир нині є директором Українського інституту національної пам'яті. Інший дядько Романа, Іван, був народним весільним скрипалем.

Хоча батьки дуже любили музику, вони не прагнули, щоб їх син став музикантом. Сильний потяг до музики у нього виник стихійно. У вересні 1958 року, проїжджаючи у тролейбусі повз спеціальну музичну школу у Львові, п'ятикласник Роман побачив величезне оголошення, у якому дітей десяти-дванадцяти років запрошували до школи навчатися гри на духових інструментах. Хлопчик відчув сильне бажання навчатися в цій школі. Повернувшись додому, почав радитися з батьками. Мама Романа (як колись і мама автора цих нарисів) мріяла бачити сина інженером, але не судилося. Потяг до музики перемиг. І Роман, і я стали музикантами, і не шкодуємо...

У п'ятому класі Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької першим педагогом Романа став кларнетист Карл Маргевка (23-річний юнак, концертмейстер групи кларнетів симфонічного оркестру Львівського театру опери і балету). Прекрасний музикант і талановитий педагог, він виховав, крім Романа Вовка, таких чудових кларнетистів, як заслужені артисти України Ігор Васильович Проців та Юрій Володимирович Василевич. К. Маргевка сформував у Романа початкові виконавські навички. Він вів професійний щоденник, у якому від перших уроків і до закінчення навчання в його класі детально записував щоденні завдання, на наступних уроках ретельно перевіряв їх виконання. У школі в той час навчалось багато цікавих музикантів, з якими Роман мав щастя грати у шкільному симфонічному оркестрі: скрипалі Олег Криса, Богодар Которович, Зиновій Зелінський, віолончелістка Марія Чайковська, флейтист Гейза Галанта та ін.

Через півтора року занять на кларнеті Роману довірили зіграти «Романс» П. І. Чайковського на концерті у Львівській філармонії. Тоді ж весільна капела дядька Івана почала залучати Романа грати на весіллях, яких він зіграв більше сотні. Практика гри *на слух* у молоді роки стала безцінною в розвитку слуху і дала відмінні результати на уроках сольфеджіо, – згадує Р. Вовк.

Завдяки ґрунтовній шкільній підготовці Роман Вовк витримав серйозний конкурс (13 абітурієнтів на одне місце) і 1965 року став студентом Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (клас кларнета доцента Степана Ригіна). Його педагог був концертмейстером групи кларнетів у Державному симфонічному оркестрі України. Обдарована особистість, чудовий музикант, який віртуозно володів своїм інструментом, талановитий педагог, він виховав плеяду першокласних кларнетистів, серед яких Іван Пендишук, Віктор Тимець, Петро Заболотний. Крім того, він написав Концерт для кларнета (1965), Аплікатурні етюди (1967) та інші твори, а також видав

кілька теоретичних праць про виражальні можливості кларнета і виконавську майстерність кларнетиста<sup>1</sup>. Заняття у класі такого педагога не могли не дати позитивних результатів, тим паче, що Роман ставився до навчання дуже серйозно.

Як і в багатьох наших молодих музикантів, перший рік навчання в Консерваторії матеріально був досить важким. Жити доводилось на мізерну стипендію. Картопля, сало, цибуля та локшина були основними продуктами харчування першокурсника. На другому курсі В. Вовку запропонували вести клас кларнета в одній із дитячих музичних шкіл Києва. Матеріально відразу стало легше.

Навчаючись у столиці, студент Вовк мав можливість слухати гру багатьох прекрасних оркестрових музикантів у різних концертних заходах Києва. З його слів, найвищим ідеалом оркестрового виконавства було для нього звучання симфонічного оркестру Київського оперного театру. Зарплати музикантів у цьому оркестрі були втричі вищими, ніж в інших оркестрах України, що надавало можливість запрошувати грати в ньому найкращих музикантів з усього Радянського Союзу. Досить високий рівень гри демонстрував і Державний оркестр України. Працювати в цих колективах було мрією багатьох молодих музикантів нашої країни.

Поступово у Романа з'являється можливість набувати оркестрового досвіду в симфонічному оркестрі Київської консерваторії, граючи під орудою таких чудових музикантів, як Веніамін Тольба, Степан Турчак, Мстислав Ростропович, Алін Власенко. Однак справжнє навчання мистецтву гри в оркестрі для нього розпочалось 1968 року, коли після прослуховування його зарахували у сценічний оркестр Київського театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка, хоча майже з перших днів роботи в театрі його стали включати до основного складу симфонічного оркестру.

У Київському оперному театрі у той час працювало багато видатних музикантів Радянського Союзу – скрипаль А. Штерн, віолончеліст М. Кравцов, контрабасист Б. Сойка, флейтист В. Антонов, гобоїст О. Козиненко, кларнетист О. Тресков, фাগотист В. Апатський, валторніст О. Житников, трубач М. Бердієв, тромбоніст В. Здоров, литаврист В. Бутенко та багато інших. Як розповідає Роман Андрійович, його захоплювала виконавська майстерність провідних солістів оркестру. Кожен із них, по суті, був концертним виконавцем. Особливо його вражало, як досконало вони володіли прекрасним звуком, пальцевою технікою, різноманітними штрихами, виражальною динамікою, тембровою різноманітністю, іншими виражальними засобами і виконавськими прийомами (традиційними і нетрадиційними). Працюючи в такому оркестрі, можна було багато чому навчитися у своїх колег, тим паче, що досвідчені майстри оркестрової гри доброзичливо ставились до молодого музиканта. Усе це, безсумнівно, сприяло його швидкому входженню в репертуар. Особливе захоплення викликала у Романа гра вихованців найкращих у Радянському Союзі духових шкіл Ленінграда (тепер – Санкт-Петербург) і Москви. У них він навчився «грати на опорному диханні», правильно настроювати резонатори виконавського апарату, вчився мистецтву «співу на диханні» та багатьом іншим виконавським тонкощам.

У 1973 році в Київському оперному театрі було оголошено конкурс на заміну вакантного місця у групі кларнетів основного оркестру. Р. Вовк узяв у ньому участь і був зарахований у штат симфонічного оркестру, у якому працював до 2009 року. За цей час траплялись різні ситуації. Доленосною для Романа стала 1979 року okazія, яка нерідко трапляється у творчих колективах. Несподівано захворів концертмейстер групи

---

<sup>1</sup> Рукописи праць С. В. Ригіна сьогодні зберігаються у сховищах НМАУ ім. П. І. Чайковського. Публікація деяких із них, безсумнівно, могла би принести користь духовому виконавству нашої країни.

кларнетів оркестру О. С. Тресков. Дирекція театру вирішила не відмінати заплановані вистави. Тоді, практично без репетицій, балет С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» блискуче зіграв Віктор Тимець, а оперу П. Чайковського «Пікова дама» – Роман Вовк.

Оскільки перший фаготист в оркестрі сидить «плече в плече» з першим кларнетистом, то я мав можливість чути кожен звук, зіграний Романом у цій надскладній для кларнета опері. Усе було гаразд. Після вистави диригент Стефан Турчак і музиканти оркестру вітали дебютанта з успішною грою. Такий прецедент означав, що Роман перебуває в гарній професійній формі і йому можна довіряти будь-які творчі завдання. Аналогічна ситуація трапилась і 1986 року, коли головний диригент театру С. Турчак на престижному фестивалі у Вісбадені та Людвіхсгафені довірив сольні партії кларнета О. Трескову («Царева наречена» М. Римського-Корсакова) і Р. Вовку («Євгеній Онегін» П. Чайковського).

### Професійна виконавська діяльність

Працюючи в оркестрі Оперного театру імені Т. Г. Шевченка, Р. Вовк сформувався як музикант високого класу. Він мав можливість чути гру найкращих музикантів, і не тільки чути, а й співпрацювати з ними в одному оркестровому колективі. Р. Вовк не лише слухав гру майстрів, а й користувався їхніми безцінними порадами і рекомендаціями. Так, багато корисного для себе він засвоїв із професійних бесід про виконавське дихання виконавця на духових інструментах із першим тромбоністом оркестру Володимиром Здоровим, який мав у цьому питанні великий авторитет. Його просили «поставити дихання» не лише тромбоністи, а й музиканти інших духових професій, навіть вокалісти. Творчі бесіди з колегами дали можливість молодому музиканту засвоїти методику навчання і виконавські секрети найкращих професорів духових класів величезної країни. Не менш корисним для Романа було творче спілкування з диригентами театру: Веніаміном Тольбою, Костянтином Симеоновим, Степаном Турчаком, Володимиром Кожухарем, Олегом Рябовим, Іваном-Ярославом Гамкалом та іншими маестро. Особливо вражала Романа творчість С. Турчака, якому вдавалося «відривати» оркестрантів і слухачів від землі, підносити їх до небес.

Надзвичайно корисною для серйозних оркестрантів (а саме таким і є Роман Вовк) була репетиційна робота. У справжнього диригента вона перетворювалась на майстер-клас найвищого художнього рівня, даючи молодому музиканту не менше користі, ніж роки навчання в музичному закладі. За словами Романа, багато чому він навчився, граючи у квінтеті дерев'яних духових інструментів оркестру. Спільне музикування з такими музикантами, як Г. Галанта (флейта), В. Бойко (гобой), О. Клічевський (фагот) і Г. Колпак (валторна), безумовно, збагатили виконавську палітру Р. Вовка.

Роман Андрійович грав в оркестрі, залежно від виробничих потреб, на кларнетах *in B*, *in A*, на кларнетах-пікколо *in Es* та *in D*, а також на бас-кларнеті. Рівень його гри був завжди високим, він незмінно брав участь у найвідповідальніших виставах театру: у прем'єрах, фондових записах, закордонних гастролях, спектаклях головних диригентів.

В оркестрі театру він зіграв понад 5000 вистав (опер і балетів), виступаючи як в Україні, так і в багатьох інших країнах світу. Репертуар охоплював величезну кількість творів геніїв музичного мистецтва. Усі їх Р. Вовк знав напам'ять, як кажуть, від А до Я, опановуючи їх форму і зміст. Отримані враження не могли зникнути безслідно, вони осідали у свідомості Романа Андрійовича, художньо збагачуючи його як музиканта і педагога.

### **Педагогічна діяльність**

Педагогічна діяльність Р. Вовка розпочалась 1966 року, коли він був студентом другого курсу Консерваторії. До цього його спонукала матеріальна скрута. Та поступово до матеріальної зацікавленості додалося й інше. Педагогічна робота захопила молодого музиканта, пробуджувалося професійне честолюбство, прагнення досягти високих результатів. Звичайно, 19-річний юнак ще не мав ні достатнього досвіду, ні необхідних знань. Сам він, згадуючи ті часи, дивується, звідки з'явилась у молодого педагога така амбіційна потреба перемагати, потреба підкоряти високі творчі планки. Очевидно, долати свої недоліки йому допомагала педагогічна інтуїція і захоплення своєю справою. Не останню роль відіграли і вроджені особливості, етика: «Мені довірили учнів, від моєї діяльності залежить доля людини, а пізніше і доля його родини, його дітей...».

Поступово педагогічна пристрасть переросла у здоровий фанатизм, і це принесло перші результати. Уже через рік його роботи в ДМШ дирекція школи клопотала перед Київським управлінням культури про можливість оплачувати Роману 0,8 ставки. На той час такі привілеї серед педагогів-студентів мали одиниці. Хіба це не свідчення результативної роботи молодого педагога? Радше за все, Р. Вовк тоді ще не думав, що педагогіка стане головною справою життя, та саме в той час почалось формування його професійної долі. З набуттям досвіду він досягав і очевидних результатів. У музичних колах про нього заговорили як про дуже перспективного педагога. У 1975 році Романів учень Дмитро Бондаренко став переможцем Київського конкурсу учнів ДМШ. Лауреати конкурсу мали можливість виконати один твір у Палаці «Україна» – за особливості досягнення Д. Бондаренко виконав два твори, що чимось нагадувало гран-прі. Це був перший, але далеко не останній лауреат Р. Вовка. Спочатку молодий кларнетист працював у київських ДМШ № 14, № 17, успішна робота надала йому популярності в Києві як педагогу, і 1977 року його запросили вести клас кларнета в Київській середній спеціальній музичній школі імені М. В. Лисенка.

У 1984 році помер видатний український кларнетист Ф. Я. Чабан, педагог Київського музичного училища імені Р. М. Глієра. Дирекція шукала йому заміну – вибір випав на Романа. Уже через рік роботи його учень В'ячеслав Казикін переміг у конкурсі духового відділу Училища, який на той час був одним із найпотужніших у Радянському Союзі. У 1985 році державну екзаменаційну комісію в Музичному училищі імені Р. М. Глієра очолював завідувач кафедри духових і ударних інструментів Київської державної консерваторії В. С. Антонов. Почувши на іспиті трьох випускників Р. Вовка, він наступного ж дня запросив Романа Андрійовича працювати на кафедрі викладачем класу кларнета. Тут він працює і сьогодні.

За 51 рік педагогічної діяльності класи Р. Вовка закінчили більше ста учнів і студентів, які більше сотні разів перемагали у виконавських конкурсах різних рівнів у сольній та ансамблевій номінаціях. Лише 2013 року його вихованці 17 разів перемагали на різних конкурсах, зокрема й міжнародних! Таких результативних років у його педагогічній біографії чимало. Будь-які досягнення, мабуть, неможливі без одержимості, навіть фанатизму, у доброму значенні цього слова. «Бути педагогом, – стверджує Роман Андрійович, – це призначення на рівні священнослужіння!»

У 1990 році з найкращих студентів свого класу Р. Вовк створив квартет кларнетистів «Optimum», який неодноразово ставав переможцем у конкурсах, здобув Гран-прі 2007 року в Польщі, успішно виступає в Україні та за її межами.



Учні Романа Вовка працюють у престижних музичних колективах України, Франції, Швейцарії, Росії, Йорданії, Чорногорії, Португалії, Китаю...

Успішна педагогічна робота митця була неодноразово відзначена нагородами: подяка від мера Києва (2006), подяка від міністра культури (2008). У 2013 році Роману Андрійовичу за його виконавську, педагогічну, науково-дослідну й організаційну діяльність було присуджено звання заслуженого діяча мистецтв України, 2015 року – професора.

Обсяг статті не дає можливості розглянути методику цього прекрасного педагога загалом, зупинимось лише на тих його педагогічних принципах, які вважаємо найбільш характерними для нього. Передусім відзначимо його особливу вимогливість до себе, до студентів, до концертмейстерів. Такий же вимогливий він до якості інструментів, мундштуків, тростин, якими користуються його учні. Це виявляється уже в роботі з маленьким учнем, який виконує свої перші кларнетні звуки. Деякі педагоги вважають, що на початку навчання гри на інструменті можна тимчасово не звертати уваги на якість звука та інтонацію, мовляв, з часом усе стане на свої місця. У таких педагогів учні починають навчатися на поганих інструментах, неякісних тростинах. Р. Вовк не визнає такої методики, він вважає, що роботу над звуком учень не повинен відкладати «на потім», він має з перших кроків відчувати красу і виражальні можливості звука свого інструмента. Тоді він полюбить свій інструмент, усвідомить необхідність працювати над звуком, інтонацією. Так само Роман Андрійович вимогливий і до всіх інших елементів виконавської майстерності учнів, та передусім – до ритму. У цьому він дотримується принципу, сформульованого знаменитим німецьким піаністом і диригентом Гансом фон Бюловом: «Біблія музиканта починається словами: спочатку був ритм».

Р. Вовк вважає, що його надзвичайна вимогливість, можливо, значною мірою й гіперболізована, до кожного окремого звука, мотиву, до кожної фрази вихованців; часом шкодує, розуміючи, що зайвий пресинг з боку викладача може й зашкодити учневі. Він проводить урок захоплено, емоційно, не шкодуючи сил, здоров'я і нервів. На його думку, музика – найемоційніший вид мистецтва, і не останнє місце в ній належить чуттєвості. Емоційне захоплення педагога передається й учням. Автор статті не пам'ятає жодного випадку, щоб його вихованець грав в'яло, засинав на сцені. Емоційне забарвлення надає яскравості змістовному виступу його учнів. Воно виявляється не лише у гри, а й в ігрових рухах. Деякі педагоги рішуче забороняють своїм учням будь-які ігрові рухи. Р. Вовк не погоджується з ними, він вважає, що концертний виступ – це певною мірою синтетичний жанр: публіка не лише слухає артиста, а й візуально сприймає його поведінку на сцені. Вираження людиною будь-яких почуттів виявляється в певних рухах. Це стосується й ігрових рухів музиканта. Крім того, вони допомагають виконавцю вільно відчувати себе, тіло набуває можливості «дихати» під час гри, виявляти емоції музиканта. Якщо забороняти музиканту здійснювати рухи творчого характеру, це може призвести до м'язової скутості. Крім того, емоційне збудження, якщо воно не має вияву в ігрових рухах, починає згасати, негативно впливаючи на весь виконавський апарат, може «засурдинити» виразність виконання, його артистизм. Водночас, Р. Вовк категорично не сприймає «біганини по сцені», ігрових рухів, не зумовлених змістом виконуваного твору, одноманітних рухів за звичкою. На його думку, вони не лише непотрібні, а й можуть знівелювати інтерпретацію музичного твору.

Завершити цей нарис хочу розповіддю про свої враження після відвідання уроку Романа Андрійовича. Це було одне з перших його занять із першокурсником на початку навчального року. Воно відбувалося без концертмейстера. І все ж, педагог запропонував настроїти кларнет за роялем. Урок розпочався розбором Поєми Л. Колодуба



для кларнета з фортепіано, її першої фрази – до кінця уроку робота тривала над цими тактами. Я зрозумів, головною метою професора був не текстовий розбір п'єси, а досягнення правильної роботи звукоутворювального апарату кларнетиста. Його не задовольнив уже перший звук – *мі першої октави*. Як пояснив Роман Андрійович, якість цього, як і всіх інших звуків кларнета, залежить від правильної роботи всіх елементів звукотворного апарату. Звук має видобуватися на опорі дихання, а його інтенсивність – відповідати висоті видобутого звука; струмінь повітря має посилатися у мундштук із тростиною під правильним кутом; необхідні правильна настройка резонаторів виконавського апарату, оптимальний тиск губ на тростину і глибина захвату мундштука з тростиною губами, правильний підворот нижньої губи на зуби і багато іншого. У пошуку якісного звука учень, за вказівкою педагога, змінював роботу різних елементів апарату, перевіряючи результат якістю видобутих звуків: їх висотною і тембральною ідентичністю з фортепіано. Тривалий час професор відкидав усі його спроби, нарешті він сказав: «Ось той звук, який ми шукали. Це справжній звук кларнета, і такими мають бути всі інші кларнетні звуки».

Відзначимо, що у пошуках тембру професор не забував стежити за чистотою інтонації. «Ти завищуєш звук *мі*, – говорив він, – це ж майже *фа*». Я був вражений. З того моменту, коли студент настроїв кларнет згідно з *ля* фортепіано, минуло півгодини. Рояль «мовчить», а професор пам'ятає, якою має бути висота кожного звука кларнета. Я запропонував звірити стрій звуків кларнета з роялем. Перевірили – стрій виявився дуже завищеним, це ще раз переконало, який високий рівень висотної пам'яті у Р. Вовка. За словами Романа Андрійовича, він не володіє абсолютним слухом, але той слух, який він продемонстрував у класі, не поступиться жодному абсолютному. «Ось звідки чиста інтонація його гри в оркестрі і його учнів на іспитах, концертах, конкурсах...», – подумав я. Під час цього уроку я ще раз переконався, що Р. Вовк володіє не лише чудовим звуковисотним слухом, а й педагогічним слухом, який я називаю *діагностичним*. Діагностичний слух дає можливість педагогу не тільки чути всі недоліки звука, видобутого учнем, а й визначити їх причину.

Залишаючи клас кларнета, я думав про те, що поєднання прекрасного педагогічного слуху з високими професійними знаннями і самовідданою працею забезпечили Роману Андрійовичу такі високі педагогічні результати.

### Науково-дослідна робота

Важливе місце у багатогранній діяльності Романа Вовка належить науково-дослідній роботі. Він, як і багато інших прогресивних педагогів, вважає, що в духовій практиці емпіризм значною мірою вже вичерпав свої можливості, а подальший прогрес у цій сфері неможливий без серйозних теоретичних досліджень. Результатом його наукової роботи є: навчальний посібник «Інструментознавство. Оркестрові духові та ударні інструменти»<sup>1</sup> у співавторстві з О. Кочерженком і М. Гудимою (Київ, 2012), монографія «Портрети корифеїв»<sup>2</sup> (Київ, 2013), навчальні програми до акредитацій НМАУ ім. П. І. Чайковського 2006 й 2016 років і близько 40 наукових статей. Коло його наукових зацікавлень досить широке. У кандидатській дисертації «Історія, акустична природа та виражальні можливості аплікатури кларнета» (2004) він усебічно дослідив дуже важливий елемент конструкції кларнета – його аплікатуру. Цій же темі при-

---

<sup>1</sup> Вовк Р. А., Кочерженко О. В., Гудима М. І. Інструментознавство. Оркестрові духові та ударні інструменти : навч. посіб. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ : ДКС Центр, 2012. 167 с.

<sup>2</sup> Вовк Р. А. Портрети корифеїв. Ніжин : Лисенко М. М., 2013. 225 с. ; іл.

свячено і три статті: «Акустична природа та конструктивні основи аплікатури кларнета» (Київ, 1999); «Історія розвитку та вдосконалення кларнетової аплікатури» (Тернопіль, 2000); «Оптимізація аплікатур як дієвий засіб вирішення завдань темброво-динамічної рівності звукоряду та пальцевої техніки кларнетиста» (Мелітополь, 2005).

Особливу увагу Р. Вовка привертає методика навчання кларнетиста. З цієї теми він написав шість статей, одну з яких присвячено постановці виконавського апарату: «Фундаментальні засади постановки виконавського апарату» (Рівне, 2008). Крім того, його цікавлять і виражальні можливості духових інструментів: «Деякі нетрадиційні засоби виразності сучасного кларнетового виконавства» (Київ, 2000); «Інтенаційна досконалість кларнетиста» (Харків, 2004); «Кларнет і вокальна музика» (Київ, 2009) та ін. Окремі його статті присвячені історії духового виконавства в Україні: «Історія, витоки та сьогодення кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ» (Київ, 2010), «Українські виконавські школи (флейта, кларнет) у контексті міжнародних традицій» (Рівне, 2016) тощо.

Не менш вагомим внеском у дослідження історії духового виконавства є статті про видатних виконавців на духових інструментах України: «Штрихи до портрета» (Львів, 2009); «Гордість української духової школи» (Київ, 2011); «В. М. Яблонський – фундатор кафедри духових та ударних інструментів» (Київ, 2010); «Фундатору Київської саксофонової школи – 60!» (Київ, 2011); «Андрій Федорович Проценко – фундатор національної флейтової школи України» (Київ, 2016); «Феномен митця» (Київ, 2009); «Спогади із далекої юності» (Львів, 2011) та ін. Статті методичного характеру, адресовані кларнетистам: «Специфіка виховання починаючого кларнетиста» (Мелітополь, 2005); «Методика гри на кларнеті. Перші кроки» (Київ, 2007). Статті публіцистичного характеру присвячені удосконаленню процесу виховання духовиків високого класу: «Конкурси духовиків та їх значення для симфонічної музики» (Київ, 2010); «Концертино-2012» (Київ, 2012); «Тріумф українських виконавців» (Київ, 2013); «Взаємозв'язок початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти України у сфері духового виконавства» (Київ, 2013), «Фестивалі, конкурси...» про досягнення українських виконавців на духових інструментах на різних музичних форумах 2016 року загалом і студентів кафедри зокрема. Р. Вовк працює над навчальним посібником «Методичні поради кларнетистам», у якому узагальнює свій 60-річний досвід, починаючи від шкільного навчання гри на кларнеті і завершуючи часом зрілості сивочолого професора кларнета. Безумовно, Роману Андрійовичу є чим поділитися і є що розповісти про цю роботу. А ще він мріє видати ілюстровану працю про кларнетову тростину. Значення тростини для духовика-тростевика важко переоцінити. Тростина є не лише складною проблемою в ремеслі тростевика, а й надважливим елементом його творчості. Проблематика цієї майбутньої роботи Р. Вовка досить складна за обсягом матеріалу і за ретельністю дослідження. Один із розділів він планує написати про очерет, його якості, місця його вирощування, про фірми, які розповсюджують і продають його. Цікава й історія кларнетової тростини, особливості виточування тростин для німецького і французького кларнетів, вплив тростини на тембр, інтонацію і динаміку кларнета, на його артикуляцію і штрихи. Та головне, автор в ілюстраціях покаже технології виготовлення тростин.

Дослідження Р. Вовка про тростини містить розділ, який мені не траплявся в аналогічних роботах, – про обігрування нової тростини. Автор небезпідставно вважає, що гарна тростина має бути не тільки правильно виготовлена, а й правильно обіграна. У процесі її обігрування матеріал змінює свої якості, і кларнетисту для досягнення найвищої якості тростини необхідно постійно регулювати її шляхом підточування.

Розділ про обігрування тростини, на мій погляд, має для тростевика не менше значення, ніж технологія її виготовлення. Майбутня робота Р. Вовка видається мені надзвичайно актуальною, її варто видати великим накладом, щоб її зміг придбати не лише кожен кларнетист, а й інші музиканти, які грають на тростевих духових інструментах.

Під керівництвом Романа Андрійовича 2016 року К. В. Посвалюк захистив кандидатську дисертацію «Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940–1980-ті роки)». Р. Вовк неодноразово був офіційним опонентом здобувачів на захистах дисертацій, написав багато відгуків і рецензій на автореферати, нотні збірки, навчально-методичні посібники та магістерські роботи.

### **Організаційна діяльність**

У 2005 році на кафедрі духових та ударних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського постало питання про її нового завідувача. Після обговорення кандидатур обрали Романа Андрійовича Вовка. Вирішальну роль у цьому відіграли такі його чесноти, як багатий виконавський досвід, успішна педагогічна й науково-дослідна робота, енергійність і працелюбність, організаційні здібності, людські та громадянські якості.

Завідування кафедрою у вищому навчальному закладі – це відповідальна, почесна і дуже цікава у творчому плані робота, від якої значною мірою залежать не лише успіхи, а й прорахунки у роботі всієї кафедри. Завідувач має бути високопрофесійним музикантом і педагогом, авторитетним серед своїх колег, чесним, принциповим, доброзичливим і... вимогливим. Усе це притаманне Роману Андрійовичу повною мірою. На мій погляд, йому вдалося знайти правильний стиль спілкування з колегами, а, як відомо, досягти цього досить не просто. У колективі працюють люди з великим досвідом роботи, творчими заслугами – доценти, професори, кандидати, доктори, заслужені і народні артисти. У кожного з них своя гідність, заслуги, самолюбство...

Очолити кафедру, Р. Вовк не вдався до бюрократизму, не став «закручувати гайки», шпигувати, писати скарги. Передусім, він створив на кафедрі умови для високої творчої відповідальності на засадах довіри і порядності. На кафедрі здійснюється підготовка фахівців різних спеціальностей, кожна з них представлена не одним педагогом. На його думку, один педагог із фаху – це погано для справи: конкурентів у нього немає, рано чи пізно він заспокоїться і «знизить оберти». У таких умовах легко «списати» погану гру студента на відсутність у нього музичних здібностей. Співпраця кількох педагогів в одній спеціальності такої можливості не дає.

Величезну роль у створенні творчої атмосфери в колективі відіграють серйозні аналітичні обговорення екзаменаційних і концертних виступів студентів. Досвідчений слух екзаменаторів, як рентген, висвітлює всі достоїнства й недоліки. Під час обговорень завідувач кафедри створює умови для доброзичливої критики. Критика ця, якщо вона необхідна, завжди обґрунтована і серйозна, не допускається зведення особистих рахунків між зацікавленими сторонами. Сам Роман Андрійович під час обговорення висуває до своїх колег досить високі вимоги, висловлює критичні зауваження, не боячись зіпсувати відносини з ними. Але педагоги на нього не ображаються. Справа в тому, що до себе він ще більш вимогливий, ніколи не просить завищити оцінку своєму учню, більше того, навіть готовий поставити йому «незадовільно», якщо той «бив байдики» під час підготовки до іспиту. Роман Вовк каже: «Намагаюся діяти за принципом: Люби, Боже, правду!»

Роман Андрійович не злопам'ятний, до кожного педагога ставиться доброзичливо. У нього немає ні улюбленців, ні ворогів. Навіть тоді, коли він говорить щось неприємне, підкупує те, що за кожним його словом криються щирість і чесність.

Завідувач кафедри стежить за творчим зростанням кожного студента, оцінюючи не лише якість гри, а й динаміку його творчого зростання. Я з вдячністю згадую деякі зауваження моїм студентам: «Добре грає, але не росте, тупцює на місці, а де ж ріст?» Я передавав слова завідувача кафедри студенту, і вони спонукали його переглянути своє ставлення до занять.

Р. Вовк уважно стежить за тим, наскільки активно студенти кафедри беруть участь у міжнародних і всеукраїнських конкурсах. На його думку, це свідчить про роботу в класі, про високу творчу атмосферу в ньому. Навіть коли студент не став лауреатом, сам процес підготовки дає велику користь. Студент має продовжувати роботу, а успіхи не забаряться. За останні роки здобутки кафедри значні. Студенти й асистенти-стажисти сотні разів перемагали в різних виконавських конкурсах.

Одна із провідних ідей Романа Андрійовича – здолати замкненість педагогів у їхній роботі, келійність, ізольованість. Р. Вовк вважає це безперспективним, адже наодинці довго творити не можна. Мета спільної роботи – створити таку атмосферу в колективі, щоб педагоги творчо спілкувалися, збагачували один одного своїми досягненнями. Для цього практикується відвідування педагогами занять у класах колег, звіти педагогів про роботу у присутності всіх членів кафедри. Під час засідань обговорюються не лише організаційні питання, а й актуальні питання виконавства і методики навчання. Чільне місце серед них належить органічному поєднанню технічного й художнього розвитку учня. У зв'язку з цим розглядається роль художнього й інструктивного музичного матеріалу, їх оптимального поєднання, а також творів різних епох, стилів і напрямів, роль творів класиків і сучасних авторів, зокрема українських. Протягом кількох останніх років колектив кафедри підготував тематичні концерти за творами українських композиторів – Льва і Жанни Колодубів (2010) та Володимира Рунчака (2016).

Р. Вовк постійно дбає про високий виконавський рівень вихованців кафедри, який би відповідав міжнародному рівню. Цьому сприяють майстер-класи для студентів кафедри, які останніми роками провели видатні майстри дерев'яного духового мистецтва сучасності: флейтисти – Т. Уено (Японія), Д. Чернатеску (Румунія), А. Коган (Ізраїль); гобоїсти – С. Френсіс, О. Кошелєв (Англія), П. Федьків, Г. Хуссу (Росія), К. Герберт, Д. Камерер (Німеччина); кларнетисти – П. Мессіна (Франція), І. Мозговенко, І. Оленчик (Росія), Г. Свімберг (Бельгія), К. Заттер (Німеччина), Марк де Віль (Англія), Д. Ашкеназі (Швейцарія), В. Скороходов, Є. Шиманович (Білорусь), В. Алтухов (Україна), М. Мілошович (Сербія); фаготисти – Х. Петерман, Х. Ісінгліар (Німеччина), Р. Резнік (Норвегія); саксофоністи – К. Делянгл (Франція), М. Шапошникова, О. Волков (Росія), О. Манукян (Вірменія), А. Крепен (Бельгія), Р. Золодзієвський (Польща), Лі С'є (Таїланд).

Романа Вовка постійно запрошують працювати в журі різних виконавських конкурсів, багато з яких він очолював, неодноразово проводив майстер-класи.

Він уважно стежить за роботою педагогів кафедри з абітурієнтами, сприяючи, у межах компетенції завідувача, щоб були зараховані найталановитіші з них.

Вищі музичні заклади в Україні та зарубіжжі (Львів, 2012–2013, Мінськ, 2015) тричі запрошували Романа Андрійовича головою Державної екзаменаційної комісії. Він працює у складі Вченої ради та профкому НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Протягом тривалого часу вузьким місцем української духової школи була гра в камерних ансамблях. До цього виду духового виконавства досить зневажливо ставились і студенти, і педагоги. Роман Андрійович виявився пристрасним захисником цього чудового виду музичного мистецтва. «Добрим оркестрантом, – говорить він, –

може бути лише віртуоз камерного ансамблю». Завдяки завідувачу кафедри спостерігаються серйозні зміни у ставленні до класу камерного ансамблю, однак для остаточного вирішення цього питання ще належить попрацювати.

Як відомо, успіх у будь-якій сфері людської діяльності залежить від творчого поєднання теорії і практики. У нашій справі теорія, на жаль, усе ще серйозно відстає від практики. На думку Р. Вовка, кому ж, як не педагогам кафедри необхідно докласти зусиль, щоб подолати це відставання. Щоправда, багато чого вже вдалось досягти. Сьогодні на кафедрі працюють три кандидати мистецтвознавства і два доктори наук. Педагоги здійснюють наукове керівництво і консультування, допомагаючи здобувачам наукових ступенів, випускникам-магістрантам; виступають на захистах дисертацій офіційними опонентами; пишуть рецензії, статті і монографії; є членами редколегій у видавництвах; беруть участь у конференціях і симпозіумах.

Значну увагу Роман Вовк надає творчим контактам кафедри з українськими композиторами. На його переконання, без допомоги українських композиторів ми не зможемо створити духову школу з гідним національним обличчям, яка може здобути визнання на міжнародному рівні.

Незважаючи на вимогливість, Роман Андрійович любить своїх студентів, турбується про них, закликаючи до цього і педагогів кафедри. На його думку, для студента педагог із фаху – це його другий батько, який відкриває шлях у творче життя. Він має знати, чим живе студент, чим захоплюється, хто його друзі. Не шкодуючи сил, він допомагає працевлаштуватися випускнику, і не тільки свого класу, прагне не втрачати творчих контактів зі своїми студентами і після того, як вони закінчать Академію. Це сприяє подальшому зростанню молодого музиканта.

Підсумовуючи, можна впевнено стверджувати, що таке керівництво кафедрою і здоровий клімат, створений у колективі, дають свої плоди: кафедра перебуває у стані постійного творчого процесу. Побажаємо їй та її керівнику Роману Андрійовичу Вовку подальших успіхів і всього найкращого.

## СПИСОК ПРАЦЬ РОМАНА ВОВКА

### Монографії та навчальні посібники

1. Інструментознавство. Оркестрові духові та ударні інструменти : навч. посіб. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ : ДКС Центр, 2012. 167 с. (у співавторстві з О. В. Кочерженком, та М. І. Гудимою).

2. Портрети корифеїв. Ніжин : Лисенко М. М., 2013. 225 с. ; іл.

### Статті у збірках наукових праць та мистецтвознавчій періодиці

1. Акустична природа та конструктивні основи аплікатури кларнета // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 3 : Музичне виконавство / упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 1999. С. 54–63.

2. Андрій Федорович Проценко – фундатор національної флейтової школи України // Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції. Вип. 7. Рівне, 2015. С 5–8.

3. В. М. Яблонський – фундатор кафедри духових та ударних інструментів Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського – Музикант, Педагог, Людина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 93 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво) / ред.-упоряд. В. Т. Посвалюк, В. М. Сніжко. Київ, 2011. С. 45–50.

4. Взаємозв'язок початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти України у сфері духового виконавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 100 : Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні. До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського / упоряд. Р. А. Вовк, А. Я. Кушнір. Київ, 2013. С. 5–22.
5. Витоки і сьогодення кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. мат-в Всеукраїнської наук.-практич. конф. Вип. 5 / упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2013. С. 63–67.
6. Володимир Апатський – засновник сучасної Київської фаготної школи: виконавець, педагог, науковець (генеза творчого шляху) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 47 : Музичне виконавство / упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2005. С. 82–90.
7. Гордість української духової школи [До 75-річчя Олега Сергійовича Кудряшова] // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2011. Вип. 4 (13). С. 130–133 (у співавторстві з В. М. Апатським).
8. Деякі нетрадиційні засоби виразності сучасного кларнетового виконавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 8 : Музичне виконавство. Кн. 5 / упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2000. С. 172–183.
9. Духова школа Національної музичної академії України // Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції. Вип. 6. Рівне, 2014. С. 5–15.
10. Інтонаційна досконалість кларнетиста // Проблеми становлення інноваційних підходів в сучасній освіті : зб. наук. пр. Харків ; Луганськ : Стиль-издат, 2004. С. 171–180.
11. Історія розвитку та вдосконалення кларнетової аплікатури // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету. Серія Мистецтвознавство. Тернопіль, 2000. Вип. 1 (4). С. 104–110.
12. Історія, акустична природа та виражальні можливості аплікатури кларнета : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 204 с.
13. Кафедра дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2011. № 2 (11). С. 44–47.
14. Київська школа духових та ударних інструментів у контексті сучасного виконавства (видатні особистості) // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України : зб. мат-в Всеукраїнської наук.-практич. конф. Вип. 1. Рівне : Волинські обереги, 2006. С. 21–25.
15. Кларнет в творчості Левка Колодуба // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 58 : Музичне виконавство. Кн. 12 / упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2000. С. 197–207.
16. Кларнет і вокальна музика // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 83 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове виконавство) / упоряд. В. Т. Посвалюк, В. М. Сніжко. Київ, 2009. С. 43–50.
17. Кларнет – у перше сторіччя його існування // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 41 : Старовинна музика: сучасний погляд. Кн. 2. Київ, 2006. С. 40–49.

18. Конкурси духовиків та їхнє значення для інструментального виконавства в Україні // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2009. Вип. 4 (5). С. 203–207 (у співавторстві з В. М. Апатським).
19. Концертино-2012 // Українська музична газета. 2012. № 3 (85). С. 2.
20. Мистецтво гри на кларнеті. Перші уроки // Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії : зб. мат-в Всеукраїнської наук.-практич. конф. Київ, 22–23 листопада 2007 р. Київ : Вид-й Дім Дмитра Бураго, 2007. С. 175–179.
21. Нетрадиційні виразові засоби гри на кларнеті та їх практичне застосування сучасними композиторами // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 70 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Кн. 1. / упоряд. В. Т. Посвалюк, В. Я. Редя, В. М. Сніжко. Київ, 2008. С. 75–87.
22. Оптимізація аплікатур як дієвий засіб вирішення завдань темброво-динамічної рівності звукоряду та пальцевої техніки кларнетиста // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. пр. / Мелітопольський держ. пед. ун-т; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 18. Мелітополь : Сана, 2005. С. 87–98.
23. Рецензія на концерти класів кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського проведених у 2008/09 навчальному році // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 83 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво) / ред.-упоряд. В. Т. Посвалюк, В. М. Сніжко. Київ, 2009. С. 170–175.
24. Ригін Степан Васильович // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 101 : Зі спадщини майстрів. Кн. 2 / упоряд. К. І. Шамаєва. Київ, 2013. С. 463–204.
25. Специфіка виховання починаючого кларнетиста // Теоретичні та практичні питання культурології / Мелітопольський держ. пед. ун-т; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 17. Мелітополь, 2005. С. 70–79.
26. Спогади із далекої юності // Дорогою натхнення та краси. Львів : НВФ «Українські технології», 2011. С. 47–48.
27. Тріумф українських виконавців // Українська музична газета. 2013. № 1 (87). С. 2.
28. Українські виконавські школи (флейта, кларнет) у контексті міжнародних традицій (за матеріалами I-го Міжнародного конкурсу імені В. С. Антонова) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 100 : Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні. До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського / упоряд. Р. А. Вовк, А. Я. Кушнір. Київ, 2013. С. 195–203.
29. Феномен митця [До ювілею професора В. М. Апатського] // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2009. № 1 (2). С. 120–126.
30. Фестивалі, конкурси... // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2017. № 1 (34). С. 127–133.
31. Фундаментальні засади постановки виконавського апарату // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф. Вип. 3 / ред. В. М. Постолюкський ; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне : Волин. оберіги, 2008. С. 83–88.
32. Фундатору київської саксофонної школи – 60! [До 60-річчя Юрія Володимировича Василевича] // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2011. Вип. 4 (13). С. 134–137.
33. Штрихи до портрета (В. Б. Цайтц) // Дорогою натхнення і краси. Львів : Наук.-виробниче об'єднання, 2009. С. 42–50.

### **Апатский В. Н. Очерки творческой деятельности профессора Романа Вовка.**

Охарактеризована творческая деятельность известного деятеля современного украинского музыкального искусства, кларнетиста, педагога, ученого, заведующего кафедрой деревянных духовых инструментов НМАУ им. П. И. Чайковского, заслуженного деятеля искусств Украины, кандидата искусствоведения, профессора Романа Вовка. Первым его педагогом стал кларнетист Карл Маргевка, в Киевской государственной консерватории он учился в классе кларнета доцента Степана Васильевича Рыгина. Постепенно у него появляется возможность приобретать оркестровый опыт в симфоническом оркестре Киевской консерватории. Там ему посчастливилось играть под руководством таких замечательных музыкантов, как Вениамин Тольба, Стефан Турчак, Мстислав Ростропович, Алин Власенко. Однако настоящее обучение искусству игры в оркестре для него началось в 1968 году, когда после прослушивания его зачислили в сценический оркестр Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, хотя почти с первых дней работы в театре его стали включать в основной состав симфонического оркестра. Р. Вовк играл на кларнете *in B*, *in A* на кларнетах-пикколо *in Es* и *in D*, а также на бас-кларнете. Уровень его игры был всегда высоким, он неизменно принимал участие в спектаклях театра: в премьерных, фондовых записях, зарубежных гастролях, спектаклях главных дирижеров. В оркестре театра он сыграл более 5000 спектаклей (опер и балетов), как в Украине, так и во многих других странах мира. Репертуар театра включал огромное количество произведений гениев музыкального искусства. Р. Вовк знал всё практически наизусть, как говорится, от *A* до *Я*, овладевая всеми достоинствами их формы и содержания. Полученные впечатления не могли остаться бесследными, они оседали в сознании Романа Андреевича, художественно обогащая его как музыканта и педагога.

**Ключевые слова:** творчество Романа Вовка, музыкант-педагог, исполнительство на кларнете.

**Apatskyi V. M. Essays on the Creative Activity of Professor Roman Vovk.** The creative activity of a well-known figure in contemporary Ukrainian musical art, clarinetist, teacher, scholar, Head of the Chair of Wood Wind Instruments of the Tchaikovsky NMAU, Honoured Artist of Ukraine, PhD in Art Studies, Professor Roman Vovk. Roman's first teacher of was clarinetist Karl Margevka, and at the Kyiv State Conservatory he studied in the clarinet class of associate professor Stepan Vasyliovych Rygin. With time, Roman gained more and more orchestral experience in the Symphony Orchestra of the Kyiv Conservatory. There he was lucky to play under the guidance of such great musicians as Veniamin Tolba, Stepan Turchak, Mstyslav Rostropovych, Alin Vlasenko. However, his true education in playing in the orchestra started in 1968, when after an audition he was accepted into the stage orchestra of the Shevchenko Kyiv Opera and Ballet Theatre, and almost from the first days of his tenure at the theatre he was included into the principal ensemble of the symphony orchestra. R. Vovk played clarinet *in B*, *in A*, clarinet-piccorno *in Es* and *in D*, as well as the bass clarinet. The level of his performance was always high, he consistently participated in the most important performances of the theatre: in premieres, recordings, overseas tours, performances with major conductors. He participated in over 5000 performances (operas and ballets) in the theatre orchestra, both in Ukraine and in many other countries of the world. The repertoire of the theatre included a huge number of works of the biggest geniuses in music. Vovk knew almost all of them by heart, mastering all their merits in form and content. Those experiences could not disappear without a trace – they settled in the mind of Roman Andriyovich, artistically enriching him as a musician and a teacher.

**Key words:** Roman Vovk's creativity, pedagogue-musician, clarinet performance.



# НАУКОВЕ ЖИТТЯ

## НМАУ ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

---

### ЗАХИСТИ НА ЗДОБУТТЯ НАУКОВОГО СТУПЕНЯ

На засіданнях СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ВЧЕНОЇ РАДИ Д. 26. 005. 01 Національної музичної академії імені П. І. Чайковського відбулися захисти дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства.

Так, 25 січня 2017 року захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво **Перепелиця Марія Юрївна** на тему: «**Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармели Цепколенко**». Проблема театральності в музиці належить до актуальних, однак найменш досліджених у сучасному музикознавстві. Її розглянуто у працях І. Барсової, М. Друскіна, Т. Куришевої, І. Мартинова, М. Сабініної та інших. Щодо нетеатральної симфонічної музики з ознаками театральності, поширене поняття театального симфонізму, сутність якого досліджували в українському музикознавстві О. Зінькевич, Л. Кияновська, М. Копиця, І. Драч та інші. У зв'язку з тим, що театральність усе більше привертає увагу сучасних композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, С. Луньова, К. Цепколенко, Л. Юріної та ін.) і становить одну з головних складових музичного вираження, вона потребує подальшого дослідження.

Усвідомлення основних принципів театралізації як своєрідної структурної основи твору надає композитору можливість висловлюватись не тільки від першої особи, а й від осіб-акторів. Театралізація сприяє діалогічності мислення композитора, надає можливість упроваджувати у віртуальну партитуру активні ролі-образи, насичує нетеатральний твір додатковими смислами, надає йому видовищності.

У роботі розкрито сутність театральності як стильової ознаки сучасної музики, форми її застосування в сучасній музиці, зокрема прояви в нетеатральних музичних жанрах, охарактеризовано театральність як один з основних принципів розвитку драматургії та композиторської форми в музиці К. Цепколенко. Проаналізовано музичні твори: камерні (квартет «Славлення чотирьох стихій», «Театральна соната» для кларнета і фортепіано, сюїта для камерного ансамблю «Історія флейти-пуританки», «Блукання у просторі трикутника» для маримби, скрипки, альту і віолончелі, «Кабіна для восьми» для камерного ансамблю, «Після нічії» для камерного ансамблю, «Знесиллям зламлені народи... Цвинтарна музика» для баяна, «Художні ігри» – цикл фортепіанних п'єс для дітей, «Гра в карти» і «Кухонна симфонія» для камерного ансамблю) та симфонічні твори («Диптих» для симфонічного оркестру, «Паралелі» – симфонія для фортепіано та камерного оркестру, Концерт-драма № 1 для фортепіано та симфонічного оркестру, Концерт-драма № 2 для фортепіано, солістів та симфонічного оркестру).

Наукова новизна результатів дослідження полягає в актуалізації проблеми театральності в музиці, характеристиці творів К. Цепколенко, які ще не привертати уваги дослідників, розкритті феномена театралізації в теоретичній системі музикознавства та композиції, у висвітленні основних закономірностей процесу театралізації та її впливу на становлення й розвиток жанрово-ситуативних контекстів, формотворчих і

стильових тенденцій у сучасній композиторській творчості. Крім того, уведено в культурологічний обіг поняття внутрішньої, зовнішньої і подвійної театралізації, розширено коло питань, пов'язаних із процесами театралізації нетеатральних музичних жанрів, з формуванням нових смислових контекстів, музичної мови, нотації та нових звукових систем. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах з історії музики, історії та теорії композиції, музичної культурології в середніх та вищих музичних навчальних закладах.

25 січня 2017 року **Сіренко Євгенія Ігорівна** захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво на тему: **«Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича»**, у якій досліджено скрипкові твори Є. Станковича різних жанрів (симфонія із солюючою скрипкою, концерт для скрипки з оркестром, соната для скрипки та фортепіано, камерний ансамбль), виявлено особливості індивідуального стилю автора, уточнено історичні обставини формування української скрипкової композиторсько-виконавської традиції, зв'язок між скрипковими творами Є. Станковича та їх жанровими прототипами, здійснено їх аналіз. Аналітичний матеріал дослідження становлять такі опуси композитора: для солюючої скрипки у складі оркестру (симфонічного, камерного) і для скрипки у складі камерного ансамблю: «Поема-Концерт» (Концерт для скрипки з оркестром № 1); Концерт для скрипки з оркестром № 2, Симфонія № 5 «Симфонія пасторалей» для скрипки та симфонічного оркестру, Камерна симфонія № 7 «Шлях і кроки», Камерна симфонія № 11 «Дотик янгола», триптих «На Верховині» для скрипки та фортепіано, поема «Присвячення» для скрипки та фортепіано, тріо «Епілоги» для скрипки, віолончелі та фортепіано, «Sonata piccola» для скрипки та фортепіано. Серед зразків камерно-інструментального жанру обрано ті твори за участю скрипки, у яких вона відіграє вагомую драматургічну роль, а також представлена на яскравому темброво-контрастному фоні (тому не розглядається жанр струнного квартету). У процесі роботи використано аудіо- та відеозаписи виконань зазначених творів та супровідні фактичні матеріали.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше: розглянуто скрипкову музику Є. Станковича і відповідний етап композиторської біографії як окремий і своєрідний, аргументовано його естетичні і стилістичні засади; детально проаналізовано скрипкові твори композитора, зокрема останніх років. Набули подальшого осмислення ідейно-художні зв'язки між інструментальною творчістю композитора і відповідними жанровими прототипами в українській музиці. Виявлено деякі маловідомі обставини створення, прем'єрного виконання й концертного побутування окремих скрипкових творів Є. Станковича. Цінними художніми, теоретичними й біографічними матеріалами стали тексти рукописів та інтерв'ю композитора. У роботі охарактеризовано жанри скрипкової музики Є. Станковича як неповторний художній феномен, який перебуває у безперервному творчому процесі розширення ідейно-смислового поля, вияву авторського голосу як одного з найбільш резонансних у європейській культурі на межі ХХ–ХХІ ст. Досліджувані в дисертації скрипкові твори Є. Станковича, написані протягом 1972–2014 рр., комплексно репрезентують еволюцію інструментальної творчості композитора й відображають послідовність етапів його композиторської біографії. Здійснений їх аналіз надав змогу охарактеризувати його художнє мислення і природу його індивідуального композиторського стилю (закономірності вияву конфліктності, співвідношення зовнішніх і внутрішніх жанрових ознак, різновиди тематичної організації). Практичне значення дисертаційної роботи полягає в тому, що його

матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики ХХ–ХХІ ст., історії скрипкового виконавства, що особливо актуально, зважаючи на недостатнє наукове дослідження виконання скрипкової музики Є. Станковича, а також з історії української культури, теорії й практики композиції. Окремі положення дисертації можуть бути використані як методичний матеріал у педагогічній роботі в класах камерного ансамблю, а також можуть надати допомогу виконавцям-солістам, оркестрантам, диригентам, які формують репертуар на основі сучасної української музики.

29 березня 2017 року відбувся захист дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» **Забари Максима Володимировича «“Лейпцизька традиція” у європейській музичній освіті середини ХІХ – початку ХХ століття (на прикладі київської піаністичної школи)»**. Актуальність теми дисертації зумовлена тим, що в сучасному українському музикознавстві лише фрагментарно висвітлені музичні традиції Лейпцига, недостатньо досліджено соціально-історичний контекст заснування в цьому місті першої німецької вищої музичної школи (1843) та її роль у становленні нових форм європейської музичної освіти. Відкритим є й питання про вплив культурно-освітніх традицій Лейпцизької консерваторії на українських митців. Адже вони по-своєму сприйняли у концертно-просвітницькій та педагогічній діяльності те, що можна умовно назвати лейпцизькою складовою.

У роботі охарактеризовано Лейпциг як європейський музичний центр, визначено його значення у формуванні нових моделей вищої музичної освіти в Європі протягом другої половини ХІХ – початку ХХ ст., зокрема роль «лейпцизької традиції» у становленні київської піаністичної школи. Розкрито сутність поняття «лейпцизька традиція»; узагальнено лейпцизьку проблематику в зарубіжному та українському музикознавстві; визначено роль «лейпцизької традиції» в загальному музично-історичному процесі, особливості музичного життя Лейпцига та умови втілення Ф. Мендельсоном культурно-освітнього проекту «Лейпцизька консерваторія»; розкрито головні ознаки лейпцизької фортепіанної школи; виявлено лейпцизьку складову в діяльності М. Лисенка і Г. Ходоровського як випускників-піаністів Лейпцизької консерваторії; окреслено шляхи формування «родоводу» київської піаністичної школи, враховуючи сучасні музикознавчі концепції; з'ясовано роль лейпцизької музично-теоретичної думки у формуванні теоретичних засад української фортепіанної педагогіки першої третини ХХ ст.; проаналізовано науково-педагогічну діяльність В. Г. Івановського.

Першими працями з лейпцизької проблематики стали у 1990-х роках публікації Л. А. Гнатюк і її дисертація «Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської музичної освіти» (Київ, 1994). Цінним джерелом для об'єктивного вивчення цієї теми є перевидання листів М. Лисенка (2004) і спогадів про нього (2003). У новітніх публікаціях автори-упорядники (В. Кузик, Р. Скорульська) подали повні тексти з розгорнутими науковими коментарями, що дало змогу вченим увести в науковий обіг і по-новому інтерпретувати відомі вже документи.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше: уведено в науковий обіг поняття «лейпцизька традиція»; визначено її роль у європейських музично-освітніх процесах і виняткове значення у формуванні нових форм вищої музичної освіти в Європі протягом другої половини ХІХ ст.; на прикладі діяльності М. Лисенка і Г. Ходоровського виявлено роль випускників Лейпцизької консерваторії в розвитку «лейпцизької традиції» поза Лейпцигом; уведено в обіг

неопубліковані архівні документи, пов'язані з біографією В. Івановського, визначено цінність його науково-теоретичних праць; уточнено відомості про Лейпциг як про університетський і музичний осередок на противагу орієнтованій на придворні кола культури королівського Дрездена; розкрито вплив мистецької атмосфери Лейпцига на творчі ініціативи Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, Р. Шумана та на становлення юного Р. Вагнера; охарактеризовано внесок Ф. Мендельсона у формування нової моделі консерваторської освіти (як вищої школи); розкрито здобутки педагогів-піаністів Лейпцизької консерваторії, а також розширено уявлення про втілення лейпцизьких музично-освітніх ідей у київській фортепіанній освіті; підкреслено роль Музично-драматичної школи М. Лисенка у становленні в Україні вищої музичної освіти та київської піаністичної школи, у розвитку теорії піанізму в українському музикознавстві загалом.

Теоретичне і практичне значення дослідження полягає у можливості використати його результати для збагачення інформації про роль Лейпцига в історії європейської музичної культури й освіти, в уточненні генезису традицій київської піаністичної школи. Основні положення дисертації можуть бути залучені до навчального процесу, зокрема до навчальних курсів з історії музики, історії культури, історії фортепіанного мистецтва, до роботи з підготовки методичних і навчальних посібників.

31 травня 2017 року відбувся захист дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво **Когут Тетяни Валеріївни «Духовні твори Франціса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів»**. Постать Ф. Пуленка, одного з найбільш яскравих і самобутніх представників французького музичного мистецтва першої половини ХХ ст., ще за його життя викликала суперечливі судження: композитор-лірик, названий сучасниками «французьким Шубертом», і, водночас, майстер епатажу, «вередливий хлопчисько» і «монах». Незважаючи на важливе місце інструментальної музики у його творчості композитора, провідними завжди були жанри, пов'язані зі словом, – камерно-вокальна лірика (понад 160 *mélodies*), хорові твори, опери. Поезія і музика привертала увагу Ф. Пуленка, який прекрасно знав класичну і сучасну французьку літературу. Таке ж захоплення викликали в нього і сакральні тексти, сповнені особливої духовної сили і краси: молитви до Діви Марії, поезія св. Франциска Ассізького, сповнені скорботи і трагізму респонсорії Страсного тижня. Починаючи з другої половини 1930-х років і до кінця життя, духовна музика була важливою сферою багатогранної творчості Ф. Пуленка. Він створив 12 опусів для різних виконавських складів – від окремих мотетів і циклів хорових мініатюр *a cappella* до масштабних творів (*Messa solenne* *major* й кантати «*Stabat Mater*», «*Gloria*», «*Sept répons des ténèbres*» для хору, оркестру й солістів). За всієї самобутності цих творів, у них чітко простежується органічний зв'язок із традицією католицької церковної музики. На жаль, в Україні духовні твори Ф. Пуленка відомі не так широко і звучать значно рідше, ніж камерно-вокальні та інструментальні. В українському музикознавстві досі не створено ґрунтовного монографічного дослідження про хорову духовну музику цього композитора.

У дисертації порушено проблему взаємопроникнення духовного і світського начал у творчості Ф. Пуленка, особливості трактування ним жанрів церковної музики і прочитання сакральних текстів, а також просторово-часової організації в хорових опусах, виявлено характерні ознаки церковного співу у вокальному стилі опери «Діалоги кармеліток», своєрідність авторського прочитання сакральних текстів, а також взаємодію вербального та музичного рядів, наголошено на особливостях утілення у звуковій матерії сакральних текстів, здійснено комплексний аналіз усіх хорових духовних

творів композитора, розглянуто специфіку методів його роботи з вербальним текстом у різних жанрах духовної музики, наголошено на неокласичних тенденціях у ній, досліджено взаємопроникнення духовного і світського начал, вплив хорової духовної музики композитора на його оперу «Діалоги кармеліток». Аналітичним матеріалом дослідження є ноти та аудіозаписи всіх духовних хорових творів Ф. Пуленка: «Літанії до чорної Богоматері Рокамадурської», Меса *соль мажор*, хорові цикли *a cappella* («Чотири покайні мотети», «Чотири різдвяні мотети», «Чотири маленькі молитви св. Франциска Ассізького», «Лауди св. Антонію Падуанському»), окремі мотети *a cappella* («Exultate Deo», «Salve Regina», «Ave verum corpus»); вокально-симфонічні твори («Stabat Mater», «Gloria». «Сім респонсоріїв Страсного тижня»); клавір та відео-запис опери «Діалоги кармеліток».

Дисертація є першим в українському музикознавстві дослідженням хорової духовної спадщини Ф. Пуленка. Розглядаючи духовну музику як одну з важливих у творчості митця, дисертант пропонує новий погляд на постать Ф. Пуленка – релігійного композитора, продовжувача багатовікових традицій французької духовної музики. До наукового обігу введено значний обсяг матеріалів, у яких розкриваються релігійні погляди композитора, маловідомі факти з історії написання його духовних опусів, почерпнуті з багатой епістолярної спадщини композитора, інтерв'ю та його щоденникових записів. Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання їх у навчальних курсах з історії зарубіжної музики, поліфонії, хорознавства. Упровадження духовної спадщини Ф. Пуленка в український культурно-мистецький простір сприятиме збагаченню репертуару хорових колективів.

31 травня 2017 року **Суда Євгенія Леонтівна** захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво «**Західні впливи в музичному мистецтві Японії періоду Мейдзі (1868–1912)**». Дисертант наголошує, що на сьогодні в європейському і в японському музикознавстві немає наукових праць про поширення і побутування в Японії західної музики, а відповідно, й про особливе сприйняття японцями принципів творчого мислення європейського типу. Актуальність дисертації зумовлена відсутністю в зарубіжному, зокрема в японському музикознавстві комплексного дослідження західних впливів на музичне мистецтво Японії періоду Мейдзі, недослідженістю цієї проблеми в українському музикознавстві, зацікавленням європейських дослідників і музикантів як традиційною музикою Сходу, так і його сучасним музичним мистецтвом, незавершеністю діалогу «Схід – Захід» на кожному новому історичному етапі, чим і породжуються нові форми культурної комунікації.

У роботі розглянуто західні впливи у сфері військової, культової музики і в системі музичної освіти Японії періоду Мейдзі, зокрема формування в мейдзійській Японії музичного мистецтва європейського типу. Дисертант виявила особливості західних впливів на музичне мистецтво Японії періоду Мейдзі, розкрила сутнісні ознаки й естетичну своєрідність традиційної музики Японії, охарактеризувала японське музичне мистецтво до періоду Мейдзі (до прямих контактів із західними країнами), розкрила історичні передумови входження в Японію музичної культури Заходу, показала внесок військових диригентів і оркестрів європейського типу в розвиток музичного життя Японії досліджуваного періоду, виявила характер упровадження християнської (православної) музики в культурне середовище Японії та шляхи подальшого розвитку традицій хорового співу, підкреслила значення діяльності музичних діячів українського походження Якова Тихая і Дмитра Львовського у цьому процесі, проаналізувала

результати і подальшу перспективу освітніх реформ Сюдзі Ісава і Лютера Вітінга Мейсона, з'ясувала їх значення для розвитку сучасного японського музичного мистецтва, увиразнила національну специфіку засвоєння Японією західної музичної культури, відому як «мейдзінська модель розвитку».

Аналітичним матеріалом дослідження стали: історичні документи (Сюдзі Ісава, Сейтаро Омори); зразки військової музики і твори перших японських композиторів європейської орієнтації (Такі Рентаро, Нобу Кода), які зберігаються в бібліотеці Токійського університету мистецтв; друковані поголосники хорових піснеспівів російської православної церкви, які зберігаються в бібліотеці Жіночого католицького університету Ферріс; репринтні збірки-поголосники хорових обробок богослужбових творів Я. Тихая і Д. Львовського, «Святкові хорові твори», «Святкові духовні твори» та «Духовні твори». Важливим джерелом інформації стало й особисте спілкування й листування з дослідником військової музики в Японії Масадзіро Танімура, священником Миколаєм із Токійського Собору Вознесіння Христова, професором історії музики Токійського університету мистецтв Ясуко Цукахара.

У дисертації вперше: за багатьма розрізненими джерелами, переважно японськими й англомовними, а також за працями українських і російських авторів зібрано необхідні відомості й матеріали; уведено в науковий обіг окремі зразки японського музичного мистецтва; розкрито передумови проникнення в Японію західної музики, діалогічний характер становлення в ній національної музичної традиції; обґрунтовано висновок про системне засвоєння японцями європейського музичного мистецтва; показано роль європейських військових оркестрів у розвитку музичного мистецтва Японії, зокрема діяльності європейських диригентів у формуванні музичної освіти західного типу; визначено характер становлення в Японії музики російської православної церкви і традицій хорового співу, досліджено досі невідомі аспекти діяльності музикантів-просвітителів українського походження Я. Тихая і Д. Львовського; показано розвиток професійної європейської моделі музичної діяльності, вершиною якого стало формування національної композиторської школи в Японії, яка символізувала перехід від традиційної до персоналізованої культури; з'ясовано, що одним із найважливіших етапів освоєння японськими композиторами принципів європейського художнього мислення стала робота з жанрово-стильовими моделями австро-німецького романтизму; висунуто гіпотезу, що західні впливи в музичній культурі Японії епохи Мейдзі стали одним із чинників формування національної ідентичності і зміцнення позицій національної художньої традиції.

Результати дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, для створення спеціальних курсів з історії музики Азії, музичної культури Японії; а також у процесі вивчення естетико-філософських засад теорії та історії музики Далекого Сходу загалом. Окремі положення дисертації сприятимуть подальшому дослідженню музичного мистецтва Японії Нового часу і взаємодії культури Заходу з музичним мистецтвом країн Далекого Сходу.

21 червня 2017 року відбувся захист дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво **Довгалоук Ірини Сергіївни** на тему «**Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції**». На зламі XIX–XX століть перший в історії звукозаписувальний апарат увійшов у практику дослідників народної музики всього світу, сприяючи становленню сучасного етномузикознавства. У цьому процесі Україна взяла якнайактивнішу участь.

До питань рекордування української народної музики зверталися у своїх працях про визначних фольклористів: К. Квітку (А. Сторожук), Ф. Колессу (С. Грица, Я. Шуст), С. Людкевича (З. Штундер), О. Роздольського (І. Довгалюк, Г. Сокіл). Про звукове документування народної музики опубліковані статті й розділи в монографіях (В. Гошовського, С. Грици, Л. Гарасим, Г. Довженок, В. Дутчак, М. Мушинки, В. Осадчої, Н. Супрун, М. Хая та інших). Проте у цих розвідках здебільшого лише констатується факт використання фонографа у збирацькій діяльності українських етномузикознавців, а питання впровадження звукозапису у практику дослідників народних мелодій, у розвиток збирацької фонографічної методики, оцінювання фонографічного здобутку українських збирачів, їх ролі в історії європейського документування народної музики не привертала уваги вчених.

Потребою об'єктивно оцінити рекордування народної музики в Україні зумовлено необхідність простежити цей процес у географічній та історичній площинах поширення звукового документування. У зв'язку з цим у роботі проаналізовано основні тенденції розвитку фонографування народної музики в Україні, її особливості на тлі аналогічних процесів, які відбувалися в музичній фольклористиці народів Центрально-Східної Європи кінця XIX – першої половини XX століть. Відповідно, охарактеризовано основні етапи в історії фонографічного документування народних мелодій, на тлі фонографічних досягнень збирачів народної музики сусідніх європейських народів з'ясовано особливості проходження цих етапів в Україні, розглянуто народномузичні фонографічні проекти українських музичних етнографів, показано самотність фонографічних досягнень українських фонографістів, проаналізовано методику фонографічного дослідження музичного фольклору, розглянуто особливості звукового архівування народної музики в Україні, з'ясовано подальшу долю воскових валиків і нинішній стан колекцій, визнано й обґрунтовано лідерство українських рекордистів у Європі і світі.

Опрацювання джерел, передусім архівних рукописних і фонографічних матеріалів, дало можливість з'ясувати невідомі сторінки звукового документування фольклору, суттєво уточнити відому інформацію. У дисертації вперше: на підставі ґрунтовних даних розроблено періодизацію історії фонографування народної музики Центрально-Східної Європи, охарактеризовано її основні етапи і напрями; на тлі фонографічних досягнень музичних етнографів визначних світових народознавчих дослідницьких центрів і насамперед центрально-східних європейських народів з'ясовано, як ці процеси відбувалися в Україні; на прикладі виконання народномузичних проектів показано особливості перебігу українського звукового документування народної музики; проаналізовано методику фонографічного дослідження народних мелодій, яку виробили і практично втілили українські рекордисти; представлено здобутки українських фонографістів; детально описано початковий етап українського народномузичного архівування; з'ясовано сучасний стан раритетних воскових носіїв. Уведено в обіг невідомі досі факти з історії української музичної фольклористики, оприлюднено й уведено в науковий обіг багато невідомих архівних матеріалів.

Положення і висновки роботи можуть бути використані в курсах з історії етномузикології, вступу до етномузикології, українського музичного фольклору; у проведенні практикумів із фольклористичних експедицій у середніх і вищих навчальних закладах, а також у написанні статей для довідкових видань, в опрацюванні й ідентифікації оцифрованих фонографічних валиків. Матеріали дослідження можуть бути враховані під час написання історії української етномузикології, української музики, фольклористики, енциклопедичних статей, підручників, посібників для шкіл різного рівня акредитації, для подальшого вивчення проблем звукового документування й

архівування музичного фольклору в Україні й за кордоном, а також в опрацюванні неочифрованих колекцій валиків.

21 червня 2017 року **Вороніна Марія Олексіївна** захистила дисертацію **«Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини XIX ст. крізь призму історії жанру («Дитинство Христа» Г. Берліоза та «Марія Магдалина» Ж. Массне)»** на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Дисертант наголошує, що в сучасному музикознавстві досі не досліджені жанрові зміни у французькій ораторії XVII–XIX століть, переважає усталена орієнтація на німецькі й англійські ораторіальні традиції як на критерій в оцінюванні явищ французької музичної культури XIX ст. Проте принципова відмінність між історичними особливостями та умовами побутування жанру вказує на неадекватність такого підходу. Так, у Франції ніколи не було ситуації, аналогічної розгалуженій системі англо-німецького аматорського хорового виконавства, а жодна із західноєвропейських країн не знала такого революційного сплеску, як Французька революція 1789 р. Відомо, що ці історичні події фактично зупинили релігійне життя в державі та його прояви в музичній творчості. Ключовими у відродженні перерваної традиції стали «священна трилогія» Г. Берліоза «Дитинство Христа» та «священна драма» Ж. Массне «Марія Магдалина». Показово, що й кожен із композиторів трактує ораторію як світський концертний твір духовної тематики, який безпосередньо не пов'язаний з літургійними витоками та церковними умовами звучання. На жаль, ці твори досі не привертали уваги українських музикознавців і виконавців.

У дисертації досліджено особливості французького шляху розвитку жанру ораторії; виявлено принципи роботи з євангельським сюжетом на новому етапі розвитку жанру в XIX столітті; розглянуто загальні закономірності його розвитку жанру в європейській музичній культурі XVII–XIX століть; виявлено багатшаровість різдвяної і страсної тем, своєрідність їх прочитання Г. Берліозом і Ж. Массне; визначено джерела формування лібрето (євангельські, апокрифічні, історичні) ораторій «Дитинство Христа» та «Марія Магдалина»; проаналізовано їх жанрово-драматургічні й композиційні особливості з урахуванням провідних тенденцій музичної культури епохи.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше в українському музикознавстві: простежено самотній шлях французької ораторії, починаючи із XVII ст., охарактеризовано творчу постать засновника цього жанру у Франції М.-А. Шарпантьє, проаналізовано ораторіальні концепції Г. Берліоза і Ж. Массне, уведено в науковий обіг музичний матеріал ораторій. Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, вони можуть бути використані в навчальних курсах з історії, теорії музики, з аналізу музичних творів, музичної інтерпретації, у класі хорового диригування в середніх та вищих музичних закладах України.

На засіданнях **СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ВЧЕНОЇ РАДИ Д 26.005.02** Національної музичної академії імені П. І. Чайковського відбулися захисти дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства.

31 січня 2017 року **Корнієнко Владислав Вікторович** захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора культурології за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія) на тему: **«Гуманітарні комунікативні системи як чинники європейської інтеграції. Україна та Франція: кроскультурний діалог»**. Головною функцією міжкультурної комунікації є кореляція відносин між країнами й етносами, національними групами, релігійними організаціями. Вплив культури



на соціум відбувається як інформаційно-комунікативний процес, пов'язаний із передаванням інформації, її сприйняттям, осмисленням і засвоєнням. Культурологічний аспект комунікації найбільш чітко виявляється в художній культурі, у якій значну роль відіграє комунікація між творцем і споживачами мистецтва, що належать до різних культурних спільнот. Сучасні вчені досліджують структурно-функціональні форми таких комунікацій, їх роль у сучасному культурогенезі; здійснюють пошук універсальної категорії, яка увібрала б специфічно-комунікативні прояви різних масштабних рівнів і водночас сприяла б гуманітарній інтеграції. На перетині цих двох тенденцій перебуває феномен гуманітарної комунікативної системи як відображення специфічної соціально-культурної взаємодії, що виникає у процесі соціально-культурної діяльності і зберігається в результаті обміну інформацією між індивідами або їх об'єднаннями, сприяє збереженню й розвитку духовної єдності людської спільноти.

Гуманітарна комунікативна система як культурологічна категорія не набула ще повноцінного обґрунтування в теорії культури, хоча досліджуються всі аспекти й рівні міжкультурної комунікації. Гуманітарні комунікативні системи поступово набувають поняттєво-категоріальних ознак і постають як багаторівневі, відносно самостійні у колективній діяльності спільнот. Відповідно, складовими гуманітарних комунікативних систем є: сукупність інформації, інформаційних потоків, якими забезпечується злагодженість суспільних взаємодій. Спираючись на праці філософів і культурологів (М. Мамардашвілі, Ю. Кристева, У. Матурана), можна стверджувати, що сенс комунікативного процесу полягає не стільки в розумінні, скільки в організації форм співіснування різних локальних культур. Тоді бар'єри комунікації – «шуми», «розриви», конфлікти тощо – можна вважати засобами «оформлення» комунікативних потоків, каналів, культурних процесів. Проблема аналізу комунікативних бар'єрів полягає не в тому, щоб віднайти засоби їх подолання, а в тому, щоб визначити, який культурний смисл ці бар'єри містять.

Мета і завдання дослідження – всебічно проаналізувати комунікативні процеси в сучасному європейському культурному просторі й гуманітарні комунікативні системи як чинники новітніх процесів європейської інтеграції; виявити складові кроскультурного діалогу України і Франції у повному обсязі його історичного становлення й сучасного прояву, структурних та функціональних особливостей, ролі у формуванні нової європейської соціокультурної реальності. Зокрема, обґрунтовано адекватну сучасній парадигмі мислення методологію вивчення культури як комунікативної системи; здійснено теоретичне обґрунтування гуманітарних комунікативних систем як базових у розвитку національної культури в певний культурно-історичний період; визначено структуру, функції гуманітарних комунікативних систем; розкрито можливості використання ресурсу сучасних гуманітарних комунікативних систем у налагодженні й розвитку кроскультурного діалогу; проаналізовано принципи кроскультурного діалогізму як цінності і стрижневого культуротворчого чинника; визначено основні теоретико-методологічні засади дослідження кроскультурного діалогу в аспекті розширення концепційного поля сучасного гуманітарного знання; проаналізовано своєрідність новоєвропейської культурної ситуації початку ХХІ століття, чим зумовлено переорієнтацію міждержавних взаємин на кроскультурний діалог; репрезентовано історіографію кроскультурного діалогу Україна – Франція; розглянуто українсько-французькі кроскультурні відносини в контексті євроінтеграційних процесів; представлено історико-культурну основу кроскультурного діалогу України та Франції; досліджено основні інституціональні й формотворчі засоби (принципи інституційної та структурної організації) кроскультурного діалогу Україна – Франція; розкрито основний зміст,

завдання, принципи діяльності відповідних установ, культурних центрів та об'єднань на території кожної з цих держав.

Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані у процесі викладання культурології, історії мистецтв та художньої культури; у створенні спецкурсів з теорії та історії міжнародного культурного співробітництва, новітніх комунікацій, гуманітарних комунікативних систем, а також монографій, підручників, навчальних посібників, інших навчально-методичних матеріалів.

28 березня 2017 року відбувся захист дисертації **Павліченко Надії Валеріївни** на здобуття наукового ступеня кандидата культурології за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія): **«Художній ринок Києва (кінець ХІХ – початок ХХІ століть): особливості функціонування та типологічні характеристики»**). У роботі досліджено художній ринок як важливу складову культури, внутрішні механізми якого впливають на розвиток і поширення образотворчого мистецтва, на якість життя митців та їх взаємозв'язок із суспільством. Феномен художнього ринку продовжує бути предметом гострих наукових дискусій і вимагає теоретичного осмислення як важливої категорії культурології. Досі в українській науці не вироблено чітких методологічних підходів до вивчення художнього ринку та його функціонування, тому розробка методик аналізу і критеріїв його оцінювання вкрай актуальні.

Культурологічне розуміння художнього ринку Києва у двох його фазах раннього капіталізму потребує комплексного підходу, охоплення не лише соціальних, культурних, а й політико-економічних аспектів. Це зобов'язує значно розширити загальнокультурний контекст дослідження художнього ринку. У роботі розглянуто художній ринок Києва як феномен української культури в умовах розвитку капіталістичних відносин, автономізації культурного поля та посилення ролі приватної ініціативи у сфері культури; виявлено сутність феномена художнього ринку Києва в соціокультурній та мистецькій ситуації другої половини ХІХ – початку ХХ та на межі ХХ–ХХІ століть шляхом визначення його типологічних характеристик і особливостей функціонування, розкрито історію становлення поняття «художній ринок» у теоретичній думці ХХ–ХХІ ст., опрацьовано джерельну й фактологічну базу дослідження, розглянуто діяльність учасників та учнів Рисувальної школи Миколи Мурашка, обґрунтовано роль приватної ініціативи меценатів і товариств як складової художнього ринку, їх значення у розвитку музейництва, мистецтвознавства, колекціонерства як головних складових художнього ринку України у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст., виявлено тенденції і структурні складові сучасного художнього ринку Києва, визначено роль особистості як учасника сучасного художнього ринку (на прикладі діяльності менеджерів, колекціонерів, меценатів, кураторів).

Новизна авторських ідей полягає в тому, що: конкретизовано і доповнено теоретичне обґрунтування й дослідження художнього ринку як культурологічного явища; описано художній ринок Києва та способи його функціонування у формі відносин художник – посередник – споживач мистецтва як на зламі ХІХ–ХХ, так і наприкінці ХХ – початку ХХІ століть (періоди ранньої капіталізації художнього ринку); уперше у науковий обіг введено нові факти з історії мистецького життя Києва кінця ХІХ ст.; запропоновано термін «мистецький продукт», який означає твори образотворчого мистецтва і послуги символічної цінності, які підлягають продажу і є товаром художнього ринку й частиною світового ринку.

Практичне значення роботи полягає в тому, що викладені в ній факти і висновки можуть бути взяті за основу під час підготовки навчально-методичних матеріалів з

історії мистецтва України і практики сучасного арт-менеджменту. Результати дослідження сприятимуть кращому розумінню його внутрішніх механізмів і вирішенню питань у комерційній, виставковій, мистецтвознавчій практиці.

28 квітня 2017 року **Поплавська Аліна В'ячеславівна** захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата культурології за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія) **«Феномен гостинності у соціокультурному просторі: від витоків до сучасності»**. У роботі відтворено історико-культурний процес становлення гостинності як соціокультурного явища в її різноманітних етнонаціональних виявах та історичну еволюцію її інститутів. Зокрема, проаналізовано історіографію проблеми, джерельну базу дослідження; визначено науково-теоретичні й методологічні засади; уточнено ключові поняття («культура», «соціальна культура», «соціокультурний процес», «гостинність», «інституція та інститути гостинності», «ксенофобія» та ін.); розглянуто процес виникнення «інституції гостинності» як настанови на доброзичливе ставлення до «чужинців», формування «інститутів гостинності» як соціокультурних установ, закладів для забезпечення гостинності; з'ясовано природу гостинності як продукту соціокультурного розвитку, виявлено її етнонаціональні особливості; проаналізовано сучасний стан гостинності в умовах глобалізаційних процесів та міжнародних конфліктів.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що в ній уперше в культурології: проаналізовано стан вивчення та перспективи подальших досліджень проблеми гостинності як культурологічного феномена; охарактеризовано джерельну базу дослідження та історіографію проблеми; узагальнено науково-теоретичні та методологічні підходи до її вирішення; визначено сутність та зміст поняття гостинності; розглянуто історичні, географічні, культурологічні аспекти етнонаціональної специфіки гостинності від витоків до сучасності; проаналізовано сучасні проблеми культури гостинності, породжені особливостями розвитку суспільства. Аналітичний матеріал дослідження становлять різноманітні історичні практики гостинності як продукт розвитку соціальної культури суспільства (від витоків до сучасності) – релігійно-церковні та літературні пам'ятки мандрівників, літописців, істориків, філософів, письменників. Практичне значення роботи полягає в тому, що основні її положення і результати можуть бути використані у навчальному процесі для вивчення тем, дотичних до гостинності як соціокультурного феномена, а також курсів з теорії та історії культури, культурології, історії української культури.

30 травня 2017 року відбувся захист дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство) **Рябова Ігоря Сергійовича «Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі XX та XXI століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця)»**. Дисертант наголошує, що в сучасному культурологічному вимірі у виконавському мистецтві, зокрема фортепіанному, гостро постає питання ідентифікації та самоідентифікації виконавців-солістів, особливо молодих піаністів. Дослідження «виконавського типу» як одного з яскравих соціотворчих феноменів сучасної фортепіанної культури постає важливим і актуальним завданням культурологічного музикознавства. Підкреслюючи важливість концепцій, які впливали на формування піаністів протягом останніх десятиліть, зазначимо, що в сучасній світовій фортепіанній культурі поза увагою дослідників перебуває проблема індивідуальності виконавця-інтерпретатора. Найважливішою ознакою артиста є його творча унікальність, самобутність, тобто відмінність від усіх інших митців.

Особливості розвитку музичного мистецтва та фортепіанного виконавства на межі ХХ–ХХІ ст. актуалізували проблему виховання артистів, різних за творчими проявами. Особливо показовим у цьому плані є дослідження жанрово-стильової сфери репертуарних уподобань учасників Міжнародних конкурсів молодих піаністів пам'яті В. Горовиця.

У роботі досліджено феномен «виконавський тип» у фортепіанній культурі, його методологічне значення в культурологічному дискурсі, розкрито роль спадкоємності у процесі становлення сучасного фортепіанного виконавця, проаналізовано концепції типологізації виконавців-піаністів у сучасному мистецтвознавстві, доведено актуальність вивчення репертуарних уподобань артиста для визначення його виконавського типу як концертанта, охарактеризовано репертуарні уподобання учасників Міжнародних конкурсів молодих піаністів пам'яті В. Горовиця; розкрито потенціал і ефективність запропонованого методу диференціації виконавських типів на матеріалі репертуарних таблиць чотирьох таких конкурсів. Матеріалом дослідження є репертуарний архів чотирьох Міжнародних конкурсів молодих піаністів пам'яті В. Горовиця (2005–2012). Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше у науковий обіг уведено поняття «виконавський тип» (на рівні категоріального узагальнення); визначено й обґрунтовано метод типологічної диференціації виконавців-піаністів; проаналізовано зміст поняття «виконавський тезаурус»; розроблено авторську модель типологізації виконавців, яка ґрунтується на чотирьох складових «виконавського тезауруса» (віртуозній, інтонаційно-образній, інтерпретаційній та артистичній), проаналізовано й систематизовано репертуарні уподобання учасників Міжнародних конкурсів молодих піаністів пам'яті В. Горовиця (2005–2012), виявлено пряму залежність між репертуаром і виконавським типом піаніста. Теоретичний матеріал роботи може бути використаний у науковій і практичній діяльності мистецтвознавців та культурологів; у процесі написання праць із теорії та історії фортепіанного мистецтва, підготовки лекційних курсів з історії фортепіанного мистецтва, історії стилів, спецкурсів з музичного виконавства. Висновки і теоретичні положення дисертації можуть бути використані у практичній діяльності виконавців і викладачів фортепіано.

# НАУКОВІ КОНФЕРЕНЦІЇ

ТУКОВА І. Г.

## ОБ'ЄДНУЮЧА СИЛА «MUSICA MODERNA»

Сутність сучасного культурного простору становить різноманітність та одночасне існування в ньому великої кількості подій, акцій, освітніх програм, лекцій, концертів, майстер-класів, присвячених художньому досвіду людства – від давнини до сьогодення. У великому місті часто збігаються у часі різні цікаві івенти, і слухач / глядач постає перед непростим вибором – куди піти, чому надати перевагу.

Особливістю академічного музичного Києва є, з моєї точки зору, наявність двох паралельних площин. Перша – це різноманітні концертно-освітні платформи, які поширюють старовинну, передусім барокову та сучасну класичну музику. Друга – академічні навчальні заклади, які, плекаючи традицію та історію, дещо закриті для нових вимог часу. У такому контексті природним є питання: чи може академічне музикознавство об'єднати ці паралельні світи?

У Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського центром різноманітних експериментів є, як не дивно, кафедра старовинної музики. Від початку її утворення (2000) вона щорічно проводить наукові конференції і симпозіуми, під час роботи яких об'єднуються старовинне і сучасне, теорія і практика, концерти і композиторські майстер-класи, виступи всесвітньо визнаних учених і початківців. Таким традиційно новаторським став і цьогорічний міжнародний музичний симпозіум і практикум «Musica moderna: XV–XXI», який відбувся 21–23 квітня. Він присвячений 450-річчю від дня народження Клаудіо Монтеверді, яке відзначає весь світ. Очевидно, що постать К. Монтеверді, який об'єднав у своїй творчості традиційне й новаторське, заклав одну епоху і відкрив нову, якнайтиповішу саме для сучасної культури і може бути символом *musica moderna*.

Що нового відбувалося під час, здавалось б, традиційного, академічного наукового заходу? Можливо, однією з основних ідей кафедри старовинної музики є ідея об'єднання. Сама постать завідувача кафедри – доктора мистецтвознавства, професора, академіка Національної академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України Н. О. Герасимової-Персидської – спонукає до цього. Засновниця традиції вивчення української музичної духовної спадщини (партесного концерту), вона, водночас, відома своїми розробками з поліфонії, музики ХХ – початку ХХІ століть, культурології тощо. Лише під керівництвом такого вченого могла бути утворена кафедра, на якій об'єдналися історично інформоване виконавство і наука, і педагоги якої здійснюють дослідження з найрізноманітніших напрямів: від монодії східнослов'янської традиції до творчості сучасних українських композиторів. Своєрідним віддзеркаленням основної ідеї кафедри були всі проведені наукові заходи, зокрема й цьогорічний симпозіум.

Події, які відбувалися протягом трьох днів, вражають своєю різноманітністю. Я не беру за мету хронологічно описати їх. Виокремлю лише найголовніші, які ілюструють саме ідею об'єднання.

**Учасники.** У симпозіумі були учасники з різних міст. Переважали, природно, кияни, але були доповідачі і з Володимира-Волинського, і з Дніпра, Запоріжжя, і з Москви. У симпозіумі брали участь як найвпливовіші у своїй галузі музикознавці Н. Герасимова-Персидська, Л. Акопян, М. Тарасевич, відомі українські виконавиці-

клавесиністи С. Шабалтіна, О. Шадріна-Личак, Н. Сікорська, Л. Титаренко, так і студенти, аспіранти (К. Колесниченко, С. Невмержицький, О. Хорольський, С. Ангеловська, Д. Мельник, Е. Джабраїлова-Кушнір). Головним було те, що будь-яка доповідь обговорювалася однаково зацікавлено, а в деяких випадках – пристрасно.

**Заходи.** Звична послідовність проведення академічних конференційних засідань на симпозіумі була порушена. Безперечно, що виголошувалися традиційні доповіді (протягом трьох днів відбулося три конференційні засідання). Однак в одному просторі з ними було проведено теоретичний майстер-клас (М. Тарасевич), дві лекції з проблем сучасної музики (Н. Герасимова-Персидська, Л. Акопян), концерт із вокальних творів К. Монтеверді та його сучасників (за участі Н. Хмілевської, Н. Кравченко, О. Шадріної-Личак, А. Гадецької), презентація концертно-освітньої платформи сучасної академічної музики Kyiv Contemporary Music Days (А. Саприкін), відеозал та відкрита дискусія (модератор А. Гадецька). Тобто пропонувалися заходи на будь-який смак і для різної аудиторії. І це виявилось в тому, як змінювалося коло слухачів від одного заходу до іншого. Мабуть, найбільш вражаючими стали два факти: концерт, присвячений К. Монтеверді, який зібрав понад сто слухачів; і переповнена студентами аудиторія в неділю, 23 квітня, під час виступу одного з найвідоміших сучасних музикознавців Л. Акопяна.

**Наукові проблеми.** Вірогідно, важко знайти науковий захід, який би поєднував у собі настільки різноманітну тематику. Часові межі, визначені в назві симпозіуму – XV–XXI століття – виправдали себе. Мабуть, найдавнішою з музики, яка досліджувалася і звучала, стала «Богородиця» 1407 року (повіді І. Кузьмінського), найновішою за часом створення – «Limited approximations» (2010) для шести мікротонно настроєних фортепіано та оркестру Г. Ф. Хааса (лекція Н. Герасимової-Персидської). Окрім цього, на симпозіумі можна було дізнатися про: старовинну церковну музику візантійської традиції; особливості прочитання й виконання західноєвропейських барокових творів, а також про «спільний знаменник» епохи Бароко; історію розвитку смичкових інструментів і клавесина; імітаційну техніку XVI століття та особливості мотетів Дж. П. Палестрини; нові підходи до вивчення сучасної творчості, авторські методи аналізу тощо. Тобто об'єдналися Схід і Захід, нове і старе, духовне і світське, традиційне і новаторське. Відзначимо експеримент у межах симпозіуму – зустріч із співзасновником Kyiv Contemporary Music Days А. Саприкіним, під час якої було не тільки презентовано діяльність цієї нової концертно-освітньої платформи (заснована 2015 р.), а й проаналізовано зміни в суспільстві протягом останніх років, вимоги соціуму до культурного розвитку, роль волонтерів у мистецьких проектах, необхідність оволодіння сучасними музикантами основами менеджерської діяльності, перспективи Києва як «столиці нової музики» європейського масштабу.

Загалом підкреслимо, що в кожному виступі – доповіді, лекції, майстер-класі, презентації – звучала нова музика (або стара в оригінальному прочитанні), пропонувалися нові ідеї, погляди, концепції. Кожен учасник пропонував для обговорення і дискусії своє бачення певної проблеми, чого досить складно домогтися в нашому інформаційно перенасиченому просторі. Будь-яке порушене питання було цікавим, як і способи його вирішення.

**Команда.** Нарешті, варто сказати про об'єднання на симпозіумі в команді організаторів, завдяки злагодженій роботі яких усі події розпочиналися вчасно, техніка працювала, а кава була гарячою. У цій команді самовіддано працювали викладачі і студенти, педагоги різних кафедр Академії, які об'єдналися заради спільної справи – *musica moderna*.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

---

**Антонюк Валентина Геніївна** – доктор культурології, заслужена артистка України, професор кафедри сольного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Апатський Володимир Миколайович** – народний артист України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Гамкало Іван-Ярослав Дмитрович** – народний артист УРСР, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, диригент Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.

**Дзядек Магдалена** – доктор філософії, доцент Інституту музикознавства Ягеллонського університету у Кракові (Польща).

**Зінькевич Олена Сергіївна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Ільченко Петро Іванович** – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України.

**Матусевич Олександр Петрович** – журналіст, оперний критик, головний редактор інтернет-редакції Російського державного музичного телерадіоцентру, експерт національної премії «Золота маска», оглядач журналу «Музичне життя» і газети «Культура» (Москва, Росія).

**Нестьєва Марина Ізраїлівна** – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв Росії, завідувач відділу театру журналу «Музыкальная академия» (Росія, Москва).

**Павелко Катерина Олексіївна** – аспірантка кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Панасюк Валерій Юрійович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Походзей Павло Іванович** – викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, викладач фортепіанного відділу Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка.

**Рожок Володимир Іванович** – народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, ректор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Тукова Ірина Геннадіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

# ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ

---

Статті публікуються тільки українською мовою. Публікації праць зарубіжних авторів можливі англійською (французькою) чи російською мовами.

До друку приймаються лише неопубліковані статті.

Текст статті подавати в електронній формі. Файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматах *doc*, *docx*, або *rtf*.

## СТРУКТУРА ПУБЛІКАЦІЇ

**УДК** (класифікаційний індекс Універсальної десятикової класифікації).

**ПРИЗВИЩЕ Й ІНІЦІАЛИ АВТОРА (АВТОРІВ) СТАТТІ.**

**НАЗВА СТАТТІ.** Назва статті має бути короткою (до десяти слів) і відповідати її змісту. У назві слід уникати словосполучень «Дослідження питання...», «Деякі питання...», «До проблеми...», «До питання...». Скорочення у назві не допускаються.

**АНОТАЦІЯ.** Обсяг – 150–250 слів. Анотація подається мовою статті. Анотацію не варто починати словами «У статті...», «Стаття присвячена...», «Автор досліджує...», а краще використати дієслівну форму: «Розглянуто...», «Проаналізовано...», «Виявлено...» тощо.

**КЛЮЧОВІ СЛОВА:** 3–7 слів чи словосполучень. Ключовими словами не можна вважати прізвища. Правильно: *творчість (діяльність) М. Лисенка*; неправильно: *М. Лисенко*.

**ТЕКСТ СТАТТІ.** Обсяг (без списку використаної літератури і джерел, анотацій і ключових слів) – 0,5 – 1 обл.-вид. арк. (20000–40000 знаків із проміжками).

**СТРУКТУРА ОСНОВНОЇ ЧАСТИНИ СТАТТІ** має відповідати вимогам МОН України (Бюлетень ВАК України. 2003. № 1):

*Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.*

*Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячена стаття.*

*Формулювання мети статті (постановка завдання).*

*Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.*

*Висновки із пропонуваного дослідження і перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі.*

**Прізвища у статті** слід писати з ініціалами (з іменем чи іменем і по батькові) перед прізвищем (наприклад: *М. В. Лисенко*). Імена і прізвища маловідомих зарубіжних митців, назви програмних творів писати українською та (в дужках) мовою оригіналу.

**Дати у тексті** позначаються числами: століття – римськими (використання кирилических літер У замість V, III замість III II замість II – не допускається), роки – арабськими. Слова «століття», «рік», «роки» не скорочуються (наприклад: *10 березня 1842 року; XVIII століття*).

**Порядкові числівники та цифри** (до десяти) у тексті писати словами.

**Дефіс (-) і тире (–)** вживати правильно. Перший знак уживається в складному слові, а тому без проміжків (наприклад, *соціально-культурний*), другий – між словами, а тому з проміжками.

**Абревіатури** обов'язково розшифровувати після першого згадування в тексті.

**Лапки** – так звані типографські: «», усередині цитат: “”.

**Нерозривний проміжок** (комбінація на клавіатурі – Ctrl + Shift + проміжок) ставити між ініціалами і прізвищем (*Б. М. Лятошинський*), числом і словом, якого воно стосується (*2016 рік, XX століття, 235 с., С. 12–25*), у загальноприйнятих скороченнях (*і т. д., і т. п., до н. е., та ін.*).



**Спеціальні музичні терміни** писати мовою оригіналу (*staccato, rubato, diminuendo*) і виділяти курсивом. Тональності (*до мажор, сі мінор, фа-дієз мажор*) і звуки (*ре, мі-бемоль*) писати кирилицею і виділяти курсивом. Порядкові номери симфоній, концертів, сонат писати словами.

**ВИНОСКИ** – унизу сторінки. Нумерація виносок – посторінкова. Застосовувати функцію «Виноска» у програмі «Word». Знак виноски (арабську цифру з верхнім індексом) ставити перед комою чи крапкою, але після знаків питання, оклику, трьох крапок.

**ІЛЮСТРАЦІЇ Й ТАБЛИЦІ.** Нотні приклади (набрані у нотному редакторі) та ілюстрації подавати, крім вставлених у статтю, ще й окремими файлами у форматах TIFF чи JPG. Кожна ілюстрація (таблиця, нотний приклад, схема, рисунок, фото тощо) повинна мати назву і порядковий номер, на який є посилання у тексті статті. **Не об'єднувати назву рисунка із самою ілюстрацією** в одному графічному файлі. Таблиці виконувати лише у редакторі Microsoft Word.

**ПОСИЛАННЯ.** Цитовану працю вказувати у виносках унизу сторінки із зазначенням прізвища з ініціалами автора (авторів) роботи, її повної назви, місця видання, видавництва, року видання, номера сторінки цитати. У посиланнях на статтю зі збірника наукових праць, словника чи енциклопедії вказати прізвище й ініціали автора, назву тільки використаної статті, надавши опис збірника (довідника, енциклопедії), у якому її опубліковано, з усіма вихідними даними, а також номер сторінки, з якої взято цитату. Якщо цитується листування, то вказувати лише цитований (згадуваний) лист із зазначенням адресанта й адресата і часу написання, а також зібрання (у якому опубліковано лист) з усіма вихідними даними. Посилаючись на багатотомне видання, вказувати не лише номер використаного тому, а й загальну кількість томів. В описі дисертації чи автореферату дисертаційної праці зазначати шифр і назву спеціальності та установу, у якій відбувся захист. Посилання на матеріали в мережі Інтернет супроводжувати назвою публікації із зазначенням її автора. Не рекомендується посилання на електронні ресурси неофіційного та ненаукового характеру, а також на підручники і науково-популярну літературу. Якщо у тексті статті є посилання на прізвище вченого – його публікація має бути у списку використаної літератури і джерел.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.** Усі джерела та використану літературу писати мовою оригіналу, за алфавітом: спочатку кирилицею, потім латинкою. Список оформити згідно з ДСТУ 8302:2015 «Національний стандарт України. Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання» (<http://lib.pu.if.ua/files/dstu-8302-2015.pdf>). До списку вносити лише цитовані та згадувані праці. В описі монографії (дисертації, автореферату) указати загальну кількість сторінок, а в описі статті або листа – сторінки (від першої до останньої) тільки використаної статті або листа. **Не скорочувати назв** книг, збірників статей, періодичних видань.

**REFERENCES** – список використаної літератури і джерел (транслітерований) у романській абетці (для україномовних праць – <http://translit.kh.ua/>, для російськомовних – <http://translate.meta.ua/translit/>). У квадратних дужках після кожної назви (статті, книги, збірника, журналу, газети) додати їх переклад англійською мовою.

**ПРІЗВИЩЕ Й ІНІЦІАЛИ АВТОРА (АВТОРІВ), НАЗВА СТАТТІ, АНОТАЦІЇ ТА КЛЮЧОВІ СЛОВА** ІНШИМИ ДВОМА МОВАМИ (наприклад, російською й англійською).

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА (АВТОРІВ) ПУБЛІКАЦІЇ:** прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, учене звання, місце роботи, посада – українською (російською) та англійською мовами.

**КОНТАКТНИЙ ТЕЛЕФОН ТА ЕЛЕКТРОННА АДРЕСА** автора публікації.

**РЕЗЮМЕ** англійською мовою обсягом 5000–6000 знаків із проміжками. Подати також ідентичне резюме українською (російською) мовою.

Автори, які не мають наукового ступеня, додають витяг із протоколу засідання кафедри про рекомендацію статті до друку та рецензію доктора наук (17.00.03 Музичне мистецтво, або 26.00.01 Теорія та історія культури), завізовану печаткою установи.

За достовірність фактів, цитат, власних імен і посилань відповідають автори публікацій.

Статті, що не відповідають зазначеним вимогам, розглядатися не будуть. У разі виявлення плагіату повторній подачі стаття не підлягає.

Науковий журнал

Міністерство культури України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

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

**2017            № 2 (35)**

Редактор-упорядник – *Олена Берегова*  
Редактор – *Лідія Світайло*  
Редактор анотацій англійською мовою – *Любов Кухаренко*  
Верстання і макетування – *Лариса Гнатюк*  
Дизайн обкладинки – *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8  
Обл. вид. арк. 11,78  
Папір офсетний. Друк офсетний  
Гарнітура «Georgia», «Times»  
Наклад 500 примірників

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

Адреса web-сторінки журналу: <http://knmau.com.ua/naukovi-vydannya/chasopys/>  
Телефон (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

ISSN 2414-052X

Key title: *Časopis nacional'noї muzičnoї akademii Ukraїni imeni P. Ā. Čajkovs'kogo*  
Abbreviated key title: *Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ā. Čajkovs'kogo*

