

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КОХАН ЛЮДМИЛА ЙОСИПІВНА**

УДК 792.5:792.2]  
(477.43/25) "1873/1898"(091)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО  
В КОНТЕКСТІ ЧАСУ (1873–1898 роки)**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Л. Й. Кохан

Науковий керівник

**Очеретовська Неоніла Леонідівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор

**Харків — 2022**

## АНОТАЦІЯ

**Кохан Л. Й. Музично-драматичний театр Михайла Старицького в контексті часу (1873–1898 роки).** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 02 – «Культура і мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2022.

У дисертації розглянуто театральну справу М. П. Старицького як комплексне явище. Визначено основну проблематику досліджень у галузі української музичної драматургії XIX століття загалом і музично-драматичного театру М. Старицького зокрема. Розкрито необхідність докладного аналізу театральної діяльності митця, основними складовими якої визначено музично-драматичний, творчо-організаційний та естетичний аспекти.

Проаналізовано культурно-історичні умови, в яких формувалася творча особистість М. Старицького. Виявлено основний ідейний стрижень культуротворчих процесів в Україні XIX століття: месіанізм, або спасительство, стало підтекстом та духовною рушійною силою багатьох культурно-мистецьких починань і процесів. Діяльність харизматичних особистостей епохи була спрямована на рятування аутентичної культури, яка існувала на теренах України. Відбувалося осягнення народних світоглядних імперативів, філософії та історії, підкреслення національної ідентичності, примноження, збереження українського духовно-практичного досвіду, мови, традицій. Зауважено, що месіанізм, народжений романтичною парадигмою, яка панувала в Європі в першій половині XIX століття, сприяв зміцненню національної ідеї, створенню концепцій єдиного історико-культурного

розвитку України, утвердженню літературної мови, пошукам вагомих ґрунтувань етнічної ідентифікації українців як рівноправної соціально-культурної спільноти в сім'ї європейських, зокрема слов'янських, народів.

З'ясовано, що визначальним для мистецького месіанізму в Україні ХІХ століття можна вважати формування національної вербальної та музичної мови з опорою на народні інтонації, національно означеного семіотичного культурного простору. Розкрито масштабний месіанський вплив різнобічної діяльності та творчості Т. Г. Шевченка на еволюцію світоглядної парадигми українців. Відзначено, що в його поезіях, прозі сконцентровано й відтворено через особистісні відчуття всі головні ідейно-духовні вектори епохи. Основні українські національні архетипи: християнське смирення й віра в безсмертя душі, пісенність мови й сердечна відкритість навколишньому світові, козацька звитяга й волелюбність, ненависть до неволі, кріпацтва, панщини, антропологізація навколишнього світу, природи, історії, міфології, релігії — об'єднуються в його творчості, щоб довести існування духовно сильної, багатой, життєспроможної нації, здатної нести месіанську ідею усім слов'янським народам.

Виявлено, що одним із символічних артефактів, у семантичному полі якого перехрещуються месіанські вектори різних митців епохи, є «Заповіт» Т. Г. Шевченка. Цей текст став визначальним для творчої долі багатьох українських діячів культури. Завдяки комплексному аналізу музичних творів, написаних до Шевченкового вірша М. Вербицьким (кантата-поема для мішаного хору, хору хлопчиків, соліста-баритона та великого симфонічного оркестру) та М. Лисенком (тенор соло, чоловічий хор у супроводі фортепіано), доведено, що в цих композиторів месіанські інтенції проявилися на різних рівнях. На рівні контексту створення стверджується ідея спадковості національних ідеалів (для М. Вербицького «Заповіт» — останній твір, підсумок-епілог творчого шляху; для М. Лисенка — перший опус, ідейний епіграф до всієї наступної композиторської діяльності). На рівні

змісту відбувається трактування спадщини Т. Г. Шевченка як великого заповіту збереження національної ідеї та українського духу. На рівні форми спостерігається символізація розділів композиції для образного відображення взаємозв'язків у трикутнику «особистість — Бог — народ» (М. Вербицький) або драматизація композиційного розгортання від особистісної трагедії переживання втрати поета до колективного, всенародного єднання навколо ідеї очищення країни від ворогів заради народження вільної України (М. Лисенко). На рівні жанру відзначено наслідування ясної за формою, чіткої за структурою класичної сонатної композиції у М. Вербицького й наближення до динамічної драматично-романтичної оперної сцени-монологу з хоровою кульмінацією у М. Лисенка. На рівні стилістики у М. Вербицького констатовано символізацію тематичних елементів, тонально-гармонічних засобів, у М. Лисенка відбувається індивідуалізація, переосмислення різноманітних стилістичних елементів задля створення семантично наповненої музичної мови.

З'ясовано, що становлення української музично-театральної драматургії в ХІХ столітті відбувалося на хвилі месіанського піднесення національної сценічної традиції попередніх епох (шкільна драма, інтермедії, вертеп, народні обряди) та утвердження української мови. Підкреслено, що засадничі твори — «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка — значною мірою вплинули на формування світоглядної позиції М. Старицького та на його принципи організації театральної справи.

Доведено, що важливим чинником розвитку музичної драматургії стало піднесення української музики, невичерпним джерелом для якої був фольклор. Збірки народних пісень, створення музики різноманітних жанрів у народному стилі, засвоєння романтичної стилістики європейської музики на теренах національної мелодико-гармонічної традиції сприяли появі

унікального феномену — творчості засновника української класичної музичної школи М. Лисенка.

Проаналізовано творчість М. Лисенка в аспекті її месіанської спрямованості та співвіднесеності з діяльністю М. Старицького. Збереження й обробка народних пісень, написання й популяризація національної хорової музики з метою зацікавлення українською культурою більшої кількості співвітчизників, консолідація свідомих мистецьких діячів по всіх регіонах України, робота над створенням музичної мови як етнічно ідентифікованого семіотичного об'єкта за прикладом вербального мовного універсуму Т. Шевченка надихало однодумців і соратників М. Старицького та М. Лисенка на спільну співпрацю на ниві музичної драматургії.

Визначено етапи набуття професійної майстерності в галузі музично-театрального мистецтва М. Старицьким у співдружності з М. Лисенком — від студентського театру при Київському університеті (1859–1871 роки, незакінчена опера «Гаркуша» за сюжетом О. Стороженка) та аматорського музично-драматичного гуртка (1871–1882 роки, оперета «Чорноморці») до професійної оперної сцени (опери на гоголівські сюжети «Різдвяна ніч» (третья редакція), «Утоплена», «Тарас Бульба»).

З'ясовано, що оперета «Чорноморці» стала для композитора М. Лисенка й драматурга М. Старицького експериментальним твором з погляду музичної драматургії. В умовах заборони концептуальних національних жанрів митці намагалися впровадити світоглядні ідеали українців, їхні ментальні архетипи в жанрі оперети. У «Чорноморцях» основним ідейним імперативом стала козацька слава в її широкому трактуванні як основи народного світогляду, суголосному творчості Т. Шевченка. Через музичні особливості драматургії: смислову поліфонію, семантичний полілог з образами усної народної творчості та «Наталки Полтавки» І. Котляревського, жанрову й тонально-гармонічну символіку,

психологічну характерність тематизму — розкривається основна концептуальна ідея твору.

Виявлено провідну роль музичної драматургії в опері М. Лисенка та М. Старицького «Різдвяна ніч». Показано, що в цьому творі, побудованому за принципами симфонічного наскрізного розвитку, основний конфлікт перенесений у психологічну площину. Моральне переродження головних героїв під впливом дії сакралізованих наспівів хорових колядок — знаку Божественної присутності на землі під час Різдвяної ночі — відбувається завдяки інтенсивному жанровому, тематичному, тонально-гармонічному, ладовому розвитку. Психологічна деталізація інтонаційного образу персонажів; уведення лейтмотивних елементів як символів певних рис характерів або засобів деталізації демонічно-фантастичного начала; використання алюзій, що виявилось, зокрема, у звертанні до народнопісенного мелосу з метою типізації проявів дійових осіб; застосування тонально-гармонічної символіки, синтезування народнопісенної стилістики (старовинні лади, підголоскова поліфонія) з мажорно-мінорною системою — усе це свідчить про самобутнє відтворення на національному ґрунті найкращих досягнень європейської оперної драматургії.

Встановлено, що співпраця з М. Лисенком сприяла формуванню драматургічних та естетичних пріоритетів у театрі корифеїв, співзасновником, меценатом, режисером і драматургом якого у 1880-х роках був М. Старицький. Поетизація народного побуту через пісню, хорові сцени, конкретизація образів за допомогою музичних характеристик, наповнення семантичною значущістю сценографії, декорацій, костюмів, реквізиту створювали полісмісловий простір вистав режисера, антрепренера та драматурга М. Старицького, в якому любов і месіанське ставлення до рідного народу поєднувалися з оригінальними знахідками щодо акторської техніки, осмислення сценічної ситуації та способів динамізації дії.

Проаналізовано репертуар театру корифеїв М. Старицького — М. Кропивницького й театру М. Старицького з погляду жанрово-стилістичних особливостей та обчислено кількість і частку музично-драматичних та суто драматичних вистав у репертуарі цих театрів, що уможливило статистичне підтвердження музично-драматичного спрямування театральних колективів, очолюваних М. Старицьким. Доведено вагоме місце музичної складової у театрі М. Старицького: наявність великого (30–40 осіб) хору, «вишколенням» якого займався М. Лисенко; склад оркестру з погляду кількості й виконавської майстерності музикантів та набору інструментів порівнянний з оркестром сучасного оперного театру; високий рівень виконання музично-драматичних спектаклів; ретельне відпрацювання й талановита режисура музичних номерів; використання музичних вставок навіть у суто драматичних п'єсах. Охарактеризовано творчо-організаційний та естетичний аспекти діяльності М. Старицького як режисера музично-драматичних вистав та керівника театрального колективу. Показано роль музики, особливо фольклорної, народнопісенної, у творчості М. Старицького-драматурга.

Багатогранна діяльність М. Старицького як театрального діяча, мецената, драматурга, оперного лібретиста стала засадничою для сучасного сценічного мистецтва. Месіанське прагнення захистити, примножити та ствердити національні пріоритети у культурі й мистецтві зумовили створення унікальних за ідейним наповненням і масштабами реалізації культурно-мистецьких явищ — української оперної драматургії композитора М. Лисенка й лібретиста М. Старицького та театру корифеїв і музично-драматичного театру М. Старицького — як невід'ємної складової сценічного мистецтва ХІХ століття.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше: здійснено спробу комплексного й цілісного вивчення музично-драматичного театру М. Старицького як видатного культурно-мистецького

явища; творчість митця розглянуто в контексті месіанізму епохи; означено категорії «месіанство», або «месіанізм», «прометеїзм», «історизм», «естетизм»; проаналізовано музичні твори М. Вербицького та М. Лисенка, написані до вірша Т. Шевченка «Заповіт», з погляду впливу ідей поезії великого Кобзаря на становлення месіанської ідейної парадигми; оперету «Чорноморці» розглянуто як концептуальний твір — важливий етап становлення національної музичної драматургії; за допомогою цілісного аналізу розкрито ідейний задум, драматургічне й музичне новаторство опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка та М. Старицького; проаналізовано репертуар театру корифеїв М. Старицького — М. Кропивницького та театру М. Старицького та статистично доведено його музично-драматичне спрямування; сформульовано організаційно-творчі й естетичні засади театральної творчості М. Старицького; розкрито місце й роль театру М. Старицького в загальному театральному русі в Україні другої половини XIX століття.

**Ключові слова:** М. Старицький, український музично-драматичний театр, музична драматургія, українська музична культура, М. Лисенко, музичне мислення композитора, художня індивідуальність, хорове мистецтво, оркестр, опера, інтерпретація, еволюція стилю, фольклор, месіанізм, естетизм.

## ABSTRACT

**Kokhan L. Y. Mykhailo Starytsky's Music and Drama Theater in the Context of Time (1873–1898).** — Scientific qualification work on the rights of a manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of Doctor of Philosophy on a specialty 025 — Music Art, branch of knowledge 02 - Culture and Arts. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2022.



The dissertation considers the theatrical work of M. P. Starytsky as a complex phenomenon. The experience of domestic and foreign art history is summarized. The main problems of research in the field of musical drama of the 19th century in general and theatrical activity of M. Starytsky in particular are revealed. The necessity of a detailed analysis of the Master's creative activity is revealed, the main components of which are the music-drama, creative-organizational and aesthetic aspects.

The cultural and historical conditions in which the creative personality of M. Starytsky was formed are considered. The main ideological core of cultural processes of the 19th century is revealed. Messianism or salvation has become the subtext and spiritual driving force of many creative endeavors. The activities of the charismatic personalities of the era were aimed at saving the authentic culture that existed in their homeland. There was an understanding of people's worldview imperatives, philosophy and history, emphasizing national identity, multiplication, preservation of Ukrainian spiritual and practical experience, language, traditions. It is noted that messianism, born of the romantic paradigm that prevailed in Europe, contributed to the strengthening of the national idea, the creation of concepts of a single historical and cultural development of Ukraine, the establishment of literary language, the search for strong foundations in particular — the Slavic peoples.

It was found that the conscious formation of a hereditary national tradition, the desire of artists to educate, enlighten and teach people in order to instill in them a love for the native language, song and Ukrainian spirit can be considered decisive for artistic messianism in 19th century Ukraine. The tendency of dominance in the national cultural tradition of synthetic genres (musical-dramatic theater, opera, etc.), choral music with Ukrainian texts, program music based on folk intonations is substantiated. The formation of national verbal and musical language, nationally defined semiotic artistic space, awareness of the unique role of Taras Shevchenko and early M.V. Gogol as a concentration of the ideological fund of Ukrainian culture and art of the 19th century is shown.

The largest messianic influence of Taras Shevchenko's various activities and creativity on the formation of the national worldview paradigm in the 19th century is revealed. It is noted that in his poetry, prose all the main ideological and spiritual vectors of the epoch are united and refracted through personal feelings. The main Ukrainian national archetypes — Christian humility and faith in the immortality of the soul, singing language and heartfelt openness to the world, Cossack victory and love of freedom, hatred of slavery, serfdom, anthropologization of the world, nature, history, mythology, religion — his work to prove the existence of a spiritually strong, rich, viable nation capable of carrying the messianic idea to all Slavic peoples.

It was found that one of the symbolic artifacts, in the semantic field of which the messianic vectors of different artists of the epoch intersect, is Taras Shevchenko's "Testament". This text became decisive for the creative destiny of many Ukrainian cultural figures. M. Verbytsky, M. Lysenko, G. Gladky wrote music for the poem at the culmination of the era — 1868–1870. Thanks to a comprehensive analysis of musical works, it is proved that messianic intentions in the works of M. Verbytsky and M. Lysenko manifested themselves at different levels of composition. At the level of the context of creation, the idea of heredity of national ideals is affirmed (for M. Verbytsky "Testament" is the last work, the result-epilogue of the creative path; for M. Lysenko — the first opus, ideological epigraph to all subsequent compositional activities). At the level of content, the legacy of Taras Shevchenko is interpreted as a great testament to the preservation of the national idea and the Ukrainian spirit. At the level of form there is a symbolization of sections of the composition to figuratively reflect the relationship in the triangle "personality — God — people" (M. Verbytsky) or dramatization of the compositional unfolding from personal tragedy of the poet's loss to collective, national unity around the idea of cleansing the country (M. Lysenko). At the level of the genre, the imitation of M. Verbytsky's classical sonata composition, which is clear in form and clear in structure, and the approach to the dynamic dramatic

romantic opera monologue scene with M. Lysenko's choral culmination are noted. At the level of stylistics, M. Verbytsky states the symbolization of thematic elements, tonal and harmonic means, M. Lysenko is individualization, rethinking of diverse stylistic elements to create a semantically filled music language.

It was found that the formation of Ukrainian musical and theatrical drama in the 19th century took place in the wake of the messianic rise of the national stage tradition of previous eras (school drama, interludes, nativity scenes, folk rites) and the establishment of the Ukrainian language. It is emphasized that the basic works — “Nataalka Poltavka”, “Moskal-charivnyk” by I. Kotlyarevsky, “The Courtship at Goncharivka” by G. Kvitka-Osnovyanenko, “Nazar Stodolya” by T. Shevchenko — significantly influenced the formation of M. Starytsky's worldview, and his principles of organization of theatrical work.

It is proved that an important factor in the development of music drama was the rise of Ukrainian music, an inexhaustible source for which was folklore. Collections of folk songs, creation of music of various genres in folk style, mastering the romantic style of European music in the national melodic-harmonic tradition contributed to the emergence of a unique phenomenon - the work of the founder of Ukrainian classical music school M. Lysenko.

The work of M. Lysenko in the aspect of its messianic orientation and correlation with the activity of M. Starytsky is analyzed. Preservation and processing of folk songs, writing and popularization of national choral music in order to interest more Ukrainian compatriots in Ukrainian culture, consolidation of conscious artists in all regions of Ukraine, work on creating music language as an ethnically identified semiotic object following the example of Verbal Language University of T. Shevchenko, inspired like-minded people and associates of M. Starytsky and M. Lysenko to cooperate in the field of music drama.

The stages of acquiring professional skills in the field of music and theatrical art by M. Starytsky together with M. Lysenko — from the student theater at the University of Kyiv (1859–1871, unfinished opera “Harkusha” by O. Storozhenko)

and amateur music and drama group (1871–1882, operetta “Chernomortsi”) to the professional opera stage (operas on Gogol's “Christmas Night” (third edition), “Drowned”, “Taras Bulba”) are determined.

It was found out that the operetta “Chernomortsi” became for the composer M. Lysenko and playwright M. Starytsky an experimental work in terms of music drama. In the conditions of banning conceptual national genres, the artists tried to introduce the worldview ideals of Ukrainians, their mental archetypes in the operetta genre. In “Chernomortsi” the main ideological imperative was the Cossack glory in its broad interpretation as the basis of the people's worldview, consistent with the work of Taras Shevchenko. Through the musical features of drama — semantic polyphony, semantic polylogue with images of oral folk art and “Natalka Poltavka” by I. Kotlyarevsky, genre and tonal-harmonic symbolism, psychological characteristics of the theme — the main conceptual idea of the work reveals.

The leading role of music drama in the opera “Christmas Night” by M. Lysenko and M. Starytsky was revealed. It is shown that in this work, built on the principles of symphonic end-to-end development, the main conflict is transferred to the psychological plane. The moral rebirth of the main characters under the influence of the sacred melodies of choral carols — a sign of the Divine presence on earth during Christmas night — is due to intense genre, thematic, tonal and harmonious, systemic development. Psychological detailing of the intonational image of the characters; introduction of leitmotif elements as symbols of certain character traits or means of detailing the demonic-fantastic beginning; the use of allusions, which manifested itself, in particular, in the appeal to folk melody in order to typify the manifestations of the protagonists; the use of tonal-harmonic symbolism, the synthesis of folk-song stylistics (ancient frets, undertone polyphony) with a major-minor system — all this testifies to the original refraction on the national soil of the best achievements of European opera drama.

It is established that the cooperation with M. Lysenko contributed to the formation of dramatic and aesthetic priorities in the theater of luminaries, co-founder, patron, director and playwright of which in the 1880s was M. Starytsky. Poetization of folk life through song, choral scenes, concretization of images through musical characteristics, filling the semantic significance of scenography, scenery, costumes, props created a meaningful space of performances of director, entrepreneur and playwright M. Starytsky, in which love and communion with the people original discoveries in the field of acting techniques, understanding the stage situation and ways to dynamize the action. The repertoire of the theater of luminaries M. Starytsky — M. Kropyvnytsky, and the theater of M. Starytsky in terms of genre and stylistic features is analyzed and the number and share of music-drama and purely drama performances in the repertoire of these theaters is calculated, which allowed statistical confirmation of music-drama direction of theater groups headed by M. Starytsky. The important place of the music component in M. Starytsky's theater is proved: the presence of a large (30-40 people) choir, which M. Lysenko "trained"; the composition of the orchestra in terms of number and performance of musicians and set of instruments is comparable to the orchestra of modern opera house; high level of performance of music and drama performances; careful practice and talented directing of music performances; the use of music inserts even in purely dramatic plays. The creative-organizational and aesthetic aspects of M. Starytsky's activity as a director of music-drama performances and a leader of a theatrical ensemble are characterized. The role of music, especially folk songs, in the works of M. Starytsky-playwright is shown.

M. Starytsky's multifaceted activity as a theatrical figure, philanthropist, playwright, opera librettist became the basis for modern performing arts. Messianic desire to protect, increase and affirm national priorities in culture and art led to the creation of unique ideological content and scale of cultural and artistic phenomena — Ukrainian opera by composer M. Lysenko and librettist M. Starytsky and

theater of luminaries and music-drama theater of M. Starytsky — as an integral part of the performing arts of the 19th century.

The scientific novelty of the obtained results is that in the dissertation for the first time: an attempt was made to comprehensively and holistically study the music-drama theater of M. Starytsky as an outstanding cultural and artistic phenomenon; the artist's work is considered in the context of the messianism of the era; the categories “messianism”, “Prometheanism”, “aestheticism” are indicated; the “Testament” of M. Verbytsky and M. Lysenko on the words of T. Shevchenko is analyzed in terms of the influence of the ideas of the poetry of the great Kobzar on the formation of the messianic ideological paradigm; the operetta “Chernomortsi” is considered as a conceptual work — an important stage in the formation of national music drama; with the help of a holistic analysis, the ideological idea and drama and music innovation of the opera “Christmas Night” by M. Lysenko and M. Starytsky are revealed; the repertoire of the theater of luminaries M. Starytsky and M. Kropyvnytsky, and the theater of M. Starytsky was analyzed and its music and drama direction was statistically proved; the organizational-creative and aesthetic principles of M. Starytsky's theatrical creativity are formulated; the place and role of M. Starytsky's theater in the general theatrical movement in Ukraine of the second half of the 19th century are revealed.

**Key words:** M. Starytsky, Ukrainian music drama theatre, musical dramaturgy, Ukrainian music culture, M. Lysenko, musical thinking of the composer, artistic individuality, choral art, orchestra, opera, interpretation, evolution of style, folklore, messianism, aestheticism.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Кохан Л. Й. Перший музично-драматичний гурток у Києві під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка (1871–1882). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. праць / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 125–137.

2. Кохан Л. Й. Жанрові особливості (музичний аспект) вертепу, шкільної драми та інтермедії як чинники музично-драматичного спрямування українського театру ХІХ ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 213–223.

3. Кохан Л. Й. Репертуар музично-драматичного театру М. Старицького (1885–1891 рр.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 310–318.

4. Кохан Л. Й. Роль маєткового мистецтва і приватної антрепризи у становленні українського професійного музично-драматичного театру другої половини ХІХ ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2018. № 4 (41). С. 37–47.

5. Кохан Л. Й. Музично-драматичне спрямування театру М. Старицького (у співдружності з М. Кропивницьким) у 1883–1885 рр. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 1. С. 70–74.

### Статті в наукових зарубіжних виданнях

6. Kokhan L. Y. M. Starytskyi — a director of musical and drama performances (1885–1891). *Science and Education a New Dimension : Humanities*

*Sciences. Art History*. VI (26), Issue 156. Budapest : Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, 2018. С. 11–14.

7. Kokhan L. Y. Influence of M. Lysenko's Folklore Activity on the Establishment of Ukrainian Professional Musical and Drama Theater. *European Journal of Arts*. Section 2. Music. № 2. Vienna : Premier Publishing, 2020. С. 48–51.

### **Наукові праці апробаційного характеру**

8. Кохан Л. Й. Еволюція української музичної драматургії (XVIII–XIX ст.). Взаємодія різних жанрових моделей. *Science and civilization — 2016 : XII International Research and Practice Conference* (м. Шеффілд, 30 January — 7 February 2016 y.). Volume 11. Musik and life. Sheffield : Science and education LTD, 2016. P. 100–102.

9. Кохан Л. Й. Особливості українського водевілю (на прикладі п'єси І. Котляревського «Москаль-чарівник»). *Strategiczne pytania swiatowej nauki — 2016 : Materialy XII miedzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji* (Przemysl, 07–15 lutego 2016 r.). Volume 7. Muzyka i zycie. Przemysl : Nauka i studia, 2016. С. 89–92.

10. Кохан Л. Й. Вплив «малоросійської» опери І. Котляревського «Наталка Полтавка» на розвиток музично-драматичних жанрів в українському театрі. *Бъдещитe изследвания — 2016 : Материали за XII международна научна практична конференция* (София, 15–22 февруари 2016 г.). Том 6 : Музика и живот. София : Бял ГРАД-БГ ООД, 2016. С. 78–81.

11. Кохан Л. Й. Фольклорні джерела як важливе підґрунтя українського музичного театру. *Moderni vymozenosti vedy — 2018 : Materialy XIV mezinarodni vedecko-prakticka konference* (Praha, 22–30 ledna 2018 r.). Vol. 7 : Hudba a zivot Praha : Publishing House «Education and Science» s. r. o., 2018. С. 62–64.

12. Кохан Л. Й. Роль музики в репертуарі трупи М. Старицького у 1883–1885 pp. *Nauka: teoria i praktyka — 2019 : Materialy XV miedzynarodowej*



naukowi-praktycznej konferencji (Przemysl, 07–15 sierpnia 2019 r.). Vol. 8 : Muzyka i zycie. Przemysl : Nauka i studia, 2019. С. 3–6.

13. Кохан Л. Й. Роль першої української опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у розвитку українського музично-драматичного театру. *Predni vedecke novinky — 2019 : Materialy XV mezinarodni vedecko-prakticka konference (Praha, 22–30 serpna 2019 r.)*. Vol. 3. Hudba a zivot. Praha : Publishing House «Education and Science» s. r. o., 2019. С. 36–38.

## **LIST OF THE APPLICANT'S PUBLICATIONS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION**

### **Articles in publications approved by the Ministry of Education and Science of Ukraine as professional in the field of “Art”**

1. Kokhan L. (2017). The first music and drama group in Kiev under the leadership of M. Starytsky and M. Lysenko (1871–1882). *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive musicology: a collection of scientific works, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky*. Kharkiv, 47. P. 125–137.

2. Kokhan L. (2018). Genre features (musical aspect) of the nativity scene, school drama and interlude as factors of musical and dramatic direction of the Ukrainian theater of the XIX century. *Culture of Ukraine. Series: Mystetstvoznavstvo: a collection of scientific works, Kharkiv State Academy of Culture*. Kharkiv, 59. P. 213–223.

3. Kokhan L. (2018). Repertoire of the Music and Drama Theater of M. Starytsky (1885–1891). *Culture of Ukraine. Series: Art: a collection of scientific works, Kharkiv State Academy of Culture*. Kharkiv, 61. P. 310–318.

4. Kokhan L. (2018). The role of estate art and private enterprise in the formation of the Ukrainian professional music and drama theater of the second half

of the XIX century. *Journal of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine: scientific journal*. Kyiv, 4 (41). P. 37–47.

5. Kokhan L. (2018). Musical and dramatic direction of the theater of M. Starytsky (in collaboration with M. Kropyvnytsky) in 1883–1885. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Series: Art History: a collection of scientific works / Kharkiv State Academy of Design and Arts*. Kharkiv, 1. P. 70–74.

### **Articles in the scientific foreign periodicals**

6. Kokhan L. (2018). M. Starytsky — a director of musical and drama performances (1885–1891). *Science and Education a New Dimension : Humanities Sciences. Art History. VI (26), Issue 156*. Budapest : Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe. P. 11–14.

7. Kokhan L. (2020). Influence of M. Lysenko's Folklore Activity on the Establishment of Ukrainian Professional Musical and Drama Theater. *European Journal of Arts. Section 2. Music. № 2*. Vienna : Premier Publishing. P. 48–51.

### **Scientific works of approbation character**

8. Kokhan L. (2016). Evolution of Ukrainian musical drama (XVIII–XIX centuries). Interaction of different genre models. *Science and civilization — 2016: XII International Research and Practice Conference* (Sheffield, January 30 — February 7, 2016). Volume 11. Music and life. Sheffield: Science and education LTD. P. 100–102.

9. Kokhan L. (2016). Peculiarities of Ukrainian vaudeville (on the example of I. Kotlyarevsky's play «The Russian Magician»). *Strategiczne pytania swiatowej nauki — 2016: Materialy XII miedzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji* (Przemysl, 07–15 February 2016).). Volume 7. Music and life. Przemysl: Nauka i studia. P. 89–92.

10. Kokhan L. (2016). The influence of «Little Russian» opera by I. Kotlyarevsky «Natalka Poltavka» on the development of musical and dramatic genres in the Ukrainian theater. *Future Research — 2016: Proceedings of the XII International Scientific and Practical Conference* (Sofia, February 15–22, 2016 r.). Volume 6: Music and Life. Sofia: Byal GRAD-BG OOD. P. 78–81.

11. Kokhan L.Y. (2018) Folklore sources as an important foundation of Ukrainian musical theater. *Moderni vymozhenost vedy — 2018: Materialy XIV mezinarodni vedecko-prakticka konference* (Praha, 22–30 ledna 2018). Vol. 7: Hudba a zivot Praha: Publishing House «Education and Science» s. r. o., 2018. P. 62–64.

12. Kokhan L. (2019). The role of music in the repertoire of the troupe of M. Starytsky in 1883–1885. *Nauka: teoria i praktyka — 2019: Materialy XV miedzynarodowej naukowi-praktycznej konferencji* (Przemysl, 07–15 sierpnia 2019 r.). Vol. 8: Music and life. Przemysl: Nauka i studia. P. 3–6.

13. Kokhan L. (2019). The role of the first Ukrainian opera by S. Gulak-Artemovsky «Zaporozhets over the Danube» in the development of Ukrainian musical and dramatic theater. *Predni vedecke novinky — 2019: Materials XV mezinarodni vedecko-prakticka konference* (Praha, 22–30 serpna 2019). Vol. 3. Music and life. Prague: Publishing House «Education and Science» s. r. o. P. 36–38

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>22</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	<b>34</b>
<b>1.1. Стан наукової розробки теми</b> .....	<b>34</b>
<b>1.2. Методологія та методи дослідження</b> .....	<b>42</b>
<b>Висновки до першого розділу</b> .....	<b>53</b>
<b>РОЗДІЛ 2 КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО</b> .....	<b>57</b>
<b>2.1. ХІХ століття у культурно-історичних проєкціях науковців</b> .....	<b>57</b>
2.1.1. Месіанство як основний ідейно-духовний феномен доби .....	58
2.1.2. Друга половина ХІХ — початок ХХ століття: від месіанізму до прометеїзму .....	63
<b>2.2. Месіанізм у музичному мистецтві ХІХ століття: специфіка     проявів, пафос утілення</b> .....	<b>71</b>
2.2.1. Особливості усвідомлення національної ідентичності у музиці першої половини ХІХ століття .....	71
2.2.2. Збереження й розвиток національної традиції в українській музичній драматургії першої половини ХІХ століття .....	74
2.2.3. Особливості українського водевілю .....	80
2.2.4. Роль музичного театру в піднесенні української музики другої половини ХІХ століття .....	83
2.2.5. Духовне «звернення» народництва до української спільноти через хорове мистецтво .....	89
2.2.6. М. Лисенко — Месія української музики другої половини ХІХ століття .....	94
<b>Висновки до другого розділу</b> .....	<b>106</b>
<b>РОЗДІЛ 3 ФОРМУВАННЯ ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНИХ ЗАСАД ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО В АМАТОРСЬКИЙ ПЕРІОД У КОНТЕКСТІ МЕСІАНІЗМУ ЕПОХИ</b> .....	<b>111</b>
<b>3.1. Студентський театр Київського університету (1859–1871 роки)</b> .....	<b>111</b>
<b>3.2. Перший музично-драматичний гурток у Києві (1871–1882 роки)</b> ...	<b>114</b>
<b>3.3. Оперета «Чорноморці»: на підступах до музичної драматургії     великої опери</b> .....	<b>119</b>

<b>3.4. Синтез національних і європейських принципів музичної драматургії в опері «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка та Михайла Старицького.....</b>	<b>139</b>
<b>Висновки до третього розділу.....</b>	<b>168</b>
<b>РОЗДІЛ 4 ПРОФЕСІЙНИЙ ПЕРІОД ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: СТВЕРДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ ОРІЄНТАЦІЇ НА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ.....</b>	<b>172</b>
<b>4.1. Особливості антрепренерської діяльності Михайла Старицького у співдружності з Марком Кропивницьким (1883–1885 роки).....</b>	<b>173</b>
<b>4.2. Організаційно-творчі та естетичні засади театру Михайла Старицького (1885–1891) .....</b>	<b>193</b>
4.2.1. Принципи формування репертуару .....	194
4.2.2. Основні засади режисури Михайла Старицького .....	199
<b>4.3. Творча діяльність Михайла Старицького в інших театральних трупях.....</b>	<b>205</b>
<b>Висновки до четвертого розділу.....</b>	<b>212</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>214</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>220</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>257</b>
Додаток А Нотні приклади з оперети «Чорноморці».....	257
Додаток Б Нотні приклади з опери «Різдвяна ніч» .....	261
Додаток В Витоки музично-драматичного театру Михайла Старицького .....	266
В1. Фольклорні джерела як важливе підґрунтя українського музичного театру .....	266
В2. Вертеп і шкільний театр у становленні музично-драматичного напрямку театру .....	268
В3. Роль кріпацького театру і музично-театральної антрепризи .....	278
Додаток Г Репертуар театру Михайла Старицького .....	321
Додаток Д Записна книжка Михайла Старицького .....	296
Додаток Е Фотоматеріали.....	309
Додаток Ж Список публікацій здобувача за темою дисертації.....	321

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Динамізм розгортання українських мистецьких та культуротворчих процесів у ХІХ столітті вражає. Від поодиноких яскравих особистостей перехідного етапу першої половини століття (І. Котляревський, Т. Шевченко, М. Максимович, М. Костомаров, М. Вербицький, І. Лаврівський) до народження цілих галузей національно орієнтованого мистецтва — музичного (М. Лисенко, С. Гулак-Артемівський, М. Колачевський, П. Ніщинський, М. Аркас, А. Вахнянин, В. Матюк), образотворчого (Т. Шевченко, М. Мурашко, І. Сошенко, О. Сластіон, І. Труш, С. Васильківський), театрального (М. Старицький, М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий), подальшого ствердження літератури як основного чинника й ідеологічного підґрунтя національної ідеї (Леся Українка, І. Франко, М. Драгоманов, М. Коцюбинський та багато інших).

Наразі триває процес формування дослідницької парадигми цього значущого періоду української історії. Сучасна наука намагається переосмислити мистецькі явища цього періоду, на перший план висувуючи питання національної ідентичності, які є надзвичайно актуальними саме для культурницького поступу епохи. Семіозис більшості мистецьких явищ відбувається в напрямі визначення їхньої національної специфіки, відмінності від аналогічних сфер духовно-практичної діяльності інших народів.

Дослідження життя й творчості видатних вітчизняних особистостей ХІХ століття як комплексного явища, багатопланового феномену, що мав вияв у мистецтві й культурницькій активності та характеризувався підкреслено національною орієнтацією, ідейним, формотворчим, жанровим, стилістичним спрямуванням до ствердження українського в історії, культурі, духовному й практичному існуванні, почало розгортатися тільки в останні тридцять років з проголошенням незалежності України. І постать, творчість та мистецька

спадщина видатного драматурга, письменника, перекладача, фольклориста, режисера, менеджера й мецената Михайла Петровича Старицького в наш час також потребує наукового переозначення в руслі сучасної культуротворчої парадигми, спрямованої на виявлення національної ідентичності у феномені творчої особистості.

Відомо багато праць, присвячених життю та окремим видам багатогранної діяльності М. Старицького. Серед них: роботи театрознавців П. Кравчука [141], А. Лягуценка [171], Р. Пилипчука [208], Ю. Станішевського [258, 259]; наукові розвідки О. Білецького [16], А. Новікова [190], В. Поліщука [214, 215], Л. Сокирка [256], І. Франка [291, 292, 293], О. Цибаньової [296], у яких висвітлювався життєвий і творчий шлях митця; дослідження Л. Архимович [6, 7, 8], О. Гранат [44, 39, 46], М. Загайкевич [68, 69, 70], О. Ізваріної [75, 76, 79], О. Шреєр-Ткаченко [317], О. Шубравської [318], що вивчали зв'язок творчості М. Старицького з музичним мистецтвом. Але сьогодні постать М. Старицького цікава своїм універсалізмом, адже митець виявив свої здібності в багатьох культурних царинах і на межі різних видів мистецтв: театр (режисура, менеджмент, сценографія, драматургія, акторська гра), музика (написання лібрето до опер М. Лисенка, підбір музичного супроводу до вистав, організація співпраці з композиторами, передусім з М. Лисенком, для створення постановок п'єс), література (оригінальні твори та переробки для сценічної постановки творів інших письменників і драматургів, художні переклади), фольклористика (запис і збереження народних пісень, обрядових дійств), меценатство (спонсорування, матеріальне забезпечення першого українського професійного театру).

Творчість М. П. Старицького в аспекті національно орієнтованого месіанізму недостатньо досліджена науковцями. Месіанізм його діяльності стає у дисертації основною метафорою україноцентричної позиції художника, спрямованої на збереження та примноження національного

ідейного контенту. Фактично, все життя митця стало прикладом вірного служіння своєму народові, ствердження через мистецтво його прагнень і надій, мови й культури, поетизації побуту, звичаїв та обрядів.

У царині театру найбільш яскраво проявився месіанізм М. П. Старицького та універсалізм його діяльності. Дослідження в цьому аспекті шляху становлення митця від самодіяльних гуртків під час навчання в університеті в 1860-х роках до створення першого українського професійного театру в 1880-х роках, його цілеспрямованого духовного розвитку від аматора до професіонала сцени європейського рівня відкриє нові грані становлення національної культури ХІХ століття. Недостатньо вивчена меценатська, творча діяльність драматурга, пов'язана з виникненням та функціонуванням українського «театру корифеїв» — самобутнього високохудожнього явища того часу, аналогів якому не було ні в західноєвропейському, ні у східноєвропейському мистецтві.

Дослідження широкого кола контекстуальних зв'язків літературної спадщини М. Старицького, підтекстова полівимірність його слова, що виявлялася передусім у синкретичності й музичному спрямуванні його драматургічних творів, допоможе осягнути внутрішні зв'язки творчого методу з європейською та українською сценічною традицією, опорою на стародавні театралізовані народні обряди, український вертеп, шкільну драму, бароковий театр, а також на ті тенденції, що склалися і стали узвичаєними в українській драматургії в першій половині ХІХ століття, зокрема в таких жанрах, як «малоросійська опера», музична комедія, водевіль (твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та ін.), у поєднанні з елементами музичної драматургії європейської великої опери.

Важливим акцентом у наукових студіях є зв'язок художнього мислення митця з музичною драматургією. Необхідно визначити шляхи формування особливостей музично-драматичних жанрів та засвоєння принципів їхньої сценічної реалізації, зумовлені багаторічною співпрацею з М. Лисенком —



засновником української класичної музики, ідейним соратником, другом і братом М. Старицького. Специфіка плинної та багатозначної музичної драматургії, випробуваної і втіленої митцями у спільних закінчених і незакінчених творах («Гаркуша», «Маруся Богуславка», «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба»), музично-драматичних спектаклях, хорах, солоспівах; способи впровадження в драматичних творах музично-пісенних характеристик персонажів, психологічної деталізації образів; засоби створення дієвих акторських ансамблів на сцені, прийоми активізації хору та індивідуалізації партій його учасників — усі ці аспекти необхідно дослідити на прикладі конкретних творів. Аналіз концептуальної ідейної основи сценічних артефактів та особливостей її реалізації через вербальні, музичні, інші засоби виразності допоможе з'ясувати особливості творчого почерку митця, його режисерські принципи.

Тому дослідження феномену драматургічної та театральної творчості М. Старицького, у якій у нерозривній єдності проявляються музичні, сценічні чинники, індивідуальний хист митця, його організаторські здібності, національно-патріотична складова, естетичне переозначення й піднесення духовної цінності фольклору та народних традицій і вірувань, стає надзвичайно актуальним. У його діяльності проявляється типова світоглядна позиція українського митця другої половини XIX століття. Її вивчення може допомогти в розробці концепції культурно-мистецького поступу XIX століття та виявленні його впливу на сучасне мистецтво.

Оскільки на сьогодні не створено цілісної праці, присвяченої всебічному дослідженню театральної діяльності М. Старицького і, зокрема, його музично-драматичного театру як феномену української культури, вибір теми дослідження: «Музично-драматичний театр Михайла Старицького в контексті часу (1873–1898 роки)» — є надзвичайно **актуальним**.

**Часові межі:** 1873–1898 роки — це період свідомої активної театральної діяльності митця як керівника театральних колективів і

режисера-постановника музично-драматичних та драматичних вистав. Саме на початку 1873-го року оперету «Чорноморці», написану М. Старицьким і М. Лисенком та поставлену під їхнім керівництвом акторами аматорського гуртка, було показано на сцені Київського міського театру (а не приватного помешкання сестер Ліндфорс, де до того виставлялись спектаклі гуртка) широкому колу глядачів (а не найближчим друзям і знайомим). І тоді ж аматори ухвалили зробити українські вистави регулярними і ставити переважно україномовні п'єси, що свідчить про зародження професійного і свідомого підходу до театральної справи. 1898-й рік — це останній рік, коли М. Старицький на запрошення М. Заньковецької працював як режисер-постановник у трупі І. Найді, де актриса грала на той час. Того ж року він здійснив постановку власної п'єси «Богдан Хмельницький». Від січня ж 1899 року М. Старицький більше не погоджувався на пропозиції постійної роботи і лише епізодично долучався до підготовки вистав.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 19.09.2019 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» перспективного тематичного плану кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 рр. (протокол № 1 від 30.08.2017 р.).

**Мета дослідження** — здійснити цілісне й системне вивчення музично-драматичного театру М. Старицького як визначного культурно-мистецького явища другої половини ХІХ століття, зокрема його музичної драматургії, організаційно-творчих та естетичних засад у контексті месіанізму епохи.

Відповідно до мети дослідження визначено такі **завдання**:

- проаналізувати стан наукової розробки теми дослідження;
- визначити методологію та найбільш придатні методи дослідження;

— дослідити чинники, що зумовили провідну роль М. Старицького як одного із засновників професійного музично-драматичного театру в Україні в кінці XIX століття;

— розглянути історико-культурний контекст діяльності М. Старицького;

— дати визначення категорій «месіанство», або «месіанізм», «прометеїзм», «естетизм», «історизм»;

— розкрити роль месіанізму як основної духовно-ідейної парадигми часу;

— встановити причини й чинники музичного спрямування драматургічних пошуків М. Старицького;

— з'ясувати особливості музичної драматургії театру М. Старицького на прикладі оперети «Чорноморці» та опери «Різдвяна ніч», написаних у співдружності з М. Лисенком;

— проаналізувати діяльність М. Старицького як організатора декількох театральних труп у період його найактивнішої діяльності (1883–1891 роки) та як режисера-постановника українських музично-драматичних вистав;

— виявити організаційно-творчі та естетичні принципи театральної діяльності М. Старицького;

— визначити місце музично-драматичного театру М. Старицького в історії розвитку вітчизняного театрального мистецтва.

**Об'єкт дослідження** — музично-драматичний театр М. Старицького.

**Предмет дослідження** — музичний аспект, організаційно-творчі та естетичні засади музично-драматичного театру М. Старицького.

**Матеріал дослідження.** Записник М. Старицького 1884–1885 років; тексти драматичних творів М. Старицького; партитури музичних творів: «"Заповіт" (тенор соло, чоловічий хор у супроводі фортепіано)» М. Лисенка, «Заповіт» (кантата-поема для мішаного хору, хору хлопчиків, соліста-баритона та великого симфонічного оркестру) М. Вербицького; партитури

музично-драматичних творів: оперета «Чорноморці» М. Лисенка та М. Старицького, опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка та М. Старицького; спогади учасників театральних колективів, очолюваних М. Старицьким; спогади членів родини, друзів М. Старицького та М. Лисенка.

**Теоретичною основою** дослідження стали праці з таких проблем:

— історії та філософії XIX століття (М. Драгоманов [57], М. Попович [217], Д. Чижевський [306, 307, 308, 309], С. Щерба [320] та ін.);

— літературознавства (М. Зеров [72], Д. Наливайко [182], С. Павличко [203], П. Тичина [277], О. Турган [283], І. Франко [291, 292, 293], В. Шубравський [319] та ін.);

— історії української музики (Л. Архимович [8], М. Загайкевич [68], О. Козаренко [101], Л. Корній [119, 120], С. Лісецький [161], Ю. Чекан [298], О. Шреєр-Ткаченко [317] та ін.);

— історії української музичної культури (О. Батовська [11, 12, 13], М. Загайкевич [70], Л. Корній [121] та ін.);

— музикознавства (Н. Александрова [1], І. Драч [59, 60, 61], Л. Кияновська [92, 93, 94], І. Котляревський [127], С. Лісецький [162], С. Людкевич [169, 170], О. Немкович [185], О. Самойленко [242, 243] та ін.);

— аналізу музичних творів (О. Коменда [109, 110], І. Романюк [226, 227, 228], О. Рощенко [229], М. Черкашина-Губаренко [300, 301, 302], С. Шип [316] та ін.);

— історії українського музичного театру (Л. Архимович [6, 7], М. Гордійчук [43], М. Загайкевич [69, 70], О. Ізваріна [76, 77, 78, 79], М. Лісовицький [163], В. Рожок [224], Г. Фількевич [288] та ін.);

— історії українського музично-драматичного театру (О. Волосатих [29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36], О. Гранат [44, 45, 46], М. Загайкевич [69], О. Король [124], Т. Мазепа [172] та ін.);

— театрознавства (Н. Андріанова [2], Д. Антонович [4], Л. Білецька [15], О. Білецький [17], Ю. Богдасhevський [18], В. Василько [23, 24],

І. Волошин [37], В. Гайдабура [38], М. Гринишина [48], О. Зініна [73], М. Йосипенко [81, 82], П. Киричок [88], О. Кисіль [90, 91], М. Колтанівська [107], Н. Корнієнко [116], П. Кравчук [141], М. Кропивницький [143], Г. Лужницький [167, 168], А. Лягущенко [171], А. Новіков [189, 190], О. Островерх [200], О. Петляш [207], Р. Пилипчук [208, 209, 210, 211, 212, 213], П. Рулін [232], Ю. Станішевський [258, 259], С. Чарнецький [297], О. Чепалов [299], І. Черничко [303, 304], Н. Чечель [305], С. Чорній [310], З. Ядловська [323] та ін.);

— життя і творчості М. Старицького (К. Антонович [5], Л. Барабан [10], О. Білецький [16], О. Гураль [50, 51], О. Кірієнко [95, 96, 97, 98, 99], А. Лисенко [158], С. Набок [180], С. Обрусна [191, 192, 193, 194], М. Павловський [204], П. Панчешников [205], С. Паньківський [206], В. Поліщук [214, 215], Л. Сокирко [256], Л. Старицька-Черняхівська [261], О. Стешенко [273], І. Франко [291], О. Цибаньова [296], О. Шубравська [318] та ін.);

— життя і творчості М. Лисенка (Л. Архимович [9], Т. Булат [19, 20], Г. Веселовська [27], Л. Гнатюк [40], М. Гордійчук [42], І. Дзюба [54], В. Дяченко [63], О. Козаренко [101], О. Коменда [108], Л. Корній [123], О. Мартиненко [173], Н. Остроухова [201], В. Пухальський [219], Д. Ревуцький [221], М. Рильський [223], О. Русов [233], С. Русова [235, 236, 237, 238], Р. Скорульська [245, 246, 247], Л. Старицька-Черняхівська [262], О. Таранченко [275, 276] та ін.).

**Методи дослідження.** Драматургічну та театральну (антрепренерську й режисерську) діяльність М. Старицького вивчали із застосуванням таких загальнонаукових методів пізнання, як аналіз, синтез, узагальнення, що дозволило систематизувати значний обсяг матеріалу, визначити загальні тенденції становлення й розвитку українського театру, зробити теоретичні висновки на основі дослідження літературних джерел. Використання логічного методу сприяло чіткому структуруванню як окремих складових

(розділів та підрозділів), так і роботи в цілому. Застосування музикознавчих методів цілісного аналізу допомагало виявити ідейно-структурні закономірності музичних творів. Біографічний метод та метод реконструкції історико-культурних передумов сприяли поглибленому вивченню проблеми «особистість і час» — М. Старицький і його епоха.

Застосування спеціально-історичних методів дослідження (описовий, історико-генетичний, історико-системний, історико-біографічний, проблемно-хронологічний) уможливило комплексне дослідження еволюції українського музично-драматичного театру, історії аматорського та професійного періодів діяльності М. Старицького, процесів, пов'язаних зі становленням та розвитком українського драматичного театру в другій половині XIX століття.

Кількісний та якісний аналіз отриманих результатів із використанням методів математичної статистики допоміг визначити частку драматичних та музично-драматичних творів у репертуарі театру М. Старицького, а також частку окремих жанрів.

Міждисциплінарний підхід дозволив здійснити комплексний аналіз музично-драматичного театру М. Старицького як культурно-історичного феномену завдяки залученню наукових праць із історії театру, історії музики, мистецтвознавства, філології, культурології, тож для всебічного аналізу музично-драматичного театру й отримання об'єктивних висновків щодо його ролі в національно-культурному відродженні було використано суміжні знання й методи цих наук.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в дисертації *вперше*:

— створено комплексну й цілісну панораму становлення й діяльності музично-драматичного театру М. Старицького як видатного культурно-мистецького явища;

— творчість митця розглянуто в контексті месіанізму епохи;

— виконано аналіз двох музичних творів М. Вербицького та М. Лисенка, написаних на вірш «Заповіт» Т. Шевченка, з погляду впливу ідей поезії великого Кобзаря на становлення месіанської ідейної парадигми;

— проаналізовано оперету «Чорноморці» М. Лисенка та М. Старицького як концепційний твір — важливий етап становлення національної музичної драматургії;

— за допомогою цілісного аналізу розкрито ідейний задум і драматургічне новаторство опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка та М. Старицького;

— статистично підтверджено музичне спрямування театру М. Старицького;

— введено в науковий обіг і проаналізовано дані, вміщені в записнику М. Старицького (1884–1885);

— сформульовано організаційно-творчі та естетичні засади театральної творчості М. Старицького;

— запропоновано власні визначення дефініцій: «месіанство», або «месіанізм», «прометеїзм», «естетизм».

— Подальшого розвитку набули питання місця й ролі театру М. Старицького в загальному театральному русі в Україні другої половини XIX століття.

— Уточнено й доповнено дані про репертуар музично-драматичного театру М. Старицького завдяки аналізу відомостей, вміщених у записнику М. Старицького (1884–1885).

**Теоретичне значення роботи** полягає в комплексному дослідженні становлення й розвитку українського музично-драматичного театру взагалі та театру М. Старицького й М. Лисенка зокрема, визначенні організаційно-творчих та естетичних засад професійної діяльності М. Старицького як видатного режисера-постановника музично-драматичних вистав й організатора професійного музично-драматичного театру.

**Практичне значення роботи** визначається передусім проведенням цілісного дослідження музично-драматичної діяльності М. Старицького. Зібраний фактичний матеріал, виконані статистичні розрахунки, зроблені узагальнення й висновки, що містяться в роботі, можуть бути використані для подальшого наукового дослідження українського театру й діяльності М. Старицького та в навчальному процесі, зокрема, під час вивчення таких дисциплін: «Історія української музичної культури», «Культурологічні аспекти музичного мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Етномузикологія», «Музична інтерпретація».

**Апробація результатів дисертаційного дослідження** відбувалася на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, на наукових конференціях (11 міжнародних і 3 всеукраїнських):

Міжнародних: 12-й конференції «Наука і цивілізація — 2016», (Шеффілд (Англія), 30 січня — 07 лютого 2016 р.); 12-й науково-практичній конференції «Стратегічні питання світової науки — 2016» (Пшемишль (Польща), 07–15 лютого 2016 р.); 12-й науково-практичній конференції «Перспективні наукові дослідження — 2016», (Софія (Болгарія), 15–22 лютого 2016 р.); 14-й науково-практичній конференції «Сучасні наукові досягнення — 2018» (Прага (Чехія), 22–30 січня 2018 р.); 11-й науково-практичній конференції «Актуальні проблеми науки та освіти АРСЕ — 2018», проведеної Товариством культурно-наукового прогресу у Центральній та Східній Європі, (Будапешт (Угорщина), 28 січня 2018 р.); 8-й науково-практичній конференції «Україна в загальноєвропейському музично-театральному просторі», (Київ, 26–28 лютого 2018 р.); 15-й науково-практичній конференції «Наука : теорія і практика — 2019» (Пшемишль (Польща), 07–15 серпня 2019 р.); 15-й науково-практичній конференції «Передові наукові розробки — 2019», (Прага (Чехія), 22–30 серпня 2019 р.); 2-й науково-практичній конференції «На зламі епох: митець як рушій



культурних пластів» (Харків, 04–05 жовтня 2019 р.); 1-й науково-практичній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 16 травня 2020 р.); 2-й науково-практичній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні) (Харків, 17–18 травня 2021 р.).

Всеукраїнських: 3-й науково-практичній конференції «Роль особистості у театральному процесі» пам'яті Євгенія Русаброва, присвяченій 60-річчю від дня народження театрознавця і педагога, (Харків, 26 лютого 2016 р.); 16-й науково-практичній конференції студентів та аспірантів «Театральний процес: традиція та експеримент» (Харків, 24–25 березня 2016 р.); 2-й науково-практичній конференції «Педагогічна спадщина В. О. Сухомлинського» (Харків, 27 вересня 2019 р.).

**Публікації.** Основні теоретичні положення й висновки дисертаційного дослідження відображено у *13 одноосібних публікаціях*, серед них: *5 статей* у спеціалізованих наукових фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, *2 статті* у зарубіжних спеціалізованих періодичних виданнях, *6 тез* доповідей на науково-практичних конференціях.

**Структура й обсяг роботи** зумовлені логікою наукового пошуку.

Робота складається з *анотацій, вступу, чотирьох розділів (11 підрозділів), висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків, списку публікацій здобувача за темою дисертації.*

Загальний обсяг роботи — 323 сторінки, із них основного тексту — 198 сторінок. Список використаних джерел налічує 336 найменувань (на 37 сторінках). Робота містить 7 додатків (на 67 сторінках).

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Теоретичною основою дослідження, проведеного в межах дисертаційної роботи, стали як ґрунтовні праці з історії української культури, літератури, музики й театрального мистецтва, так і окремі статті, у яких розглянуто певні аспекти розвитку театру в Україні, зокрема, музично-драматичного театру М. Старицького. Окрему групу опрацьованих наукових досліджень становлять праці, присвячені виявленню ролі драматурга у становленні національної опери, співробітництву М. Старицького та М. Лисенка на ниві музичної драматургії.

#### **1.1. Стан наукової розробки теми**

Усі опрацьовані літературні джерела було класифіковано за тематично-хронологічним принципом.

З одного боку, відповідно до змісту дослідження літературні джерела розділено на дві великі тематичні групи: до першої групи віднесено роботи, що стосуються зародження й становлення українського музично-драматичного театру, висвітлюють культурно-історичний, мистецький контекст, у якому розгорталася діяльність М. Старицького, основні духовні константи часу, ідейну парадигму, яка впливала на формування творчої позиції митця. До другої включено видання, присвячені огляду різнопланової, передусім театральної та драматургічної, діяльності М. Старицького, її впливу на формування тогочасної української музичної драматургії у співпраці з М. Лисенком, ідейному та стилістичному оновленню музики українського театру, яке відбувалося завдяки активній творчій праці митця.

З іншого боку, з погляду часу появи джерела поділено на три основні періоди: 1) кінця ХІХ — початку ХХ століття, 2) ХХ століття, 3) останніх десятиліть (від 90-х років ХХ століття). В окрему групу виділено наукові

праці, що з'явилися за межами України, тобто зарубіжні. У дослідженні аналіз літературних джерел подано згідно з обома класифікаціями: у кожній з двох тематичних груп спочатку розглянуто роботи, що побачили світ на межі ХІХ — ХХ століть, потім праці, написані в ХХ столітті, далі — книги та статті останніх десятиліть і, нарешті, — зарубіжні видання.

У працях першої групи, що вийшли друком у кінці ХІХ — на початку ХХ століття, проблеми загальної історії театру в Україні не знайшли цілісного дослідження, тривалий час ці питання висвітлювалися лише в окремих публікаціях. Так, 1899 року на сторінках журналу «Літературно-науковий вісник» була опублікована стаття О. Лотоцького «З Російської України» [166]. Ця розвідка була першою науково-публіцистичною працею з історії нового українського театру від початку до кінця ХІХ століття, що лягла в основу вступної статті до збірника нарисів про найвидатніших діячів українського театру 80–90-х років ХІХ століття «Корифеи украинской сцены».

У наступний період (проте лише в 1960-х роках) з'явилися перші дослідження узагальнюючого характеру з історії української культури, зокрема сценічного мистецтва. Слід назвати двотомне видання «Український драматичний театр. Нариси історії» [284], що містить значний фактичний матеріал і відзначається комплексним підходом до дослідження. Цікаві відомості й важливі ідеї щодо розвитку національної драматургії та театру, зокрема таких давніх жанрів, як вертепний театр, шкільна драма та інтермедії, вміщено у восьмитомній фундаментальній праці «Історія української літератури» за редакцією В. Шубравського [319]. 1969 року вийшов ґрунтовний посібник для музичних вузів «Історія української дожовтневої музики» [317] за редакцією О. Шреєр-Ткаченко. Тут значну увагу приділено музично-драматичному театру, зокрема характеристиці вертепного та аматорського театрив.

Що стосується окремих досліджень з історії українського театру, то в другій половині ХХ століття вивченням проблем становлення національного оперного мистецтва займалася Л. Архимович («Українська класична опера», «Старинный музыкальный театр Украины» [6, 7]); частково питання музично-театральних вистав розглядала М. Загайкевич як співавторка академічних видань з історії української музики та української культури («Історія української музики», «Історія української культури» [68, 69, 70]); українському аматорському театру присвячена наукова праця О. Казиминова «Український аматорський театр» [84]); загальні проблеми формування й розвитку національного театру розкрито в книзі І. Мар'яненка («Минуле українського театру» [174]).

Характерною ознакою досліджень останніх десятиліть є посилення інтересу до історичного минулого України. У фундаментальній праці М. Поповича [217], присвяченій українській культурі в її історичному становленні, на основі багатого джерельного матеріалу розгортається барвиста палітра образів-персонажів національного духовного поступу. Автор акцентує увагу на генеральних для кожної епохи ідейних константах, які визначали специфіку культурного поступу часу. У ХІХ столітті серед таких сутнісних ідей виділяється пафос заступництва, спасительства, месіанізму.

Аналізу стильових проявів романтизму в культурі й мистецтві першої половини ХІХ століття присвячені роботи С. Лісецького [162], Д. Наливайка [182], С. Павличко [203]. Зміна ідейної парадигми у другій половині епохи, пов'язана з шаленим прометеєвським піднесенням національного духу і його проявом у мистецтві й літературі, висвітлена в роботах М. Драгоманова [57], М. Зерова [72], П. Тичини [277], О. Турган [283].

Специфіка проявів романтичного месіанізму в музичному мистецтві ХІХ століття розкрита в наукових розвідках Л. Корній [119, 120, 121, 123], С. Лісецького [162], С. Людкевича [169, 170]. Месіанський пафос творчості

засновника української класичної музики М. В Лисенка відзначений у працях Л. Архимович і М. Гордійчука [9], Т. Булат [19, 20], А. Калениченка [85], О. Козаренка [101], Л. Корній [123], О. Костюк [125, 126], О. Рощенко [229], Д. Садовникова [239], О. Таранченко [275, 276], О. Шабельської [311], а також у спогадах дітей, друзів і соратників композитора, серед яких О. Лисенко [159, 160], Олена Пчілка [220], О. та С. Русови [233, 236, 237, 238], М. Старицький [264, 265] та в листах самого М. Лисенка до рідних і соратників [152, 153, 154] та ін.

Низка робіт присвячена проблемам зародження національного театру, зокрема й музично-драматичного. Так, О. Ізваріна як коло своїх наукових інтересів обрала вивчення джерел та особливостей інтерпретації українського оперного мистецтва [75, 76, 77]; дослідник історії шкільного театру Л. Корній у праці «Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст.» [122] наголошує, що розвиток національного музично-драматичного мистецтва починається зі шкільних вистав; на її думку, саме шкільний театр відіграв величезну роль у становленні українського театру як музично-драматичного; цікаві матеріали про побутування найдавніших різновидів національного театру вміщено в книзі Л. А. Софронової [257]; а Й. Федас як один із витоків музично-драматичного театру розглядає вертепний театр [286].

Серед досліджень останнього часу, що стосуються загальних проблем розвитку національного музично-драматичного театру, варто згадати роботи О. Волосатих [29, 30, 33], О. Гранат [44, 45, 46], М. Гринишиної [48], Т. Джурбій [52], О. Єрошенко [66], О. Кабули [83], О. Король [124], О. Островерх [200], Б. Романицький [225], які розглядали зазначені проблеми в межах своїх конкретних наукових завдань.

Зарубіжна історіографія репрезентована працями представників української діаспори: Д. Антоновича «Триста років українського театру (1619–1919)» [3], С. Чорнія «Український театр і драматургія» [310], у яких

висвітлено питання загальної історії українського мистецтва, проблеми відродження української нації та суспільної ролі театру. У філософських творах Д. Чижевського [306, 307, 308, 309], присвячених видатним особистостям української та слов'янської культури (Т. Шевченку, П. Кулішу, А. Міцкевичу та ін.) розглядається проблема ролі особистості в історії нації й транслювання національного духу через часопростір культури.

До джерел другої групи, присвячених дослідженню театральної творчості М. Старицького, що були надруковані в кінці XIX — на початку XX століття, віднесено розвідку В. Кендзерського «Малорусский театр М. П. Старицкого в Воронеже» [87], статті С. Русової «К двадцатилетию украинского театра» [234] та «Спомини про перший театральний гурток у Києві» [235], велику працю Л. Старицької-Черняхівської «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади і думки)» [261]. В останній авторка прослідкувала еволюцію українського театру від початку XVII століття до кінця XIX століття, проте найбільше уваги вона приділила саме театрові корифеїв та ролі свого батька — М. Старицького — в його становленні й функціонуванні.

Потужна постать М. Старицького, який працював у різних царинах національної культури та мистецтва, привертала погляди дослідників ще на межі XIX–XX століть, — це були оглядові статті, численні рецензії, відгуки (М. Костомарова, О. Кобилянської, М. Сумцова та ін.). Проте в усі часи науковці головну увагу приділяли літературній діяльності М. Старицького, зокрема, драматургії. Дослідником, який провів її детальне наукове вивчення, вважають І. Франка. Виступаючи з рецензіями на вистави «Не судилось», «Різдвяна ніч», І. Франко пише: «Доволі інтересним огнищем українського письменства в останніх часах у Росії став український театр». Він високо оцінив драматургію та поезію М. Старицького, присвятивши його творчості та громадській діяльності свої праці, серед яких чи не перша і єдина монографічна студія за життя драматурга «Михайло Петрович Старицький»

[291]. У ній І. Франко цілком справедливо назвав М. Старицького батьком українського театру. Драматургія письменника стала основою репертуару українського професійного театру другої половини ХІХ століття.

Отже, вже перші публікації про літературну й театральну творчість М. П. Старицького містять багато цінних відомостей, необхідних для дослідження його багатогранної діяльності.

Протягом ХХ століття увага до творчості М. Старицького була неоднаковою в різні роки. Так, у 1930-х — першій половині 1950-х років діяльність митця майже не досліджувалася. У другій половині 1950-х рр. вийшло восьмитомне видання творів М. Старицького. З'явилися літературно-критичний нарис Й. Куриленка [145], де розглянуто життєвий шлях та творчу спадщину класика українського письменства, монографія Л. Сокирка [256], яка є першою спробою дослідження різнобічної творчості М. Старицького і в якій надано літературознавчий аналіз прозових перекладів письменника, його історичних романів і повістей.

125-річчя М. Старицького, яке припало на 60–70-ті роки ХХ століття, ознаменувалося появою численних публікацій про нього. З'являються дослідження прози драматурга. Серед них: «Доля письменника і доля його роману («Останні орли»)» В. Беляєва [14]), «Не судилося... [до творчої історії трилогії М. П. Старицького «Богдан Хмельницький»]» Г. Зленка [74], «Михайло Старицький» М. Комишанченка [97], «Про маловідомий історичний художній твір М. П. Старицького» В. Олійника [197], «Історичний роман М. Старицького про Кармелюка» В. Тищенко [278], «Театральна і драматургічна діяльність М. Старицького» О. Білецького [16]. Саме у цей період було започатковано більш системне вивчення історичної прози М. Старицького, його популяризаторської діяльності в галузі історії. Але художня спадщина та історичні погляди митця ще потребували ґрунтовного дослідження.

Новим етапом аналізу творчості М. Старицького стали 1990-ті — 2000-ні роки, коли відзначалося 150-річчя від дня народження класика. Цінність праць останніх років полягає в тому, що науковці торкаються різних питань життя й літературно-театральної діяльності М. Старицького, проливають світло на культурно-мистецьке оточення письменника, факти біографії, популяризацію та дослідження історії України, роль у становленні професійного українського театру як музично-драматичного: це статті, монографії, великі праці, авторами яких є Л. Барабан [10], О. Вертій [26], О. Гранат [44, 45, 46], О. Гураль [50, 51], О. Кірієнко [95, 96, 97, 98, 99], В. Коломієць [102, 103, 104], П. Кравчук [141], Н. Левчик [148, 149], А. Лягущенко [171], С. Обрусна [191, 192, 193, 194], Р. Пилипчук [208, 209, 210, 211, 212, 213], В. Поліщук [214, 215], М. Рудницький [230], Ю. Станішевський [258, 259], О. Стеценко [270, 272], Г. Фількевич [288], Ю. Хорунжий [294, 295], О. Цибаньова [296].

Так, О. Гранат у дослідженні «Музично-професійний рівень виконавців — головний чинник розвитку жанру української музичної драми» підкреслює, що оперетам М. Старицького властива розгорнута музична драматургія [46, с. 345]. Досить серйозний аналіз драматичних творів М. Старицького зроблено у працях В. Коломійця «Добра і правди син. Михайло Старицький — драматург» [103], Н. Левчик, яка, зокрема (у співавторстві з Л. З. Мороз), написала розділ у ґрунтовній праці «Історія української літератури ХІХ ст.» [149] та О. Цибаньової «Лаври і терни» [296]. Останнє видання містить найбільш повні відомості щодо біографії та творчого шляху М. Старицького. Цінний для комплексного дослідження фактичний матеріал про життєвий і творчий шлях М. Старицького зосереджено у спогадах та листах родичів, друзів, колег, таких як М. Павловський [204], П. Панчешников [205], С. Паньківський [206], Л. Старицька-Черняхівська [260], О. Стешенко [272, 273].



Важливу інформацію про діяльність митця знаходимо в багатьох працях, присвячених «театру корифеїв» як визначному явищу вітчизняної національної культури. Зокрема, цій проблемі присвятили свої роботи Л. Білецька [15], Ю. Богдашевський [18], С. Валуца [19], К. Ванченко [22], В. Василько [23, 24], І. Волошин [37], В. Гайдабура [38], Я. Гордійчук [43], А. Драк [58], М. Йосипенко [81, 82], П. Киричок, [88], Р. Коломієць [105, 106], Н. Корнієнко [115, 116], О. Красильникова [142], М. Кропивницький [143], Г. Лужницький [167, 168], С. Набок [180], П. Охрименко [202], Р. Пилипчук [210, 212, 213], М. Садовський [240], П. Саксаганський [241], В. Сахновський-Панкєєв [244], Л. Стеценко [271], С. Тобілевич [280, 281], Н. Чечель [305].

Ю. Станішевський у роботі «Режисура в сучасному українському музичному театрі» робить переконливий висновок про те, що «... дещо спрощене й однозначне розуміння театру корифеїв як побутово-етнографічного зумовлене тим, що тривалий час різноманітні музичні вистави майже повністю залишалися поза увагою театрознавців» [259, с. 16]. А Г. Фількевич у своєму дослідженні «Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії» підкреслювала, що «музичний світ українського театру корифеїв — багатий, різноманітний, високопрофесійний, музикальність є однією з головних рис естетики їх театру» [288, с. 100].

Хоча пройшло вже більш як 180 років від дня народження М. Старицького (1840–1904), письменника та громадського діяча, його об'ємна й багатогранна спадщина все ще не дістала належної оцінки. Лише поезія митця удостоїлася доволі глибокої наукової уваги, а драматургія та театральна діяльність на таку увагу здобулася тільки в останні десятиліття, хоч тут іще триває осмислення й переосмислення, долання давніх і ближчих стереотипних оцінок. Про це, зокрема, пише В. Поліщук у статті «Лицарі Мельпомени: Михайло Старицький і Марко Кропивницький: до історії взаємин» [214].

Сьогодні наукова думка невпинно рухається в бік поглиблення й розширення знань про музично-драматичний театр М. Старицького. Проте історіографічна традиція, зафіксована в монографіях, статтях, має характер фрагментарності й епізодичності. Осмислення музично-драматичного театру М. Старицького в контексті сучасності не було предметом спеціального вивчення. Відсутність досліджень мистецтвознавців, що висвітлювали б погляди письменника на український історичний процес, окремі періоди вітчизняної історії, проблеми розвитку українського музично-драматичного театру другої половини XIX століття, його місця й ролі в національному відродженні, й зумовила вибір теми дисертації.

## **1.2. Методологія та методи дослідження**

Вивчення такого складного культурно-мистецького явища, як український театр М. Старицького, проводилось з погляду музикознавства, театрознавства та історії мистецтва, що й зумовило міждисциплінарний характер виконаного дисертаційного дослідження та залучення методів: загальнонаукових, музикознавчих, театрознавчих, мистецтвознавчих. Для визначення методології та методів дослідження було використано сучасні концепції методології й методу, викладені в працях таких українських і зарубіжних науковців, як Г. Консон [112], Т. Корнелюк [114], І. Польська [216], Л. Шаповалова [313], В. Шейко [315], а також ґрунтовні розробки вітчизняних дослідників, присвячені загальнотеоретичним проблемам і питанням сутності українського музично-драматичного театру, а саме: Л. Архимович [8], О. Гранат [44, 45, 46], М. Загайкевич [68, 69, 70], О. Ізваріної [75, 76, 77], Л. Корній [118, 119, 120, 121] та ін.

Дисертаційне дослідження ґрунтується на методологічних принципах об'єктивності, історизму та системності. Принцип об'єктивності передбачає аналіз історичних процесів із залученням максимальної кількості фактів з усією їх суперечливістю й багатоманітністю, всебічне урахування

різноманітних поглядів на ті чи інші проблеми в межах досліджуваної теми. Принцип історизму вимагає розглядати музично-драматичний театр у конкретно-історичних умовах, які склалися в досліджуваний період, висвітлювати динаміку подій і процесів.

У дослідженні застосовано передусім загальнонаукові методи пізнання — це аналіз, синтез, узагальнення, що дало змогу систематизувати значний обсяг матеріалу, визначити загальні тенденції розвитку театрального мистецтва. Метод аналізу й синтезу використано для вивчення окремих аспектів становлення українського театру. Застосування логічного методу сприяло чіткому структуруванню як окремих складових (розділів та підрозділів), так і роботи в цілому. Метод узагальнення дозволив зробити теоретичні висновки на основі аналізу джерел і літератури.

У процесі дослідження жанрово-стилістичних особливостей театру М. Старицького було опрацьовано значний обсяг літературних джерел, що містили багатий фактичний матеріал. Для підтвердження отриманих результатів щодо музично-драматичного спрямування першого українського професійного театру було проаналізовано дані про його репертуар протягом 1883–1885 років. Кількісний і якісний аналіз фактичних даних із використанням методів математичної статистики допоміг визначити й розрахувати частку драматичних та музично-драматичних творів, а також частку окремих жанрів у репертуарі театру М. Старицького.

Поряд із загальнонауковими методами, у роботі було використано інтегративну музикознавчу методологію, яка включає теоретичні, історичні, виконавсько-інтерпретологічні методи дослідження явищ музичного мистецтва.

Наразі в історичному музикознавстві прослідковується сучасна тенденція до інтердисциплінарності та інтегрованості із суміжними науковими галузями, передусім культурологічними, мистецтвознавчими, загально-гуманітарними. Основоположними як для історичного

музикознавства, так і для історії театру та історії мистецтва є історичний підхід та метод історизму, що належать до спеціально-історичних, зокрема методи описовий, історико-генетичний, історико-системний, історико-біографічний, проблемно-хронологічний. Описовий метод застосовано в дослідженні еволюції української музичної драматургії, а також аматорського та професійного періодів діяльності М. Старицького як режисера й організатора театральної справи. Історико-генетичний метод дозволив наблизитися до розуміння джерел української музичної драматургії. Історико-системний метод сприяв комплексному вивченню процесів, пов'язаних зі становленням і розвитком українського драматичного театру другої половини XIX ст. Історико-біографічний метод допоміг визначити чинники й передумови формування естетичних поглядів і художніх принципів М. Старицького. Застосування проблемно-хронологічного підходу дало можливість дослідити етапи розвитку українського драматичного театру, виявити відмінності в кожному періоді.

Методи музичного аналізу, які є базовими для теоретичного та фундаментального музикознавства і які уможливають виявлення особливостей і закономірностей музичної мови на різних рівнях (мелодико-тематичному, метроритмічному, гармонічному та ін.), структурно-композиційних форм і фактурних особливостей музичних творів тощо, було застосовано в процесі дослідження особливостей музично-драматичних жанрів у цілому та під час аналізу окремих зразків музичної драматургії, а саме таких творів М. Старицького (лібрето) та М. Лисенка (музика), як оперета «Чорноморці» й опера «Різдвяна ніч»

Загалом, до сучасної методології музичного аналізу, яку науковці визначають як багаторівневу й багатовекторну, що зумовлено багаторівневістю структури музикознавства, традиційно відносять такі методи (за І. Польською [216]):

— поліфонічного й гармонічного аналізу, які призначені для дослідження музичної фактури як способу викладення музичного матеріалу, а також методи аналізу музичної форми;

— інтонаційного аналізу, в якому поєднано історичний та систематичний підходи, завдяки чому через детальне вивчення композиції та інтонаційного змісту конкретних творів стає можливим виявлення історично-стильових особливостей музичного мислення в різні історичні періоди;

— цілісного аналізу музичних творів, що ґрунтується на сполученні кількох аспектів аналізу музичних творів, а саме: змістовних (концептуально-авторських, історико-контекстних, жанрово-стильових, інтерпретологічних) і художньо-композиційних (мелодико-гармонічних, інтонаційно-тематичних, структурно-синтаксичних, метроритмічних, фактурних та ін.);

— жанрово-стилістичного аналізу, що застосовується для виявлення й осягнення глибинних змістовно-образних характеристик музичних творів, розкриття внутрішньомузичних і позамузичних факторів формування їхнього музично-семантичного поля, стильових особливостей творчого почерку окремих композиторів і виконавців та конкретних музичних творів, що є об'єктом наукового дослідження;

— музично-семантичного аналізу, який дозволяє визначити структуру й характер смислового поля як музичного мистецтва в цілому, так і окремих музичних творів чи певних музичних жанрів, а це передбачає вивчення основних музичних семантем, найважливіших семантичних амплуа, образів тощо.

За допомогою зазначених музикознавчих методів розкрито концепцію музичних та музично-драматичних творів, які було проаналізовано в дисертації, а саме:

1) двох музичних творів, написаних до вірша Т. Шевченка «Заповіт»: кантати-поєми для мішаного хору, хору хлопчиків, соліста-баритона та

великого симфонічного оркестру М. Вербицького; опусу 1 для тенора соло, чоловічого хору у супроводі фортепіано М. Лисенка;

2) двох спільних музично-драматичних творів М. Лисенка-композитора та М. Старицького-лібретиста — оперети «Чорноморці» й опери «Різдвяна ніч». Музикознавчі методи також уможливили ґрунтовне дослідження музичної складової театру М. Старицького й ролі М. Лисенка у формуванні першого українського професійного театру як музично-драматичного.

Значну роль в осмисленні феномену музично-драматичного театру М. Старицького зіграв міждисциплінарний підхід, завдяки застосуванню якого було проведено комплексний аналіз цього мистецького явища із залученням відомостей з різних галузей: історії музики, історії театру, мистецтвознавства, культурології, філософії. Для всебічного вивчення музично-драматичного театру й отримання об'єктивних висновків щодо його ролі в національно-культурному відродженні було використано суміжні знання й методи згаданих наук.

Крім того, в сучасних музично-історичних дослідженнях вагому роль відіграє культурологічний підхід; його використання сприяло визначенню місця театру М. Старицького в утвердженні загальнонаціональних культурних традицій на теренах України у другій половині XIX століття.

Отже, методологію та найбільш придатні методи виконаного музикознавчого дослідження було визначено виходячи з мети й завдань наукового пошуку, зокрема, було застосовано методи: загальнонаукові (аналіз, синтез, узагальнення), спеціально-історичні (описовий, історико-генетичний, історико-системний, історико-біографічний, проблемно-хронологічний), музикознавчі, логічний метод, методи математичної статистики, а також міждисциплінарний та культурологічний підходи.

Важливе методологічне значення для вивчення багатопланової діяльності М. Старицького має термінологічний апарат. У дослідженні ми

спиралися на гносеологічні можливості низки мистецтвознавчих термінів — «месіанство» (або «месіанізм»), «прометеїзм», «історизм», «естетизм».

Ключовим поняттям у дисертації є «месіанізм» (або «месіанство», «спасительство»), який в історії українського суспільства став ідеологією національно-визвольного руху XIX століття й розумівся саме як винятковий вияв прагнення української спільноти до самоусвідомлення, самозбереження, до формування національної світоглядної системи й об'єднання найбільш активних і патріотично налаштованих представників нації навколо ідеї спасіння, піднесення та реалізації в історичному континуумі культури й самосвідомості українського народу.

Взагалі поняття «месіанізм» віддавна використовують в історичній науці та в різних релігіях (іудаїзмі, християнстві, ісламі) і визначають передусім як «Релігійне вчення про майбутнє спасіння людини або тієї чи іншої національної чи релігійної групи, яке нібито здійснить посланець бога — Месія» [249, с. 532]. Тож походить термін «месіанізм» від слова «Месія», яке із давньоєврейської перекладається як помазаник (тобто помазаний священною оливою, наприклад, цар або першосвященник), «у ряді релігійних учень (передусім в іудаїзмі та християнстві) «спаситель», що нібито буде посланий богом на землю для знищення зла і встановлення «царства небесного». Переносно — рятівник, що несподівано врятовує від чогось» [249, с. 532]. Схожі тлумачення категорій «месіанізм» та «месія» подано і в інших словниках та енциклопедіях [188, с. 173; 274, с. 263; 287, с. 399]. А О. Сінкевич відзначає, що «Характер вираження месіанізму відрізнявся локальними особливостями і мав специфічні риси певного народу або епохи. <...> Ідеями месіанізму просякнута духовна атмосфера Стародавнього Сходу. Вони є у давньоєгипетських текстах, релігії Вавилону, вченні Заратустри. Особливо яскравого вираження вони набули в іудаїзмі» [144, с. 251].

Однак поступово поняття «месіанізм» набуває все більш негативного забарвлення й диференціюється вже не як порятунок «національної чи

релігійної групи», а як спасіння людської цивілізації «богом обраним» народом, і, отже, підносить якусь національну або релігійну групу над іншими. Саме таке тлумачення месіанізму наведено у «Філософській енциклопедії»: «1) Релігійне вчення про майбутній порятунок людства тією або іншою його національною або віросповідальною групою, який нібито настане внаслідок дії надприродної істоти — месії, посланого з цією метою богом <...> 2) Історико-соціологічна концепція, яка надає тому чи іншому народові виняткову, провідну роль в історії, процесі (М. (месіанізм) національний)» [287, с. 399].

Досить часто дослідники розглядали месіанізм у зв'язку з націоналістичними і навіть шовіністичними рухами, розуміючи його як перебільшену віру «в «особливе покликання» якогось народу здійснити на землі «Царство Боже» або «Рай Земний» і ошчасливити ним весь рід людський» [199, с. 414].

Проте, даючи власне визначення поняттю «месіанізм», ми спиралися на сучасні дефініції цієї категорії, зокрема, на словникову статтю О. Сінкевич, де зазначено: «У процесі подальшого розвитку християнства, що утвердилось серед більшості європ. народів, М. (месіанізм) розширює своє значення, виходить за межі релігії й нерідко набуває соціально-політичного забарвлення, стає ідеологією національно-визвольних або націоналістичних рухів» [144, с. 251].

Отже, на нашу думку, месіанізм — це консолідація кращих духовно-практичних проявів спільноти навколо ідеї спасіння, піднесення та реалізації в історичному континуумі культури й самосвідомості українського народу. Зосередженість видатних представників нації на ідеї «спасительства» етнічних традицій і духовності сприяла народженню й утвердженню національної ідеї, формуванню причинно-наслідкових зв'язків в історії культури та розумінню її як світоглядної системи українського народу,



єднанню людей навколо ментальних національних архетипів й утворенню прошарку патріотично налаштованої громадськості.

Вершиною еволюції українського месіанізму став прометеїзм. У дисертаційному дослідженні термін «прометеїзм» уживається в широкому метафоричному значенні. Він означає піднесення націєтворчих процесів, інтенсивний розвиток духовної культури, науки, літератури, музики, живопису, що розпочався в Україні у другій половині XIX століття і став можливим завдяки самовідданій, жертвній діяльності української інтелігенції, зокрема письменників, композиторів, художників, театральних діячів.

Зрозуміло, що термін «прометеїзм» походить від слова «Прометей» — за грецькою міфологією, імені віщого й доброго титана, який «Викрав з Олімпу вогонь і передав його людям, за що був ув'язнений богами. Звільнений героєм Гераклом. У мистецтві образ Прометея використовується як персоніфікація просвітителя» [249, с. 686]. Крім того, Прометей є уособленням самовідданості, жертвності, стійкості, непокори, волелюбства. І, відповідно, за визначенням, поданим у «Словнику української мови», прометеїзм — це «любов до свободи, незалежності; нескореність» [253, с. 227].

Образ титана надихав багатьох митців, починаючи з ранньої античності (наприклад, трагедія Есхіла «Прометей закутий») й аж до сьогодні. Найбільш активно до цього образу зверталися у XIX–XX століттях: поети Й. Гете, Дж. Байрон, П. Шеллі, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко та ін.; композитори Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Ш. Гуно, Л. Кортезе, О. Скрибін та ін. І саме для характеристики самовідданого служіння своєму народові національно свідомої української інтелігенції у другій половині XIX століття, на нашу думку, найбільш придатним є термін «прометеїзм».

Поряд зі згаданими категоріями «месіанізм» і «прометеїзм», у роботі було використано такі традиційні для дослідження культурно-мистецьких явищ терміни, як «історизм» та «естетизм».

Стосовно першого — «історизм» — відзначимо передусім багатозначність цієї категорії. З одного боку, філософська думка виокремлює історизм як оцінку й послідовність розвитку існування думки, з іншого, як можливість відтворити образ тогочасних творінь чи можливість дізнатися про ментальність поколінь у далекому минулому.

У «Словнику української мови» виділено два ключові значення терміна «історизм»: «1. Діалектичний принцип вивчення та оцінки предметів і явищ у їх історичному розвитку. 2. Відтворення минулого в мистецтві; захоплення минулим» [252, с. 50]. У «Словнику іншомовних слів» зроблено акцент лише на першому значенні, а саме: «Історизм (гр., дослідницький, науковий): принцип діалектичного підходу до вивчення об'єктивної дійсності, який вимагає розглядати всі явища природи й суспільного життя в їхньому історичному розвитку, у зв'язку з конкретно-історичними умовами їхнього існування» [249, с. 608]. А Є. Онацький у словниковій статті для «Української малої енциклопедії» обмежується ще вужчим визначенням історизму: «захоплення історією XIX ст. і що мало своє коріння в уявленні, що історія — це виявлення й само здійснення Абсолютного Духа Божого ([Георг Вільгельм Фрідріх] Гегель)» [198, с. 556].

Проте у своєму дослідженні ми виходили із сучасних підходів до визначення цієї категорії. Зокрема, в «Енциклопедії історії України» історизм інтерпретується як духовно-культурний рух і світогляд у XIX столітті, що має такі складові: «а) протест проти раціоналізму Просвітництва доби з його скептичним ставленням до минулого, але сприйняття оптимістичної просвітницької ідеї «прогресу»; б) «історична свідомість романтизму» з властивим йому постійним пошуком у минулому смислу сьогодення; в) індивідуалізація як усвідомлення ідеї, що індивідуум формується

історично; г) ідея «народного духу», котра виникла внаслідок «повторного пробудження» ідентичностей національних в Європі» [64, с. 548–549]. Саме таке розуміння історизму було характерне для досліджуваного періоду — друга половина XIX століття — і вбачається найбільш придатним для нашого дисертаційного дослідження.

Отже, «історизм» — це духовно-культурний рух і світогляд у XIX столітті, що має такі складові: вивчення та збереження історії народу; пошук у минулому смислу сьогодення; ідея «народного духу» як чинника національної самоідентифікації.

Що ж до театральної діяльності Михайла Старицького, то тут історизм виявився у двох аспектах:

1) у втіленні в його театрі попереднього досвіду розвитку сценічного мистецтва українського народу: від фольклору, вертепу, шкільної драми до театального мистецтва маєткових театрів, приватних антреприз і професійних стаціонарних театрів початку XIX століття;

2) в усвідомленні ідеї «народного духу», у впровадженні в мистецький обіг тем, образів, мотивів, алюзій на важливі події української історії як чинника національної самоідентифікації.

Термін «естетизм» у роботі вживається в широкому спектрі дефініцій у літературознавчому, мистецькому, філософському аспектах і відображує загальносуспільні теорії розвитку «чистого» мистецтва від зовнішньої краси до ідеалістичного сприйняття прекрасного.

«Словник української мови» подає два основні значення поняття «естетизм»: «Надмірна пристрасть до ефектних зовнішніх форм у мистецтві і нехтування ідейним змістом; формалізм в естетиці. <...> Схильність до краси, до чого-небудь естетичного» [251, с. 488]. Близьке визначення естетизму вміщено у «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» [див.: 25, с. 356]. А в «Словнику іншомовних слів» узагалі ототожнено поняття «естетство» та «естетизм» і визначено їх досить звужено:

«Естетство, естетизм (від естет) — суб'єктивно-ідеалістичний підхід до мистецтва, що ґрунтується на реакційній теорії «мистецтво для мистецтва». Естетизм протиставляє мистецтво дійсності, заперечує його ідейність і соціальну спрямованість» [249, с. 308].

Так само звужено спершу подається означення цієї категорії в «Літературознавчій енциклопедії»: «Естетизм — елітарна тенденція в художній літературі (мистецтві), представники якої спростовували насильницьку позахудожню заангажованість, обстоювали іманентні принципи «мистецтва для мистецтва», достеменну свободу творчості, запроваджували атмосферу «аристократизму духу» та вишуканого артистизму» [164, с. 348]. Проте далі зазначається, що в середині та другій половині ХІХ століття (тобто в досліджуваний нами період) термін «естетизм» набуває «особливого смислового наповнення <...>, коли у протистоянні позитивістським доктринам підпорядкування мистецтва утилітарному інтересу та висновкам щодо нього Г.-В.-Ф. Гегеля й фізикалістів митці відстояли його право на існування, розкрили невичерпні можливості творчого духу на теренах «спорідненої діяльності», позбавленої службової закомплексованості, що засвідчила практика «парнасців», «проклятих поетів», а в ХХ ст. — модерністів» [164, с. 348]. І водночас термін «естетизм» у літературознавстві починають уживати на позначення літературно-мистецьких течій, «які у своїх маніфестах і творах висувають на перше місце естетичні програми і естетичні особливості мистецтва (парнасці, неокласики, символісти тощо)» [250, с. 308]. І, нарешті, в «Літературознавчій енциклопедії» підсумовується, що естетизм у широкому розумінні — це «невід'ємна основа художнього тексту, свідчення його якості як достеменного мистецтва» [164, с. 348].

У своєму дослідженні ми застосовуємо останню дефініцію не лише щодо літературної (драматургічної) складової творчого доробку М. Старицького, а щодо мистецтва взагалі — музичного, театрального тощо.

Крім того, тлумачення естетизму передусім як схильності й прагнення до краси, до прекрасного (див.: [251, с. 488]) відповідає сучасним підходам до цієї мистецтвознавчої категорії: «Естетизм — культ мистецтва і краси як найвищого добра» [198, с. 414]. Саме таке визначення найбільш точно відображує погляди на прекрасне, що були віддавна властиві українцям: «ніби інстинктовий, підсвідомий естетизм дуже сильно відзначав з найдавніших часів весь український народ, що помічалось до останніх часів і в нашому селянстві, яке дуже дбало про естетичний вигляд не тільки своїх біленьких хат, а й різного домового приладдя, прикрашеного вишивками та мереживами. Тому мала рацію О[ксана] Лятуринська, коли писала в «Українській літературній газеті» (1957, XII): «Потяг до краси, поетичної музичної творчості в українців – це не червень «гетівської душі» і не гелленський червень. Цей червень у нас впливав із прадавньої віри в сонячних богів, у вічне Добро і Світло, і, може, лише б тут визначення краси співпадало б із платонівським: краса – це добро, благо, мораль...» [198, с. 415]. Ось у такому прадавньому прагненні до прекрасного українського народу вбачаємо витoki естетизму М. Старицького, і, відповідно, у дисертаційному дослідженні беремо до уваги лише останню дефініцію цієї категорії: «культ краси та схильність до прекрасного у побуті й мистецтві». Естетизм М. Старицький розумів як відчуття, переживання краси, що полягала передусім у правді життя, в красі праці, в реалістичності акторської гри на сцені, в етнографічній достовірності й побутовій правдивості вистав.

### **Висновки до першого розділу**

Дослідження багатогранної творчої діяльності М. Старицького було розпочате ще в кінці XIX століття у статтях та розвідках І. Франка й інших науковців і продовжувалось протягом XX століття з різною мірою інтенсивності. Театральна діяльність М. Старицького тривалий час

залишалась поза увагою дослідників, особливо недооціненою була музична драматургія митця.

У другій половині ХХ століття дослідження творчості М. Старицького набувають масштабності й багатоплановості. Науковці починають розглядати її у культурно-історичному контексті, підкреслюють національну специфіку, виявляють внутрішні смислові зв'язки й паралелі на межі різних видів мистецтва та літератури (театру, музики, поезії, прози, перекладацької діяльності), які стали важливими смислотворчими засадами драматургії М. Старицького. Харизматичний характер і деміургічна сила починань митця не перестають вражати дослідників і фахівців. Про це свідчить велика кількість монографічних досліджень останніх років, які не тільки додають конкретики до відомих фактів життя й творчості драматурга, а й розпалюють ще більший інтерес до його багатогранної спадщини.

Аналітичну фазу дослідження творів М. Старицького започатковано в сучасних наукових студіях. У літературо-, театро-, мистецтвознавстві точаться дискусії з приводу мотивів і передумов написання творів, змісту та ідей, образного наповнення й художності, використання української та російської мов, психологічних чинників духовної діяльності митця тощо.

Наразі немає комплексної праці, присвяченої вивченню музично-драматичного театру М. Старицького в контексті сучасності, розкриттю його поглядів на український історичний процес та на окремі періоди вітчизняної історії, проблеми розвитку українського музично-драматичного театру другої половини ХІХ століття, а також його ролі у становленні національних музично-драматичних жанрів: опери, романсу, хорових творів.

Дружба письменника із засновником української музичної школи М. Лисенком ставить перед дослідником багатоаспектні запитання психологічної взаємодії митців, особливостей співіснування слова й музики, специфіки розкриття образного змісту в драматургії вербальній і музичній, суперечності чи узгодженості творчих позицій і духовних настанов

письменника та композитора. Активний процес смислотворення з розгалуженою системою підтекстових і контекстових зв'язків, кристалізація музичної та вербальної мови в семантично значимі одиниці й символи, наповнені енергією національної самоідентифікації, надають дослідникам нових і нових стимулів для вивчення музично-драматичної діяльності М. Старицького та М. Лисенка.

При визначенні методології та найбільш придатних методів дослідження виходили з його мети й завдань, зокрема, в роботі було застосовано такі методи: загальнонаукові — аналіз, синтез, узагальнення; спеціально-історичні — описовий, історико-генетичний, історико-системний, історико-біографічний, проблемно-хронологічний; логічний метод; методи математичної статистики; міждисциплінарний підхід. Музикознавчі методи, біографіка, цілісний аналіз, комплексний і культурологічний підхід допомогли розкрити внутрішні процеси смислотворення та сутнісні риси семіозису у творчості М. Старицького.

Важливим складником методології дослідження багатопланової діяльності М. Старицького є термінологічний апарат, зокрема такі базові категорії, як «месіанство» (або «месіанізм»), «прометеїзм», «історизм», «естетизм».

Термін «месіанство» (або «месіанізм», «спасительство») у роботі було визначено, як консолідація кращих духовно-практичних проявів видатних представників української нації навколо ідеї спасіння, піднесення та реалізації в історичному континуумі культури й самосвідомості українського народу, що сприяло народженню й утвердженню національної ідеї, формуванню причинно-наслідкових зв'язків в історії культури та розумінню її як світоглядної системи народу, єднанню людей навколо ментальних національних архетипів й утворенню прошарку патріотично налаштованої громадськості.

Категорію «прометеїзм» у дисертаційному дослідженні використано на позначення процесу піднесення націєтворчих процесів, інтенсивного розвитку духовної культури, науки, літератури, музики, живопису, що розпочався в Україні у другій половині XIX століття і став можливим завдяки самовідданій, жертовній діяльності української інтелігенції, зокрема письменників, композиторів, художників, театральних діячів.

Виходячи із завдань дослідження та з огляду на багатозначність терміну «історизм», його було інтерпретовано як духовно-культурний рух і світогляд у XIX столітті, що має такі складові: вивчення та збереження історії народу; пошук у минулому смислу сьогодення; ідея «народного духу» як чинника національної самоідентифікації.

Поняття «естетизм» у роботі вжито в широкому спектрі дефініцій у літературознавчому, мистецькому, філософському аспектах. Проте під естетизмом у творчості М. Старицького розуміємо культ краси та схильність до прекрасного у побуті й мистецтві, оскільки саме таке визначення є найбільш відповідним для ментальності українського народу.



## РОЗДІЛ 2

### КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

Чим далі від нас XIX століття, тим більш цілісним, завершеним феноменом воно постає в культурологічних, історичних, мистецтвознавчих студіях. Основними інтегруючими проектами доби вчені називають народження національної ідеї (М. Попович [217]); панування романтизму, а в другій половині століття — реалізму як основних ідейно-духовних парадигм; виявлення ментальних ознак і національної специфіки в культурі та мистецтві аж до створення національної класичної літератури (І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка), заснування української класичної музики (М. Лисенко, С. Гулак-Артемівський, М. Колачевський, П. Ніщинський, М. Аркас, М. Вербицький, А. Вахнянин, В. Матюк), української художньої школи (Т. Шевченко, М. Мурашко, І. Сошенко, О. Сластіон, І. Труш, С. Васильківський), створення професійного українського театру (М. Старицький, М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий — театр корифеїв). Але культурно-історичний контекст, у якому еволюціонувало, множилося й наповнювалося полісмісловими конотаційними складовими мистецтво в Україні у XIX столітті, був надзвичайно складним і несприятливим.

#### 2.1. XIX століття у культурно-історичних проєкціях науковців

Українські території, які в XIX столітті входили до складу Російської імперії, втративши всі політичні права й вольності, стрімко перетворюються на Південно-Західний край, у якому всі соціально-політичні, економічні, наукові, культурні й навіть духовні<sup>1</sup> інституції створюються за вказівками з царської канцелярії в Петербурзі та за зразком подібних установ по всій Росії.

---

<sup>1</sup> На початку XIX століття Святійшим правлячим Синодом було заборонено будувати храми у «малоросійському стилі». Смісл кожного архітектурного елементу було

### 2.1.1. Месіанство як основний ідейно-духовний феномен доби

Панування в Європі романтичної світоглядної парадигми, у руслі якої відбувалося становлення національної культури та мистецтва, у скрутний для українців час допомагало зберегти їхній «народний дух», більш глибоко зрозуміти своє ментальне коріння, врятувати й розпочати відродження самобутніх національних традицій, мови, культури, мистецтва<sup>2</sup>, усвідомити месіанське покликання як громадянсько-політичний обов'язок перед спільнотою, народом, нацією. Серед аспектів романтики (термін Д. Чижевського), які виконували месіанську місію для українського народу, можна визначити:

— орієнтацію на культурно-історичний розвиток етносу або нації, незалежний від соціально-політичного устрою суспільств (ідея І. Г. Гердера [86]);

— перевагу духовно-емоційного начала над інтелектуальним, розумовим, логікою соціальних перетворень<sup>3</sup>;

— піднесення фольклору, народної культури, мови, звичаїв та обрядів у ранг абсолютної значимості для ментальної ідентифікації етносу як одного з рівноправних учасників світового культурно-історичного поступу (ідея Ф. В. Й. Шеллінга [86])<sup>4</sup>.

---

суворо регламентовано. Цей акт, на думку М. Поповича, був іще одним заходом, що значно обмежував функції української культури в суспільстві: «Канонізація церковного художнього життя різко скорочувала простір свободи в сакральній творчості і перепиняла ті культурні впливи, які йшли з колишнього інтелектуального центру православ'я — українського Півдня — на духовне життя Росії» [217, с. 309].

<sup>2</sup> С. Павличко зазначає: «Романтики оглянули й оцінили попередню українську історію і культуру, її сучасний, тобто тогочасний, доволі трагічний стан, коли все доводилося починати заново <...> і до того ж в умовах страшного тиску з боку Російської імперії, і свідомо обрали для себе шляхетну мету — писати народною українською мовою для свого, українського народу» [203].

<sup>3</sup> Відоме гасло одного з духовних передвісників романтизму Ж. Ж. Руссо: «розум може помилятися, почуття — ніколи», набуває нових, глибинних романтичних конотацій в інтерпретації Р. Шумана — найромантичнішого з композиторів XIX століття: «розум помиляється, почуття — ніколи!» (виділення моє — Л. К.).

<sup>4</sup> Характеризуючи роль фольклору для романтичної епохи, Д. Наливайко підсумовує: «У добу романтизму народна творчість сприймалася як єдиний ланцюг, що

«Наші часи, десь з другої третини XIX віку, а то й з його початку, часто звуть часами “історизму”, пробудження історичної свідомості, якоїсь окремої уваги до історичних процесів», — вважає філософ Д. Чижевський [309, с. 14]. Цікавість до історії стає стрижнем духовної культури першої половини століття. Створюються перші історичні розвідки (Д. Бантиш-Каменський, М. Костомаров). Центральним патріотичним історичним архетипом залишається Козацька доба. Волелюбство і звитяга, справедливий соціальний устрій і товариськість, любов до рідної землі й талановитість оспівані в образотворчому мистецтві, музиці, літературі, зокрема в поезії та прозі Т. Шевченка, творах П. Куліша, історичних працях М. Костомарова. Особливий песимізм, образ могили (зустрічається в харківських поетів-романтиків, наприклад, у А. Метлинського, у творчості М. Костомарова харківського періоду) пов’язані з втратою козацького устрою і звичаїв<sup>5</sup>. І духовні сподівання на відродження України зароджуються у нащадків козацької старшини — поміщиків першої половини XIX століття та їхніх однодумців.

Спасительські українофільські мотиви пронизують «Історію Русів», появу якої пов’язують з діяльністю Новгород-Сіверського гуртка<sup>6</sup> на початку XIX століття. Цей твір, який не є документом, заснованим на реальних фактах, водночас став символом свого часу — знаком несвідомого протесту нащадків козацької старшини проти втраченої влади козацтва. У історичному тексті, написаному російською мовою й нібито підпорядкованому ідейному імперському кодексу царської Росії, приховані смисли та підтексти, які в майбутньому привели до підйому національної свідомості й народження

---

«з’єднує в одне старі й нові роки», як «ковчег завіту» (А. Міцкевич) і водночас як носій «справжнього народного духу» — особливо в поневоленіх слов’янських країнах» [182].

<sup>5</sup> Образ України, що лежить у могилі, зустрічається в поезії Т. Шевченка приблизно від 1843 року.

<sup>6</sup> Новгород-Сіверський гурток «автономістів» функціонував наприкінці XVIII — на початку XIX століття. Серед його членів були випускники Києво-Могилянської академії, а також українці, що займали високі службові посади в Петербурзі. Учені називають серед імовірних авторів «Історії русів» членів гуртка — батька й сина Г. та В. Полетиків, А. Худорбу або М. Миклашевського [217, с. 324–325].

української національної ідеї. Серед провідних, наприклад, є думки про безперервний історичний розвиток русів-українців від Київської Русі до Козацької держави, відмінність цієї історії від історії Московії. І, напевне, найважливішою для «загострення» національної самосвідомості в той час стала думка про недотримання Царською Росією угод, підписаних з Богданом Хмельницьким під час Переяславської Ради.

Ідеї месіанізму України проповідувала й перша таємна українська політична організація — Кирило-Мефодіївське братство<sup>7</sup>. У «Книгах буття»<sup>8</sup> — ідейному статуті товариства, написаному М. Костомаровим, серед основних є думка про відродження України на засадах християнської любові та милосердя. Як Ісус Христос прийшов на Землю і страждав за людські гріхи, а після воскресіння дарував спасіння людству, так і Україна, що зараз спокутує попередні гріхи, воскресне в новій духовній іпостасі: «Лежить в могилі Україна, але не вмерла. / І встане Україна з своєї могили, знову озоветься до всіх братів / і своїх слов'ян» [Цит. за: 307, с. 149].

У руслі основних духовних сподівань національної культури розвивається й «філософія серця» П. Юркевича та П. Куліша. Наслідуючи традиції К. Т. Ставровецького, Г. Сковороди, мислителі зіставляють «внутрішню» й «зовнішню» іпостасі людини. У співіснуванні з буттям перевага надається емоційним, чуттєвим проявам, відчуттям «внутрішньої» людини, які здатні більш повною мірою засвоїти ідейні, духовні імпульси, які надсилає людині природа і Бог<sup>9</sup>. Тільки в єдності з рідною землею, людьми

---

<sup>7</sup> Серед членів товариства були: М. Костомаров, М. Гулак, В. Білозерський, П. Куліш, Т. Шевченко, І. Навроцький, М. Савич, О. Маркевич, Г. Андрузький, Г. Пильчиков, І. Посяда (Посяденко).

<sup>8</sup> «Закон Божий», або «Книги буття українського народу».

<sup>9</sup> Згадуючи про П. Юркевича, Д. Чижевський зазначає: «<...> він (Памфіл Юркевич – Л. К.) не тільки захищав «філософію серця» в патетичних промовах (як Гоголь), не лише проповідував її в сентиментально-поетичному стилі (як Куліш), а й зробив спробу теоретично обґрунтувати значення почуття, «серця» (він виразно покликається (так у цитаті — Л. К.) на теологів!) і зобразити сферу емоційного життя значно ширшою, ніж це звичайно робиться». Д. Чижевський уважає П. Юркевича найвидатнішим українським філософом XIX століття. Він був учителем Вл. Соловйова і

(селянами, які мають багате «внутрішнє» життя, на відміну від мешканців міста) українець може знайти щастя й гармонію в житті.

Виявлення себе у світі через внутрішню людину — серце, душу — на тлі невтомного поступу історичного процесу, співзвучне ідеї збереження народної культури й мови — душі нації, її вічно живого, нетлінного позачасового джерела духовності. У першій половині ХІХ століття починається справжня месіанська робота зі збереження народних традицій, обрядів. Яскравим практичним свідченням існування української мови стала творчість І. П. Котляревського. Дослідники вважають, що з появою трагедійної поеми «Енеїда» та народної опери «Наталка Полтавка» в Україні з'являється новий тип митця, який стоїть на нових естетичних засадах і повному осягає навколишній світ<sup>10</sup>. Водночас у цих творах присутні риси перехідного періоду. Ознаки класицистичної літератури проявляються і в «Енеїді» (опора сюжету на класичний зразок — поему Вергілія, трагедіювання серйозної тематики в дусі творчості барочних спудеїв) та в «Наталці Полтавці» (використання застарілої мови ХVІІІ століття у лексиці Возного й Виборного). Але вже на формальному рівні очевидним стає переважання естетики романтичного твору. В «Енеїді»:

— легендарні типізовані герої-царі та боги перетворюються на простих сучасних людей — козаків, жінок та чоловіків;

— «боротьба ідей» змінюється емоційним сплеском життєвої сили, діонісійського, емоційного свята життя;

— серйозність, героїчний пафос оповіді поступається карнавальному дійству з ритуальним убивством царя наприкінці твору.

У «Наталці» естетичним еталоном стає молоде покоління (Наталка, Петро) — представники українського народу. Вони віддають перевагу

---

справив значний вплив на російську філософію (М. Бердяєв, С. Булгаков, Вл. Соловйов, П. Флоренський та ін.)» [309, с. 216].

<sup>10</sup> Дослідник С. Лісецький вважає, що «Енеїда» і «Наталка Полтавка» «<...> є основоположними не тільки для нової української літератури, але й для нової української музики» [161, с. 8].

щирості почуттів, «голосу» серця, що промовляє рідною природною мовою, перед офіціозом, неприродністю, бездушністю застарілих квазірозумних чиновників і «партикулярного» діалекту залицяльників-невдах.

Своєю творчістю І. П. Котляревський засвідчує існування українців як висококультурної, освіченої нації, культура, мова якої розвиваються відповідно до загальносвітових еволюційних тенденцій. Традиції, закладені І. Котляревським, продовжені у творчості В. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Я. Кухаренка, С. Писаревського, на Західній Україні — у п'єсах М. Устияновича, І. Наумовича та інших письменників.

У колах поміщиків — нащадків козацької старшини та інтелігенції, що виховуються в Харківському, пізніше — в Київському університетах, Одеській, Ніжинській гімназіях, збереження, вивчення, збирання фольклору стає не тільки свідомо осмисленим, а й модним спрямуванням. М. А. Цертелев 1819 року видає першу збірку дум і народних пісень, записаних і впорядкованих ним. Потім виходять «Малороссийские песни» (1827), «Украинские народные песни» (1834), «Сборник украинских песен. Частина 1» (1849) М. Максимовича. Під патронатом професорів і студентів новоствореного Харківського університету починають друкуватися альманахи й часописи «Украинский вестник», «Харьковский Демокрит», «Украинский журнал», «Харьковские известия», «Записки Филотехнического общества», «Утренняя звезда», «Труды Общества Наук при Харьковском университете», орієнтовані на висвітлення українського життя й упровадження друкованих текстів українською мовою. Члени студентського гуртка цього ж університету І. Срезневський, А. Метлинський, М. Костомаров, О. Шпигоцький, Л. Боровиковський видають шість випусків збірника «Запорожская старина», пишуть романтичні вірші українською мовою, збирають фольклор і досліджують національну історію.

Значним внеском у популяризацію української теми стала творчість геніального письменника та драматурга українського походження

М. В. Гоголя. Його твори з українською тематикою (збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Миргород») ґрунтуються на глибинному вивченні фольклору, національної культури й історії, знанні українських народних пісень, звичаїв, легенд, повір'їв, старослов'янської міфології. Наукові розробки М. Гоголя на теми українського фольклору, народної пісні до сьогодні не втратили ідейної, дидактичної значимості.

Наймасштабнішим явищем першої половини століття стала різнобічна діяльність і творчість геніального Т. Г. Шевченка. У його поезіях, прозі об'єднуються й переломлюються через особистісні відчуття всі головні ідейно-духовні вектори епохи. Основні українські національні архетипи — християнське смирення і віра в безсмертя душі, пісенність мови і сердечна відкритість навколишньому світові, козацька звитяга і волелюбність, ненависть до неволі, кріпацтва, панщини, антропологізація навколишнього світу, природи, історії, міфології, релігії — об'єднуються в його творчості, щоб довести існування духовно сильної, багатой, життєспроможної нації, здатної нести месіанську ідею усім слов'янським народам: «<...> значення Шевченка саме в тому, що він «з'єднує всіх», що він через межі теоретичних та практичних перепон <...> дивною силою зливає всі течії і напрями в одну стихію, що є можливістю однаковою і для національно-культурного, і для національно-політичного життя» [306, с. 176].

### 2.1.2. Друга половина XIX — початок XX століття: від месіанізму до прометеїзму

На зміну месіанській християнсько-демократичній ідеї першої половини XIX століття, згідно з якою страждення, духовно поневолена Україна воскресне у піднесеному культурно-духовному поступі та врятує, воскресить інші поневолені народи, приходить час прометеєвого, осяяного священним вогнем розуму, творчого зусилля сприйняття дійсності.

У 1845 році Т. Г. Шевченко написав поему «Кавказ». Символічний образ Прометея, поданий на її початку — прикутого, знекровленого, знедоленого, але не скореного — став пророчим для наступного поступу української культури другої половини XIX століття. Міф про титана, який не скорився Зевсу, приніс людям вогонь, творчу наснагу, навчив їх ремеслам і наукам, належить до «вічних сюжетів» світового мистецтва й літератури<sup>11</sup>. Багатозначність станів і ситуацій, подієвих вузлів міфу, символічність його образів: Прометей, вогонь, ворон (або орел, як у Т. Г. Шевченка), скеля тощо — дозволяють художникам різних епох узагальнити через семантичні структури сюжету типові риси культурно-історичної парадигми сучасності. Особливостями цієї прадавньої історії є реалістичність ситуації, що становить фабулу (дія відбувається у світі живих людей і богів, які наділені людськими характерами), драматизм перебігу міфічного сюжету (конфлікт Зевса і Прометея), підкреслення різниці «соціальних» станів дійових осіб (титан, що уособлює просту людську спільноту, і головний бог Олімпу — всесильний володар світу), використання образу вогню як символу загальнолюдського світла істини, що усвідомлюється розумом. Усі ці особливості узгоджувалися з основними настановами реалістичного мистецтва, яке запанувало в Україні у 1860–1880-х роках. Ознаками нової культурної парадигми стали:

— позитивістський світогляд: створення картини світу на основі вивчення, дослідження, аналізу реальних фактів дійсності;

— встановлення причинно-наслідкових зв'язків у перебігу подій та їхньому художньому викладі;

---

<sup>11</sup> Образ Прометея оспіваний у творах Гесіода, Есхіла, Овідія, П. Кальдерона, Ф. Вольтера, Й.-В. Гете, П. Б. Шеллі, Дж. Байрона, Л. Менара, Дж. Леопарді, М. Конопніцької, М. Огарьова та ін. В українській літературі на початку XIX століття Прометей є учасником бурлескно-травестійної «Енеїди» І. Котляревського з її «зниженим» стилем: «На люльку він огонь украв».



— залежність характеристики художніх персонажів від реального життя: соціального статусу зображуваних людей, середовища та умов їхнього існування;

— піднесення загальнолюдських цінностей, типізація норм суспільної моралі та розвиток психологічних характеристик героя залежно від його ставлення до усталеної соціальної поведінки;

— перевага раціонального над інтуїтивним, чуттєвим сприйняттям;

— художнє осмислення реального життя різних прошарків суспільства, зокрема селянства, бідноти, малозабезпечених, убогих і нещасних людей;

— перевага епічних, драматичних жанрів з конфліктним розвитком над ліричними мистецькими одкровеннями.

«Прометей як вияв діючої динамічної духовної сили» [277, с. 10] неначе був натхненником відновлення та розгортання широким фронтом національної української культури. У великих містах, зокрема в Петербурзі й Москві, за участі українців організуються громади. Протягом 1861–62 років у Петербурзі виходить журнал «Основа», у якому обстоюються права української мови на повноцінне існування, друкуються твори Т. Шевченка, Л. Глібова, П. Куліша С. Руданського, О. Стороженка, історичні розвідки В. Антоновича, П. Житецького, М. Костомарова, П. Куліша, О. Лазаревського, Т. Рильського, П. Якушкіна. У надрах Київської громади, очільником якої був В. Антонович — професор історії Київського університету Св. Володимира, що виховав плеяду українських істориків (серед них — і М. Грушевський), — зосереджуються основні потенціальні сили духовного піднесення національної культури. Серед членів цієї громади в різний час були П. Житецький, К. Михальчук, Т. Рильський, М. Лисенко, М. Старицький, П. Чубинський, М. Драгоманов. З'являються талановиті українські учені, які роблять наукові відкриття світового рівня: зоолог і фізіолог лауреат Нобелівської премії І. Мечников, хірург, анестезіолог М. Попов, засновник фізичної хімії в Україні М. Бекетов, зоологи О. та В. Ковалевські, бактеріолог,

епідеміолог Д. Заболотний, знавець східної культури, поліглот А. Кримський, мово-літературознавець О. Потебня, етнограф і археолог Ф. Вовк, філолог Б. Грінченко, філософ-ідеаліст П. Юркевич.

Козаччина, як втілення потенційної прометеївської енергії, знову стає центром тяжіння для істориків, письменників, художників. Її досліджують М. Костомаров, В. Антонович, Д. Яворницький, відтворюють у мальовничих полотнах І. Рєпін, С. Васильківський, М. Самокиш. Художники-реалісти з Товариства пересувних художніх виставок — С. Васильківський, І. Їжакевич, М. Пимоненко, М. Самокиш, О. Сластіон, К. Трутовський — прагнуть донести мудрість світу через утілення у візуальних образах правдивих картин життя. Відкриваються художні школи: М. Мурашка — у Києві, М. Раєвської-Іванової (першої жінки-художниці в Російській імперії) — у Харкові, що стали засадничими для становлення національного живопису.

Величезне значення мало утворення 1873 року «Юго-Западного отдела Императорского Российского географического общества». Титанічна робота зі збирання етнографічних матеріалів, проведена закоханими в історію і культуру рідного краю ентузіастами на чолі з Д. Чубинським і М. Драгомановим, була оцінена Імператорською академією наук. Учені отримали премію за роботу «Исторические песни малороссийского народа», а згодом, після публікації семитомних матеріалів етнографічної експедиції під головуванням П. Чубинського, вже відстороненому від праці науковцю присудили Уваровську премію.

М. Драгоманов, який примусово був висланий за межі Російської імперії й оселився в Женеві, розгорнув активну діяльність з популяризації та підтримки українського слова за кордоном (збірники «Громада»). У 1878 році він виступив на Всесвітньому літературному конгресі під головуванням В. Гюго з доповіддю про утиски й заборону української літератури, яка була сприйнята з великим співчуттям та підтримкою. Образ Прометея — символ потягу людства до справедливості, духовної свободи та непохитності в

досягненні гуманістичних ідеалів — хвилював українського вченого: «Ім'я Прометея стало для просвічених людей іменем усього поступового: сміливої думки, доброго серця, твердості духу та безстрашності. А ім'я Зевса стало ознакою всього противного поступові, всього, що держало і держить людей в неволі. Людям мило славити Прометея і проклинати Зевса... Ось чому й досі писателі усіх просвічених народів залюбки розказують по-своєму оповідання про Прометея» [57, с. 110–111].

Непересічне значення для ствердження реалістичної національної культури й літератури мало утворення 1873 року у Львові Товариства імені Шевченка<sup>12</sup>. Воно стало трибуною для багатьох українських письменників із Західної України та Наддніпрянщини.

Іскри прометеївського вогню перетворень та його духовної сили, спрямованої у майбутнє (Прометей у перекладі з грецької — той, хто передбачає, дивиться вперед), пронизують українську літературу, яка на той час стає культурно-політичною трибуною національного руху<sup>13</sup>. У 1861 році як відгук на поему Т. Шевченка «Кавказ» і створений у ній символічний образ Прометея, який фактично є символом поневоленої, але нескореної України, М. Костомаров пише вірш «Давнина». Твір насичений багатозначними соціально-політичними підтекстами. Згадуючи про свавілля богів, змальоване у стародавніх міфах, поет наголошує: «А Прометея нового немає...». У красномовних фінальних трьох крапках наче приховані всі сумніви і сподівання людини, яка все життя відстоювала права українського народу на повноцінне культурне існування та соціально-політичне визнання.

Відгуком на цю поезію М. Костомарова, написану 1861 року, стала вся бурхлива й активна друга половина XIX століття, у якій піднесення

---

<sup>12</sup> Перший внесок на організацію Товариства і друкарні зробила графиня Є. І. Милорадович. Серед засновників: С. Качала, Ом. Огоновський, Ю. Романчук, О. Кониський, Д. Пильчиков. Статут Товариства був складений за участі М. Драгоманова. [217, с. 446].

<sup>13</sup> М. Попович зазначає: «Починаючи з другої половини XIX ст., в культурі України післяшевченківська література відіграє роль центру тяжіння, на який так чи інакше зважають різноманітні смаки» [217, с. 454].

культурних процесів, створення класичної музичної, театральної, образотворчої, літературної шкіл тісно поєднане з інтенсифікацією націєтворчих процесів.

Українським Прометеем можна назвати Івана Франка. Різномасштабна діяльність цього поета, письменника, ученого, соціолога протягом усього його життя була спрямована на звільнення українського народу від духовного рабства, ствердження й піднесення значимості національної культури. Його творчість — неначе той вогонь, від якого люди повинні були прозріти й кинути виклик несправедливому соціальному ладу, утискам прав людини. Митець використовував і прометеївську символіку у своїй творчості. Поезію він називав «вогнем в одежі слова», відомий образ скали у знаковій для українського поступу поезії «Каменярі». Образ орла (беркута) так само страшний, загрозливий та нещадний, як і в Шевченковій поемі «Кавказ», де хижий птах карає, мучить Прометея:

Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!  
 За те, що в груді ти ховаєш серце люте,  
 За те, що кров ти п'єш, на низьких і слабих  
 З погордою глядиш, хоч сам живеш із них;  
 За те, що так тебе боїться слабша твар... [290, с. 62–63]

Образ міфологічного рятівника людства також хвилював І. Франка: у 1874 році він перекладає вірш «Прометей» Й.-В. Гете, на початку 1880-х здійснює переклад уривка з поеми «Звільнений Прометей» П. Б. Шеллі. Дослідниця О. Турган зазначає: «І. Франко, неодноразово звертаючись до цього образу, ототожнює творче служіння народові з правдивою іскрою Прометея» [283, с. 193].

Для Лесі Українки, письменниці-жінки, вимушеної «без надії сподіватись» усе своє недовге життя, образ Прометея був улюбленим<sup>14</sup>. Ідею

<sup>14</sup> На це вказує М. Зеров: «Образ Прометея, горді заповіді прометеїзму — це в Лесі Українки не випадковий, не хвилиний настрій. Прометеївська непримиренність і богоборство носилися перед нею здавна. Іменем Прометея благословляла вона боротьбу

про титана-творця, що свідомо пішов на муки й страждання задля звільнення людей з полону духовної темноти та хаосу, втілено в багатьох її творах: «Сон», «Нехай», «Fiat pox», «Ніобея», «Іфігенія в Тавриді», «Оргія», «Завжди терновий вінець», «В катакомбах». Для поетеси цей образ стає плідним у плані поліфонізації смислової тканини твору, можливості уведення емоційних підтекстів, конотацій у розвиток сюжету. Знаковим є в окремих поезіях нерозривна єдність образів Прометея і скелі — метафоричне ствердження сили та міцності характеру, його нерушимої твердості й переконаності в обраному шляху: «Титанова круча стоїть / наче вічна твердиня духа» («Завжди терновий вінець...»), «...Де був прикований Титан страшений» («Сон»), «Ніобея» (донька Прометея, яка від горя перетворилася на скелю). Образ іскри, прометеєвого вогню, подарованого українському народу, від імені якого виступає лірична героїня, створює інтертексти з прадавньою праслав'янською міфологією (орії — племена сонцепоклонників, які були вільними у виборі богів і власної долі): «...А в нас вогонь Титана ще не згас. <...> Великі духом, силою малі...» («Нехай»). І пафос великої поетеси спрямований на відродження тієї сили вогню, що тече в жилах кожного українця. Прометеїзм як прадавнє язичницьке вогне-, сонцепоклонництво — споконвіку притаманна ментальна риса народу — вступає у творчості Лесі Українки в полеміку з християнством і, особливо, з поверхневим, спотвореним розумінням основних його гуманістичних настанов («У катакомбах»). Дослідники відзначають універсалізм прометеєвого образу у творчості Лесі Українки. Основні проблеми й ідеї часу трансформувалися крізь призму вогненної життєвої енергії — символу ненастанного творчого горіння митця у пролегоменах ідейних концептів сучасності: «У лейтмотивному образі Прометея синтезується чоловіче і жіноче начала, діалектика світла й вогню, загадка про свободу і безсмертя. І

---

за людське на землі існування («Fiat pox»), прикладом Прометея скріпляла в неї свій стражденний дух Іфігенія в далекому краю («Іфігенія в Тавриді»), про нього згадувала пророчиця Кассандра («Кассандра», кінець I сцени). Як і Мавка, зчарував її цей образ на все життя» [72].

синтез відбувається так, що жіноче не просвічує, втілює не власне жіноче, а титанічне. Леся Українка в інтерпретації цього образу розвиває традицію не лише від романтизму, а значно глибше, намагаючись поєднати різні стадії розвитку світової культури: античність, середньовіччя, відродження, просвітительство, сучасність. У результаті цього синтезу і виникає неоміфологічний текст, пов'язаний з епохою автора і з його творчою індивідуальністю» [283, с. 197].

Прометеївський потяг до волі відчуваемо у девізі Братства Тарасівців: «Не ми будемо, коли Україні волі й долі не здобудемо». Показово, що у цій таємній політичній організації (виникла у Полтаві 1891 року), більшість учасників обстоювали інтереси української мови і літератури. Серед її членів — археолог, етнограф В. Боржковський, письменник, перекладач М. Вороний, письменник, літературознавець Б. Грінченко, поет і прозаїк М. Кононенко, письменник М. Коцюбинський, поет, драматург В. Самійленко, мовознавець, поліглот, перекладач Є. Тимченко, громадсько-політичні діячі В. Шемет та М. Міхновський. Учасники спілки, які заприсягнулися на могилі Т. Шевченка обстоювати інтереси українського народу, працювали на ниві створення українських шкіл, поширення української мови та літератури, відстоювали ідеї автономності національної культури, вимагали соціальної справедливості і звільнення України від гніту Російської імперії.

Піднесення науки, літератури, театру, музики, живопису, активізація соціально-політичних процесів у другій половині XIX століття заявило на весь світ не тільки про існування української культури і мови, але й про існування українців як розвиненої, освіченої нації, що може осягнути прометеївським світлом духовний поступ людської цивілізації.

## 2.2. Месіанізм у музичному мистецтві XIX століття: специфіка проявів, пафос утілення

У XIX столітті національна музика проходила крізь важкі випробування. Відсутність українських музичних навчальних закладів, театрів, поневолення селян у кінці XVIII — першій половині XIX століть, Валуєвський циркуляр (1863 р.), Емський указ (1876 р.), якими підкреслювалася дискримінація української мови й культури в цілому, заважали становленню національної музичної школи. Розпорошеність музичних набутоків по кріпацьких оркестрах, капелах, театрах у маєтках багатих поміщиків<sup>15</sup> створювала перешкоди в комунікації, спричиняла внутрішню замкненість музичної культури й породжувала міфи про реально не існуючі твори<sup>16</sup>.

### 2.2.1. Особливості усвідомлення національної ідентичності у музиці першої половини XIX століття

Значущі музичні події розподіляються протягом століття неоднаково. У його першій половині переважає збирання, осмислення, усвідомлення окремих рис національної ідентичності<sup>17</sup> в музиці. Месіанство проявляється в цей час передусім на рівні збереження ментальних основ етнічного мелосу. Творчі особистості немовби знову відкривають для себе фольклор — тисячолітній скарб духовної мудрості народу. Народництво стає напрямком реалізації творчої енергії митців. І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко,

<sup>15</sup> Серед визначних культурно-мистецьких явищ тієї доби можна згадати капелу роду Розумовських у Батурині, оркестр, капелу та балет Галаганів у с. Сокиринці, театр Д. В. Трощинського у с. Кибинці на Полтавщині та ін.

<sup>16</sup> Згадаємо історію виникнення симфонії соль-мінор «невідомого автора» початку XIX століття. Вона написана 1948 року М. Гольдштейном, а приписують її М. Овсяннику-Куликовському.

<sup>17</sup> Поняття «національна ідентичність» означає широкий комплекс індивідуалізованих і неіндивідуалізованих міжособистісних зв'язків та історичних уявлень, який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутньою спільнотою, що має свою історію, територію, мову, історичну пам'ять, культуру, міфи, традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею [181].

М. Вербицький, І. Лаврівський, М. Максимович, брати О. та І. Лизогуби, М. Маркевич, Й. Витвицький, С. Гулак-Артемівський, В. Заремба та інші зберігали й примножували, популяризували й розвивали національні мотиви, зосереджені у фольклорі, кантах, побутовому романсі, духовній музиці.

Цей період дослідники розглядають як перехідний від музики попереднього часу, вищим проявом якої в Україні став жанр хорového концерту, до створення секуляризованого мистецтва другої половини XIX століття, виникнення національної музичної школи у творчості М. Лисенка та його послідовників — О. Кошиця, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, С. Людкевича. В академічному виданні історії української музики перша половина століття розглядається разом з усім попереднім розвитком: «від найдавніших часів до середини XIX століття» [80, с. 3]. Саме у цей час починає відбуватися «переорієнтація» світоглядних основ професійної музики. Поряд з християнськими канонами музикування, що знаходили вияв передусім у жанрі хорového концерту (творчість М. Березовського, А. Веделя й, особливо, Д. Бортнянського), стверджується упевненість митців у самотності, красі й буттєвій мудрості народної пісні, танцю, інструментальної музики. «Інтонанційний словник» епохи доповнюється смисловими, драматургічними, стильовими та стилістичними елементами фольклору. У жанрах та формах цього періоду на різних рівнях запроваджується український народний мелос.

На стильовому рівні XIX століття в музиці розглядається як панування романтизму<sup>18</sup>. Українська музика першої половини століття поступово починає прилучатися до загальноприйнятої європейської парадигми. Ліризм, чуттєвість й емоційність, мелодизм і наспівність у комплексі з опорою на мажоро-мінор і пошук гармонічних слухових «делікатесів», переважання

---

<sup>18</sup> Дослідники вважають, що романтизм як стильовий напрям української музики сягнув далеко за межі XIX століття. С. Й. Лісецький виокремлює три періоди: перший — 1800–1860-ті роки до початку творчої діяльності М. Лисенка; другий — 1869-ті — кінець XIX ст., пов'язаний із заснуванням української класичної музики у творчості М. В. Лисенка та його однодумців; третій — перша чверть XX століття [161].



невеликих жанрів і форм (ноктюрни, танці, варіації), генезис більшості з яких пов'язаний із фольклором (пісні, думки, шумки, козачки, коломийки, рапсодії, фантазії, парафрази на народні теми), сприяють демократизації мистецтва та поширенню його серед найрізноманітніших прошарків суспільства.

Популярними стають пісні-романси, створені композиторами на авторські або народні тексти. Серед них: «За Немань іду», «Де ти бродиш, моя доле» С. Писаревського; «Дивлюсь я на небо» на слова М. Петренка, музика Л. Александрової; «Взяв би я бандуру», «Там, де Ятрань круто в'ється» А. Шашкевича; «Гандзя» Д. Бонковського; перший романс на слова Т. Шевченка «Нащо мені чорні брови» («Сирітка») М. Маркевича; «Стоїть явір над водою» на слова Т. Шевченка та «Спать мені не хочеться» (автор слів невідомий) С. Гулака-Артемовського; пісні М. Вербицького, М. Устияновича тощо.

Хорова творчість композиторів Перемиської школи М. Вербицького та І. Лаврівського (духовні композиції («Іже херувими», «Достойно», «Отче наш»), світські пісні («Дай, дівчино», «Поклін», «Заповіт»), найвідоміша з яких «Ще не вмерла України і слава і воля» М. Вербицького) засвідчила створення в Галичині хорової школи<sup>19</sup>.

У композиціях О. Лизогуба (варіації, ноктюрни, мазурка) та І. Лизогуба (Соната для віолончелі й фортепіано), Й. Витвицького («Сльоза», opus 25, «Коломийка», парафрази та варіації на народні теми, п'єси «Прогулянка пароплавом по Дніпру», «Натхнення річкою Борисфен»), М. Маркевича (збірник українських народних пісень у перекладенні для фортепіано), А. Коціпінського (польки, зокрема козак-полька «Ярмарок на Україні», мазурки), Г. Рачинського (варіації, у тому числі на українські народні теми

---

<sup>19</sup> На це вказує, зокрема, С. Людкевич у статті «Михайло Вербицький та українська суспільність»: «Михайло Вербицький є найбільшим нашим, після Бортнянського, духовним хоровим композитором, творцем хорового стилю в Галичині. Він найкраще перейняв дух і техніку духовної музики Бортнянського, а такі твори, як «Іже херувими», «Достойно», «Отче наш» або й світські пісні, як «Дай, дівчино», «Поклін», «Де Дніпро наш», «Заповіт», є і донині непередаваними перлинами хорової нашої музики» [169, с. 106].

«Віють вітри», «За долами, за горами», «Ой кряче, кряче молоденький ворон», фантазія «На березу Десни»), А. Тарновського («Українська фантазія» для скрипки у супроводі оркестру), М. Вербицького (твори для гітари), Андрія Голенковського (дві мазурки для віолончелі з супроводом фортепіано), Аркадія Голенковського (скрипкові фантазії на теми народних пісень, мазурки «Спогад про Київ», opus 8) розвивається українська камерно-інструментальна та фортепіанна музика.

Важливим досягненням першої половини століття є збирання народних пісень, поданих у збірниках з найпростішим інструментальним акомпанементом або без нього. Серед них: 14 дум, записаних І. Ломиковським (1805), 12 пісень у збірці М. Цертелєва (1819), «Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем» (1827), «Українські народні пісні. Частина 1» (М. Максимович, 1834), «Голоса українських песен, изданные Михаилом Максимовичем» (1834), «Южно-руські пісні з голосами» М. Маркевича (1857), «Васильківський соловей Київської України» С. Карпенка (1858), «Собрание малороссийских народных песен» (у 2 ч.) А. Єдлічки (1861).

Таким чином, національне месіанство в музиці першої половини століття проявляється переважно:

- у збиранні та збереженні фольклору;
- в орієнтації музики на україномовну літературу;
- у впровадженні народного мелосу до професійної музики, аматорського музикування, музично-драматичного театру.

### 2.2.2. Збереження й розвиток національної традиції в українській музичній драматургії першої половини ХІХ століття

Серед основоположних явищ тих років відзначається творча діяльність І. Котляревського. Його малоросійська опера «Наталка Полтавка» (1819) є одним з перших проявів романтичного мистецтва в Україні. Водевіль

«Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці», «Шельменко — волосний писар», «Шельменко — денщик», «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка, а також музика М. Вербицького до театральних п'єс Ю. Коженювського «Верховинці», І. Котляревського «Москаль-чарівник», І. Анталовича-Вітошинського «Козак і охотник», Р. Моха «Проциха» стали засадничими для розвитку українського музично-драматичного театру.

Датою народження українського професійного театру та появи нової української драматургії, на думку багатьох дослідників, є 1819 рік — рік постановки «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Драматург своїм глибоким національним відчуттям зумів так ухопити типові риси свого народу й основні риси його характеру та духовної психіки, що й донині виведені ним герої — живі, і це забезпечує їм довге життя на українській сцені. Недарма І. К. Карпенко-Карий назвав «Наталку» «праматір'ю українського народного театру». А сучасна дослідниця О. Гранат підкреслює не менш вагому роль і другого драматичного твору І. Котляревського — водевілю «Москаль-чарівник»: «... поява на сцені «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника» мала епохальне значення. Крім того, що вони відкрили історію українського національного професійного театру, вони стали першими творами нової української драматургії, що спиралася на традиції так званого просвітницького реалізму» [45, с. 9].

Тож «Наталку Полтавку» І. Котляревський написав у той період, коли в українській літературі «лише накреслювалися шляхи зближення з реальною дійсністю, на сцені переважали мелодрами й водевілі, значна частина яких перекладена з французької мови» [319, с. 375]. Крім того, поява цієї п'єси нерозривно пов'язана з розвитком театального руху в Україні: коли 1818 року харківська трупа переїхала до Полтави, то І. Котляревський, який очолював її, зрозумів, що репертуар потребує змін. Тому він, з одного боку, прагнув відійти від перекладних німецьких і французьких водевілів і мелодрам та від

псевдонародних п'єс (як-от: «Козак-віршувальник» О. Шаховського), а з іншого, хотів, аби на сцені з'явилися по-справжньому народні персонажі.

Новаторські особливості «Наталки Полтавки» І. Котляревського виявляються на різних рівнях: на рівні тематики — об'єктом зображення стає життя звичайних людей із народу, до того ж земляків-полтавців; на рівні проблематики — порушення проблеми прагнення простої дівчини до особистого щастя всупереч перешкодам і випробуванням, що було актуальним і для тих часів, і не втрачає актуальності до сьогодні; на рівні стилістики — «націленість» драматурга на правдиве відтворення дійсності.

І. П. Котляревський є автором не лише літературного тексту «Наталки Полтавки», а й музичної складової. До п'єси введено дев'ятнадцять пісень, які є різними за жанрами і тематикою, серед них: про кохання, про сімейні відносини, жартівливі, козацькі, історичні. Приміром, для пісні Возного драматург істотно переробив відомий сатиричний вірш-пісню Г. С. Сковороди «Всякому місту звичай і права». Частина пісень написав сам І. Котляревський у народному дусі, наприклад: «Сонце низенько», «Ой мати, мати». Більшість пісень за походженням належать до усної народної творчості: «Та йшов козак з Дону», «Віє вітер горою», «Ой під вишнею, під черешнею», «У сусіда хата біла» та ін. Проте найчастіше І. Котляревський використовує не повний текст народних пісень, а лише ті строфи, які відповідають зображуваній ситуації; інколи ж він, навпаки, додає нові рядки, які краще розкриють характер персонажа, при цьому драматург точно відтворює стиль фольклорного першоджерела. Дослідник А. Шамрай підкреслює, що «...ввівши у п'єсу народні пісні у відповідній літературній обробці, Котляревський першим в українській літературі став на шлях мистецького освоєння народної лірики» [312, с. 158]. Пізніше саме в такий спосіб працював з народнопісенним матеріалом М. Старицький і як драматург, і як режисер-постановник музично-драматичних вистав.

Усі пісенні партії, які І. П. Котляревський увів до своєї «малоросійської» опери, чітко підпорядковані змістові твору, вони підсилюють поворотні моменти сценічного дійства, сприяють розкриттю характерів героїв п'єси, відтворюють їх переживання, тобто функціонально є близькими до оперних арій та аріозо. Наприклад, у партіях головної героїні Наталки та її коханого Петра переважають ліричні та лірико-драматичні мотиви («Віють вітри, віють буйні», «Ой мати, мати...», «Чого ж вода каламутна...», «Сонце низенько, вечір близенько», «Видно шляхи полтавській...», «Та йшов козак з Дону...»), а життєрадісний бурлака Микола виконує козацькі пісні з героїко-епічним відтінком («Гомін, гомін по діброві», «Ворскла — річка невеличка»).

Як зауважує Л. Архимович, «У світовій оперній літературі на початок ХІХ ст. вже склалася певна форма побудови твору, за якою кожна дійова особа діставала по дві-три різні за характером і змістом арії, що виявляли різний настрій, різні сторони того чи іншого образу. Крім того, кожна дія звичайно закінчувалася ансамблем, а остання дія — фінальним хором або великим ансамблем усіх дійових осіб. Котляревський як людина з великим художнім кругозором та ерудицією був обізнаний із сучасною йому оперною драматургією і використав її прийоми у своїй «Наталці Полтавці» у своєрідній національній формі» [6, с. 85]. Тож образи героїв «Наталки Полтавки» розкриваються за допомогою різноманітних вокальних номерів; у п'єсі є також тріо (наприклад, «Де згода в сімействі»), що близькі за своєю формою до тріо в сучасних операх; завершується «малоросійська опера» фінальним хором «Начинаймо веселиться...».

І. П. Котляревський започаткував не тільки новий музично-драматичний жанр, а цілий напрям у вітчизняній літературі та у вітчизняному музичному мистецтві, адже завдяки величезній популярності малоросійська опера «Наталка Полтавка» стала взірцем для численних наслідувань і викликала появу цілої низки опер із народного життя.

П'єса «Наталка Полтавка» мала тривале сценічне життя, і протягом усього цього часу її музична складова зазнавала істотних змін і численних переробок. Після І. Котляревського першим за вдосконалення музики взявся А. Барсіцький. У 1850-60-х рр. «Наталку Полтавку» найчастіше ставили з музикою А. Єдлічки, О. Марковича, М. Васильєва, які «вносили в п'єсу — кожен по-своєму, в міру своїх сил і здібностей — то нові пісні, то нові прийоми їх обробки» [6, с. 86]. Зрештою, автором остаточного варіанту «Наталки Полтавки» як малоросійської опери став М. В. Лисенко, якому вдалося піднести цей музично-драматичний твір на новий якісний рівень: «...саме Лисенко своєю працею звільнив «Наталку Полтавку» від псевдонародних нашарувань, якими вона обросла протягом багаторічних подорожувань по провінційних сценах, розкрив усі виражальні можливості — музичні і драматургічні — української народної пісні, виніс народну музику на оперну сцену, надав їй високо професійної художньої обробки» [76, с. 120]. Таку ж думку висловила Г. Тітова: «Серед творів Миколи Лисенка для музичного театру найбільш популярною є опера «Наталка Полтавка», вона є в репертуарі майже кожного українського оперного чи музично-драматичного театру. Так, до відзначення цього ювілейного 2012 року на сцені Національної опери України імені Т. Г. Шевченка вже вдев'яте було здійснено її нову постановку (на київській оперній сцені вперше вона постала 1936 року)» [279, с. 70].

Отже, «Наталка Полтавка» І. П. Котляревського увійшла в історію української культури «як викристалізований зразок національної музично-драматичної творчості, як родоначальниця жанру діалогічної народно-побутової опери» [68, с. 268]. Як зазначає О. Чепалов: «Щодо жанрового визначення «Наталки-Полтавки» (*малоросійська опера, опера, велика опера, комічна опера, оперне видовище, оперета, народна драма, українське музично-драматичне рококо* тощо), можна дійти висновку, що перманентні зміни цих дефініцій залежать від ідейно-художніх завдань часу. Майже

протягом 200 років побутування твору такими завданнями були і боротьба за національну визначеність українського театру, і вульгарно-соціологічне класове протистояння радянської епохи, і намагання відійти від провінційності театральної практики, а тепер — прагнення залучити до театральної зали нового глядача, вихованого масовою культурою. Позитивним у цьому процесі є те, що, за всіх художніх нюансів, жанроутворення, сюжет, герої та зміст невмирущої «Наталки» залишаються вирішальними в утвердженні менталітету української нації» [299, с. 93].

За взірцем «Наталки Полтавки» різними авторами було написано цілу низку п'єс, що відрізнялися сюжетом та образною системою, але були ідентичними з погляду жанрово-стильових особливостей (місце й драматургічна функція пісень та музики, певні оперні елементи тощо), тобто належали до одного жанру — народно-побутова, або «малоросійська», опера. Одним із кращих зразків такого твору є п'єса Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», що побачила світ 1836 року в Харкові — надруковано і тоді ж поставлено трупною Л. Млотковського. У перші десятиліття ХІХ ст. Харків став видатним центром мистецького життя України. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко був організатором і деякий час керівником Харківського професійного театру, що й послужило безпосереднім поштовхом до створення ним низки драматичних творів. Чільне місце в драматургічній спадщині письменника належить «малоросійській опері» (саме так, за прикладом І. П. Котляревського, автор визначив жанр свого твору) «Сватання на Гончарівці». Жанрово-стильову близькість творів І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка відзначала М. Загайкевич: «...за структурою вона близька до діалогічної опери (опера-буф, французька комічна опера, російська побутова опера). Причетність «Сватання на Гончарівці» до жанрово-стильового напрямку, репрезентованого «Наталкою Полтавкою», проступає в змісті твору, глибоко пов'язаному з

народним побутом. ... Комедійний елемент виступає тут на перший план, хоч лірична лінія також накреслена досить чітко» [68, с. 273].

Музичну складову п'єси «Сватання на Гончарівці» досліджувала Л. Архимович, яка, зокрема підкреслювала зв'язок твору Г. Квітки-Основ'яненка з попередніми драматичними жанрами: «Як і в «Наталці Полтавці», у «Сватанні на Гончарівці» є риси, що перейшли в музичний театр від традицій вертепу та інтермедій; як і в «Наталці Полтавці», народна пісня тут є основним музичним матеріалом. Квітка так само вводить у виставу весільний народний обряд з його традиційним «колупанням печі», піднесенням рушників тощо. Обряд супроводжується відповідними піснями <...> Щоб відтворити своєрідність народної музичної мови, до п'єси включено пісні, які відповідають різним характерам персонажів: ліричні пісні та жалісні голосіння типу плачів (Уляна), хмільні, жартівливі наспіви (Прокіп), грубуваті комічні пісеньки (Стецько), сумні задушевні (Олексій) та ін. <...> Фінал п'єси має авторський підзаголовок - «Водевіль», що цілком ясно говорить про симпатії Квітки в галузі музичної драматургії. Вся ця заключна сцена дуже щедро насичена музикою (пісні Скорика, Стецька, хор дівчат, розгорнутий пісенний фінал і, нарешті, загальний хор і танці» [6, с. 90].

Отже, спільними рисами «малоросійських» опер І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка було широке залучення народних пісень, що відповідало уподобанням глядачів, сформованим під впливом традицій вертепу та шкільного театру (див. додаток В), і що знайшло відображення в драматургії та театральному мистецтві другої половини XIX ст.

### 2.2.3. Особливості українського водевілю

На зламі XVIII та XIX століть значне місце в театральному репертуарі, поряд із «малоросійськими» операми, посідав водевіль. Переважно це були твори не українських авторів: або переклади з французької мови або



російськомовні. Хоча в окремих російських п'єсах містяться фольклорні елементи та українські мотиви. Найпершим взірцем і водночас еталоном українського водевілю стала друга п'єса І. Котляревського «Москаль-чарівник», яка була написана того ж 1819 року, що й «Наталка Полтавка», і тоді ж поставлена на сцені Полтавського театру<sup>20</sup>.

І. П. Котляревський за основу сюжету свого твору взяв українську інтерпретацію популярної казки-анекдоту, і його п'єса, як слушно зазначав І. Я. Франко, є «немов змодернізуванням давнішої інтермедії, а щодо своєї теми являється переробкою мандрівною теми про вояка-чарівника» [292, с. 259].

Проте, використавши загальновідому фабулу, І. П. Котляревський створив цілком оригінальний і суто український музично-драматичний твір, при цьому автор зумів здолати жанрові обмеження, властиві для водевілю. Так, з одного боку, у п'єсі І. П. Котляревського виразно виявляються риси, характерні для водевілю: стрімка дія, жартівливі пісні й танці, дотепні й невимушені діалоги, фантастичні елементи. З іншого, «Москаль-чарівник» — це твір з народного українського життя, його герої наділені яскравою індивідуальністю, вони мають чіткі соціальні й національні ознаки, а це зовсім не властиве для легкого жанру водевілю. Важливо, що прослідковується зв'язок системи образів та їхніх характерних рис у І. Котляревського з персонажами українських народних казок та анекдотів.

Крім того, ще однією рисою водевілю «Москаль-чарівник», що вирізняє його серед творів цього жанру, є введення автором у полотно п'єси тем, мотивів, образів народної пісенної творчості та народних українських пісень. Загалом, до водевілю «Москаль-чарівник» включено 12 пісенних номерів, що мають різне функціональне призначення й належать до різних пісенних

---

<sup>20</sup> Майже у той самий час з'явився твір В. Гоголя «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем» — теж водевіль, що мав схожий сюжет, «однак активне сценічне життя і популярність п'єси Котляревського висунули її на перший план» [69, с. 269].

жанрів. Л. Архимович звертає увагу на жанрово-стильову неоднорідність музичних номерів у творі І. П. Котляревського і вказує на ще одну особливість цього водевілю: дещо вужча (порівняно з «Наталкою Полтавкою») драматургічна роль музики, яка обмежується переважно вставними номерами, введеними за ходом дії. Проте є епізоди, де дія розвивається саме за допомогою музики і співу (риси, властиві опері як музично-драматичному жанру): це монолог Москаля (своєрідна експозиція його образу), сцена з писарчуком Фінтиком і Тетяною, сцена «чаклунства» Москаля і фінал — «каяття» Фінтика та заключний хор усіх учасників п'єси [6, с. 87–88].

Дослідниця української музики М. П. Загайкевич з аналізу музичної складової п'єси «Москаль-чарівник» робить висновок, що «постановники спектаклю прагнули посилити характеристики персонажів музичними засобами, підібрати для кожного з них певну інтонаційну сферу... Водночас у музичному оформленні п'єси простежуються риси професійної театральної музики, зокрема елементи оперних речитативних та аріозних побудов» [68, с. 272].

Ще одним яскравим прикладом українського водевілю є «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка. Свою п'єсу автор задумав у музично-драматичному ключі, а її жанр визначав то як «малоросійська опера» (трьохактний варіант), то як «малоросійська опера-водевіль» (одноактний варіант). Музична драматургія «Бой-жінки» заснована на принципах, традиційних для водевілю. Так, розмови чергуються з сольними піснями, дуетами та іншими ансамблями (в трьохактному варіанті їх шістнадцять, в одноактному — дванадцять), а завершується вистава характерним для даного жанру заключним музичним номером, так званим «водевілем»: дійові особи по черзі співають строфи, у яких розкривається авторське резюме (про щастя мати за дружину бой-жінку). Саме особливості музичного оформлення надають творові оригінального народно-національного колориту, адже ні в сюжеті, ні в

замальовках персонажів, ні в інших компонентах драматургії він не виступає достатньо чітко. Г. Квітка-Основ'яненко, очевидно, дещо пасивно наслідував зразки салонного водевілю, розповсюдженого в німецькій, французькій та перекладній російській літературах [68, с. 274]. І водночас водевіль «Бой-жінка» є яскравим прикладом прямого запозичення театральньо-виграшної інтриги, яка побудована на переодяганнях і яка дозволяє акторові якнайяскравіше виявити свою професійну майстерність, дає можливість для швидкої зміни вражень і створення численних комедійних моментів.

Водевілі «Москаль-чарівник» І. Котляревського та «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка відзначаються яскравою музичною образністю; у них закладено ті жанрово-стильові особливості, які в подальшому стали характерними для цього різновиду української музичної драматургії, а саме: використання народних жартівливо-танцювальних мелодій, запозичених із міського музичного побуту (кант, романс).

#### 2.2.4. Роль музичного театру в піднесенні української музики другої половини ХІХ століття

У другій половині ХІХ століття відбувається інтенсивний «прорив» національної музики від месіанізму, який усе ще становить основу ідеології М. Лисенка та його сучасників, до яскравого «спалаху» прометеїзму на межі ХІХ–ХХ століть у творчості К. Стеценка (хор «Прометей»), С. Людкевича (кантата-симфонія «Кавказ») та пов'язаних із ним поверненням до прадавніх язичницьких, дохристиянських мотивів (Д. Леонтович «Щедрик», М. Лисенко опери «Енеїда», «Сапфо»). Такі прояви прометеїзму корелюються з сучасними західноєвропейськими тенденціями того часу: звернення до античного міфу у творчості Р. Вагнера, неокласичними тенденціями в музиці Р. Штрауса, італійської «п'ятірки» тощо.

ХІХ століття — це час самобутніх індивідуальностей, формування української музичної інтелігенції: П. Ніщинський, М. Аркас, П. Сокальський,

В. Сокальський, М. Калачевський, А. Вахнянин, В. Матюк, І. Воробкевич, Д. Січинський, Ф. Колесса та багато інших. У переважній більшості ці митці не мали професійної музичної освіти і займалися музикою паралельно зі своїми основними спеціальностями (П. Ніщинський — лінгвіст і перекладач, М. Аркас — чиновник морського відомства, І. Воробкевич і В. Матюк — священники). Але саме завдяки їхнім творчим зусиллям закладаються основи національного стилю, фольклорні пісенні, танцювальні, інструментальні мотиви переосмислюються в індивідуальну манеру музичного письма, виникають глибинні засади для формування музичної мови як семіотичного об'єкта<sup>21</sup>.

Музичне месіанство у цей період проявляється в активній діяльності пасіонарних особистостей, спрямованої на вирішення таких завдань, як:

- ствердження через мистецтво національної ідентичності;
- організація культурно-мистецьких закладів, концертних установ;
- виховання української свідомості народу через музику, літературу, театр;
- залучення значного числа людей до українського руху через мистецтво.

Важливою віхою музичного мистецтва другої половини ХІХ століття стало створення *українських культурно-мистецьких закладів, установ, організацій*. Вагома роль у стверженні української національної ідеї була відведена театру. Один із засновників товариства «Руська бесіда» у Львові — Ю. Лаврівський — у статті «Проект до заведення руського театру у Львові» (1861) писав: «Коли хочемо, щоб наша мова процвітала на полі поступневого розвитку, ми повинні дбати, щоб вона щораз більше входила в публічний ужиток, і з цього погляду, думаємо, найкращу поміч могло би тут подати заснування руського театру у Львові. <...> театр учить історії минулих, ясних віків, учить любити прадідну землю, збудить замилювання до поезії

---

<sup>21</sup> Національна музична мова як семіотична система розглядається у монографії О. Козаренка [101].

й мистецтва» [177]. Для театру «Руської бесіди» у Львові в різні роки писали музику М. Вербицький (п'єси комедійного характеру, переважно водевілі: «І гроші нінащо, як розум ледащо», «13-й жених», «Галя», «Рожа» (1865–1866)), П. Бажанський (комедія-водевіль «Весілля на обжинках» (1870)), В. Матюк (народна побутова мелодрама «От напасти не пропасти, або Капрал Тимко» (1876), драматичний етюд «Наші поселенці» (1897)). Тут побачили світло рампи п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», «Маруся», Т. Шевченка «Назар Стодоля», А. Янковського «Покійник Опанас», А. Вельсовського «Бувальщина», В. Дмитренка «Кум-мірошник, або Сатана в бочці». На Буковині для театру «Руської бесіди» працював Іс. Воробкевич (мелодрами «Гнат Приблуда», «Бідна Марта» (1878), комедійні п'єси «Пантелей трубка, або Пані молода з Боснії», «Новий двірник», «Золотий Мопс»). Для театру писалися й інструментальні твори М. Вербицького. Його симфонії фактично були увертюрами до музичних п'єс.

Приблизно в цей самий час (1862 рік) у Петербурзі з'являється перша лірико-комічна українська опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Наснажений спілкуванням з М. Костомаровим і Т. Шевченком, композитор наповнив свій твір духом романтичного піднесення козацької слави та ідеалізацією образу України — Божого раю на землі: «Там, за тихим за Дунаєм, на землі єсть Божий рай, ми туди, туди бажаєм, там наш милий, рідний край»<sup>22</sup> — «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемівського.

Маючи від природи чудовий голос і будучи наділеним акторським талантом, С. С. Гулак-Артемівський своє життя пов'язав з музичним театром. Першими його спробами як драматурга і композитора також були музично-драматичні твори — п'єса «Степная жизнь цыган» (1851) і водевілі «Украинская свадьба» (1851) та «Ночь накануне Иванова дня» (1852). Проте вершина його творчості — це «Запорожець за Дунаєм» — опера з народного

---

<sup>22</sup> Слова з фінального хору опери.

життя, написана 1862 року. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко: «Особлива складність опери полягає в тому, що вона є одночасно різновидом театрального мистецтва і суто музичним жанром синтетичної природи. Народження оперного твору пов'язане з поетапним проходженням кількох стадій, починаючи від вибору й опрацювання літературної основи, створення тексту лібрето і до всіх складових музичного оформлення задуму. На рівні завершеної партитури опера належить до системи музичних жанрів. Театральний компонент наявний у ній потенційно і стає реальністю лише в конкретній оперній виставі. Аналогічно й драматична п'єса може розглядатися як один із літературних жанрів, доки не стане матеріалом театральної постановки» [300, с. 58].

Сюжет, який С. С. Гулак-Артемівський обрав для своєї опери «Запорожець за Дунаєм» — показати радощі й печалі, прагнення й переживання українців, які хоча й перебувають в еміграції, проте й там зберігають національну ідентичність, — уможливив піднесення до рівня високого оперного мистецтва українських народних пісень і танців, і саме їх автор зробив ключовими складниками свого твору. «Надзвичайно яскрава народнопісенна основа мелодики опери і майстерні прийоми музичної характеристики, побудовані на динамічному, дійовому, психологічно виправданому використанні народної творчості — такі риси новаторства, внесені композитором у традиційну схему комічної опери. <...> Саме роллю музики в «Запорожці за Дунаєм», її драматургічною функцією визначається кінець кінцем жанр твору, і це дає змогу, незважаючи на наявність розмовного тексту, називати його оперою, самобутньою й оригінальною національною оперою» [6, с. 132].

Що стосується жанрових особливостей твору «Запорожець за Дунаєм», то дослідники (зокрема, Л. Архимович [6], А. Я. Шреєр-Ткаченко [317]) вважають її зразком лірико-комічної опери. Щоправда, тут варто нагадати, що особливістю становлення оперного мистецтва в Україні (у середині

XIX ст.) було його жанрове розмаїття: з одного боку, розвиток жанрових різновидів опери (комічна, історична, героїчна, лірико-побутова) відбувався паралельно, а з іншого, в одному творі нерідко можна було знайти характерні особливості різних типів опери, і тому «<...>не можна беззастережно віднести ту чи іншу оперу <...> до одного лише типу. Можна говорити швидше про наявність у кожній з них різних жанрових ознак та про перевагу одних над іншими» [6, с. 124–125]. В опері «Запорожець за Дунаєм» звучать потужні історичні та героїко-патріотичні мотиви, що взагалі не властиво для комічної опери. Якраз у цьому й полягає одна зі своєрідних рис невмирущого твору С. Гулака-Артемівського. Подібне поєднання в одному творі ліричного й героїчного, комічного й сумного можна побачити і в інших зразках українських оперних творів, зокрема в операх М. Лисенка та музично-драматичних творах М. Старицького [140].

Таким чином, за жанром «Запорожець за Дунаєм» — це лірико-комічна опера з виразними героїко-патріотичними елементами.

Твір має характерні для опери композиційні особливості: складається з трьох дій; музичні номери чергуються з діалогами, але функціонально музична складова є вагомішою, ніж літературна. Саме з допомогою музики автор розкриває образи героїв та увиразнює зображувані події та ситуації.

Зауважимо, що в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемівський використовує різноманітні музичні номери: тут є арії, пісні, дуети, хори, ансамблі, оркестрові епізоди, танці. Варто підкреслити, що оскільки жанр комічної опери не передбачає масових народних сцен, то роль хору у творі незначна: «він переважно виконує роль музичного фону, доповнює загальний настрій. Отже, всі музично-виражальні засоби, яких уживав Гулак-Артемівський, свідчать про свідоме ставлення композитора до українського музичного фольклору, про народність і реалістичність його музичної мови» [6, с. 141].

Хоча опера «Запорожець за Дунаєм» і не стала взірцем для наслідування в українському оперному мистецтві, однак вагома роль цього твору в становленні українського театрального мистецтва беззаперечна. Реалістичність, поєднання комічних та історико-героїчних мотивів, використання фольклорних музично-драматичних засобів — ось ті визначальні особливості опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, що вплинули на подальший розвиток національних театральних жанрів.

У Наддніпрянській Україні формується музично-драматичний театр на принципово новаторських засадах. Найяскравіше нові тенденції проявилися у творчості М. Кропивницького, М. Старицького<sup>23</sup>. Створені ними аматорські театральні гуртки, а пізніше — професійні трупи («театр корифеїв»), гуртували навколо себе найкращі музикантські сили. П. Ніщинський 1875 року пише «Вечорниці» — вставний номер до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», поставленої тоді ж у Єлисаветграді аматорськими артистами під керуванням М. Кропивницького. Для трупи цього драматурга створено ліричну народно-побутову оперу «Катерина» М. Аркаса — першу оперу на шевченківський сюжет (1891). Вона була виконана трупою М. Кропивницького у Москві 1899 року. М. Кропивницький і сам писав музику до своїх п'єс: «шутки-оперетки в 3 діях»<sup>24</sup> «Пошилися в дурні» (1875), фантастичної комедії «Вій» за однойменним твором М. Гоголя (1895). Серед відомих музичних п'єс варто також згадати побутові оперети на основі мелодрам М. Старицького: «Ніч під Івана Купала», «Ой не ходи Грицю», «Циганка Аза».

---

<sup>23</sup> М. Старицький, як і Ю. Лаврівський, уважав театр найважливішим засобом просвіти народу: «Сцена для простого люду є зрозуміла, жива ілюстрована книга, є вища освітня школа» [269, с. 361].

<sup>24</sup> Визначення жанру М. Кропивницького.



Менш щаслива доля спіткала опери П. Сокальського «Майська ніч, або Утоплена»<sup>25</sup> та «Осада Дубно». Вони так і не були представлені на кону. Можливо, тому, що композитор торував собі шлях не в Україні, а в Петербурзі й не вступив у співпрацю з українськими драматургами, а можливо, через російськомовне лібрето, яке не приваблювало національно орієнтовані музично-драматичні трупи.

Таким чином, у другій половині XIX століття саме в царині театральної діяльності відбувається об'єднання кращих творчих сил як Наддніпрянської, так і Західної України: композиторів, письменників, драматургів, співаків, акторів — задля ствердження національних культурних пріоритетів, розбудови мистецьких інституцій та захисту української духовності.

#### 2.2.5. Духовне «звернення» народництва до української спільноти через хорове мистецтво

«Прорив» національно орієнтованої інтелігенції до громадянської спільноти набував різноманітних форм. Мистецькі акції за участі великої кількості людей мали особливе значення для ствердження української ідентичності. Тому яскравим проявом месіанізму, спрямованості митців на збереження, примноження й оновлення національного українського мистецтва і культури, стало розгортання хорової творчості та концертної діяльності. Зачинателями цієї справи в Західній Україні стали М. Вербицький та І. Лаврівський. Їхні хорові композиції, різноманітні за тематикою, відіграли роль освітньої бази для композиторів наступного покоління — А. Вахнянина (вчився у І. Лаврівського), В. Матюка (спілкувався з М. Вербицьким, займався збереженням його спадщини), Д. Січинського, І. Воробкевича. Серед розмаїття змістових напрямків хорової музики зачинателів перемишльської школи виділяють:

---

<sup>25</sup> «Майська ніч» П. Сокальського — перша українська опера, побудована суто на музичному розвитку без розмовних вставок.

— різні відтінки лірики (однойменні хорові пейзажі «До зорі» М. Вербицького та І. Лаврівського на текст І. Гушалевича, п'ять ліричних хорів І. Лаврівського, у яких розкрита тема суму за рідною землею, «Жаль» М. Вербицького на слова В. Шашкевича — тонка замальовка внутрішніх переживань ліричного героя);

— епічні твори (балади «Корона, меч і ліра» І. Лаврівського та «Поклін» М. Вербицького на слова Ю. Федьковича);

— жартівливі й танцювальні мініатюри («Заспівай ми, соловею», «Річенька» І. Лаврівського, «Цвітка», «Сиві очі» М. Вербицького);

— піднесено-героїчні композиції («Тост до Русі» М. Вербицького, «Веселися, Галицька Русь» І. Лаврівського).

Поетичним символом тих років, у якому втілилися основні духовно-ідеологічні інтенції часу, стає «Заповіт» Т. Г. Шевченка. Саме завдяки музичним інтерпретаціям цього твору-маніфесту поета, які з'являються у другій половині ХІХ століття в різних куточках України, «Заповіт» набуває значення духовного гімну відродженого українського руху, одним із найважливіших символів національного месіанізму.

Невипадковим є звернення одразу кількох композиторів (М. Лисенка, М. Вербицького, Г. Гладкого) на кульмінації століття, у час так званого «золотого перетину епохи» — 1868–1870 роки, саме до тексту «Заповіту». У конотаціях Шевченкового твору немовби зашифровані основні заповіді українського месіанізму-спасительства, які наснажували митців, — це, зокрема:

— ідея завіту — передачі усієї спадщини, духовної та матеріальної, майбутнім поколінням для збереження й примноження;

— підкреслено національний характер цієї спадщини, кривно пов'язаний з рідною землею та її народом;

— залежність майбутнього культурно-історичного поступу від рішучої, дієвої позиції спадкоємців у сучасності;

— піднесення ідеї збереження пам'яті, утіленням якої є народна музична творчість, до рівня національного архетипу (згадаймо Шевченкове «Наша дума, наша пісня Не вмре, не загине... От де, люде, наша слава, Слава України!»);

— останнім символом «Заповіту» стало слово<sup>26</sup>: саме його місія основна для збереження пам'яті.

Першими й найпрофесійнішими на той час стали видатні хорові музичні інтерпретації «Заповіту» досвідченого М. Вербицького і молодого М. Лисенка<sup>27</sup>. Для цих композиторів музика була «звуковим» словом — утіленням тестаменту великого Кобзаря.

Кантата М. Вербицького (кантата-поема для мішаного хору, хору хлопчиків, соліста-баритона та великого симфонічного оркестру) стала вінцем його творчості й одним із останніх його музичних натхнень на слова Т. Шевченка. Композитор-священник тонко відчув біблійні підтексти «Заповіту». У творі, присвяченому договору людини і Бога (згідно з концепцією М. Вербицького), усе повинно бути величним, піднесеним і відображати нетлінність утілених ідей. Символізуються різні елементи композиції: змістовий, жанровий, формотворчий, стилістичний. Приміром, у сонатності, риси якої виразно проступають у будові вокально-хорової композиції, ідейно-символічного значення набуває як тематизм, так і форма.

Настрій створює урочистий зосереджений вступ. Головна партія — це відображення ключового змісту твору: патетичного монологу людської душі (в експозиції) та її звернення до Бога (кульмінація твору на слові «Бог» — головна партія на початку репризи<sup>28</sup>). Монолог басу звучить як речитативна оповідь. Неспішний темп, невелика протяжність побудов з тривалими

<sup>26</sup> «Не забудьте пом'янути незлим, тихим *словом*» (виділення моє – Л. К.).

<sup>27</sup> Два «Заповіти» були написані одночасно М. Лисенком і М. Вербицьким у 1868 році та виконані в концерті, присвяченому пам'яті поета.

<sup>28</sup> Згадаймо біблійне: «Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог» [Від Івана 1:1].

довгостями, низький регістр вокальної партії підкреслюють статечність і поважність звернення у піднесеному ораторському тонусі.

Побічна партія пов'язана із «мирськими» образами рідної землі (в експозиції «щоб лани широкополі...») і народу (у репризи «Поховайте та вставайте...»). Остання побудова повторюється ще раз у кінці твору як епілог-кода. У ній відображений основний завіт, даний народу на землі, — здобути волю через боротьбу. Образи земного життя (тематизм двох хорів у побічній партії) подано в прославно-фанфарній манері, піднесено-святковому настрої. Емоційний тонус музичного вислову цих розділів викликає алюзії з величним фіналом Дев'ятої симфонії Л. Бетховена. У побудові розвиваючого плану (мінірозробці) втілено образи руху, ворожості («Як понесе з України у синєє море кров ворожу»). Вона характеризується уведенням елементів поліфонічного розвитку (імітаційності, кантового багатоголосся, широких розспівів окремих складів).

Тональний план композиції теж символізований: у сольних епізодах (головна партія) переважає *до мінор*, на кульмінації («Бог» на початку репризи) розвиток підноситься до святкового *ля-бемоль мажору*. Побічна партія пов'язана з мажорними тональностями (*соль мажор*, *до мажор*). А заключне «*credo*» — кода у *до мажорі* — втілює упевненість автора композиції у можливості здійснення Заповіту Великого Кобзаря на рідній землі.

Таким чином, «Заповіт» М. Вербицького був не тільки знаком його пізнього стилю. Він став символом віри композитора в месіанське призначення спадщини Т. Шевченка для України, божественну зумовленість волі й свободи для народу, передбаченої в «Заповіті» поетом-пророком.

Серед наступників М. Вербицького та І. Лаврівського виділяються І. Воробкевич (один з перших писав музику до поезій Т. Шевченка — «Огні горять», «Ой чого ти почорніло» та ін.), В. Матюк (найвідоміші з його хорів — «Крильця», «До руської пісні» на вірші Б. Кирчіва, «Не згасайте, ясні

зори» — текст С. Мегелі). Тонким психологізмом та незвичним ідейним ракурсом відзначаються твори О. Нижанківського (хори «Гуляли», «З окрушків» на слова Ю. Федьковича). Активну громадянську позицію займав А. Вахнянин — автор першої на Галичині героїко-патріотичної опери «Купало», засновник хорових колективів і першої консерваторії. Серед його нечисленних творів популярними стали ліричні хори «Молоді сни» на вірш Е. Левицького, «Наша жизнь» на слова І. Гушалевича. Діяльність А. Вахнянина набула справжніх месіанських рис і мала надзвичайне значення для збереження української культури та активізації культуротворчих процесів у Західній Україні. Ініціатор організації першого на теренах України концерту пам'яті Т. Шевченка 1865 року, він став засновником або співзасновником музичних, культурно-просвітницьких, соціально-політичних товариств (студентське товариство «Січ» (1867), «Просвіта» (1868), «Торбан» (1870), «Боян» (1891) та ін.)<sup>29</sup>. А. Вахнянин підтримував позиції об'єднання української культури західного і східного регіонів та відокремлення її від польських і російських впливів (ідеологія народовців). У передмові до збірки чотириголосних хорів (хорових квартетів) «Кобзар», виданої за ініціативи П. Бажанського та А. Вахнянина, останній зазначав: «Наша пісня нехай будить руську долю, нехай двигне нас до життя! В щасті нехай буде нам гімном похвальним, в недозі вірадою, а в боротьбі нехай стане голосним покликком на бій за волю — долю нашого народу» [47, с. 11]<sup>30</sup>.

Однією з найважливіших справ кінця століття стала організація «Бояну»<sup>31</sup> (1891 р.) — музично-хорового товариства, основна мета якого полягала у збереженні, популяризації української народної пісні та творів

<sup>29</sup> На початку ХХ століття А. Вахнянин був одним із засновників та першим керівником Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, який згодом перетворився на Львівську консерваторію. У 1903 році під час першого з'їзду хорів «Боян» у Львові разом з В. Шухевичем вони ініціювали створення «Союзу співацьких і музичних товариств».

<sup>30</sup> До збірки увійшли твори М. Лисенка, М. Вербицького, І. Лаврівського, І. Воробкевича, П. Бажанського, А. Вахнянина та інших композиторів.

<sup>31</sup> Ініціатори — А. Вахнянин у співдружності з В. Шухевичем. Створене вперше у Львові, воно швидко «розросталося» філіями в багатьох містах Західної України (Перемишль, Стрий, Коломия, Станіслав, Тернопіль).

українських композиторів, «плеканні головно руськонаціонального співу як хорового, так і сольного, як також інструментальної музики...» [47, с. 13]. Учасники цієї організації видавали ноти українських композиторів (у трьох збірках побачили світ обробки народних пісень А. Вахнянина, Д. Січинського, М. Кумановського, Ф. Колесси, Г. Топольницького та інших), проводили конкурси на краще написання вокальних творів. У 1892 році переможцями такого конкурсу стали Д. Січинський з композицією «Дніпро реве» для мішаного хору та фортепіано, Ф. Колесса з чоловічим хором «На щедрий вечір» та обробками щедрівок. Товариство активно співпрацювало з М. Лисенком, популяризували його твори, вивчали досвід його роботи з народною піснею, зокрема її музичної обробки та наукового дослідження. На ювілей у 1892 році великого композитора було обрано першим почесним членом музично-хорового товариства «Боян». У концертах цієї організації брали участь кращі виконавські сили, серед яких відомі оперні співаки О. Мишуга, В. Носалевич, С. Крушельницька (яскрава інтерпретаторка народних пісень в обробці М. Лисенка), М. Менцинський (відзначився як виконавець музики до «Кобзаря» М. Лисенка). С. Людкевич з нагоди 40-річчя заснування «Бояну» писав: «Історія товариства «Львівський Боян» — це щось трохи більше, ніж історія одного тільки співочого гуртка: це без перебільшення один із головних шматків історії починів нашої музичної культури на Галицькій Україні» [170, с. 379].

#### 2.2.6. М. Лисенко — Месія української музики другої половини ХІХ століття

Для ствердження національної ідентичності в музиці непересічну роль відіграла діяльність засновника української професійної школи, «Шевченка у музиці» — М. В. Лисенка. Геніальна особистість і творча діяльність митця викликали цікавість багатьох дослідників, серед них: Т. Булат [19, 20], Г. Веселовська [27, с. 80–87], Л. Гнатюк [40, с. 15–25 ], І. Дзюба [54, с. 3–10],

В. Дяченко [63, с. 119], Л. Кобилянський [100, с. 185–224], О. Левицький [147, с. 330–331], О. Мартиненко [173, с. 139–145], Н. Остроухова [201, с. 95–101], В. Пухальський [219, с. 225–227], М. Рильський [223, с. 661–670], В. Рожок [224, с. 70–79], Р. Скорульська [246, с. 230–242], Л. Старицька-Черняхівська [262, с. 231–245], О. Таранченко [275, с. 54–61], О. Фрайт [289, с. 125–134].

У доробку М. Лисенка репрезентовано монументальні й визначальні для формування національного стилю епохи жанри — опери, кантати, великі концертні твори для фортепіано, симфонічні твори, камерно-інструментальна музика, обробки народних пісень, хори та солоспіву. У його стилі завдяки семіозису змісту, драматургії, жанру, форми, стилістики відображаються духовні месіанські настанови епохи, спрямовані на збереження ментальної ідентичності українців, прокламацію в артефактах національної ідеї, розуміння народництва — служіння рідному народу — як загальнонаціонального архетипу.

Діяльність М. Лисенка з перших кроків сповнена свідомим прагненням поліпшити стан української музики, вивести її існування з аматорського музикування на рівень професійного мистецтва, що мало місце в тогочасній Європі, «вивести українську національність з хуторянської обстановки на європейський шлях» [152, с. 365–366]. Основними орієнтирами на цьому шляху для композитора стали:

- народна творчість;
- пророче Слово Т. Г. Шевченка (opus 1 — «Заповіт»);
- сучасна композиторіві європейська романтична музика (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, Ф. Шопен, Ф. Ліст та ін.) — стиль ліричної сповіді романтичного героя.

Народна пісня звучала в душі композитора від раннього дитинства. Перед поїздкою на навчання до Лейпцига (1867 рік) у доробку М. Лисенка вже був зошит з народними піснями, які він збирав, вивчав і досліджував,

обробляв. Майстра цікавила не просто народна пісня, а народність як утілення української ідентичності, прояв ментальних рис етносу. Композитор намагався популяризувати їх, розповсюдити через мистецтво й культурно-мистецьку діяльність — музику (фортепіанні, камерно-інструментальні твори), музичний театр (опери), співану поезію (солоспіви, обробки народних пісень), наукові дослідження («Про народну пісню і про народність в музиці», «Характеристика музичних особливостей малоруських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» (1874); «Дума о Хмельницком и Барабаше» (1888); «Про торбан і музику пісень Відорта» (1892); «Народні музичні інструменти на Україні» (1894)). Отже, М. Лисенко свідомо йшов до створення української музичної школи на перетині національних (народна пісня) і сучасних йому європейських мистецьких тенденцій.

Митець прагнув залучити до співпраці на ниві національного самовизначення через музику якнайбільше людей. Він організує хори, які співають обробки народних пісень, або твори, написані на основі народної образності, інтонаційно-стилістичної бази, подорожує з хорами Україною, щоб якомога більше містян і селян почули українську пісню у професійному виконанні. «...де Лисенко не з'являвся, одразу ж складався хор, яким він і диригував» — згадував М. Старицький [264, с. 28].

Роботу композитора з хорами можна умовно поділити на два етапи:

- 1) 1860–1890-ті — керування аматорськими співочими колективами;
- 2) 1900-ті — створення професійних капел<sup>32</sup>.

Серед хорів «аматорського» періоду, до організації та діяльності яких залучився композитор, згадують співочий колектив студентів Київського університету (починаючи від 1860-го року), громадський хор з любителів музики (1872 рік), у якому для задоволення співали люди різних спеціальностей: «В склад його увійшли студенти, учителі, лікарі, урядовці і др. <...> Хор склався чималий, більше 50-ти душ, виключно чоловічий» [100,

---

<sup>32</sup> Про прагнення батька «створити зразковий художній хор» пише О. М. Лисенко [Цит. за: 155, с. 159].



с. 189]. У 1874–75 роках під час перебування на навчанні в Петербурзі, М. Лисенко заснував аматорський хор та безкоштовні хорові курси у Солянному містечку. У 1880-х роках він збирає мішаний хор уже в Києві, а також опікується співочими колективами «Громади» та київського «Бояну»<sup>33</sup>.

Видатною подією національного культурно-музичного життя стали п'ять подорожей митця з хором Україною — 1893, 1897, 1898, 1900 і 1902 роки<sup>34</sup>, за кожною із яких стоїть величезна організаторська, навчальна, просвітительська робота. У цих поїздках М. В. Лисенку допомагали молоді музиканти — А. Бакалінський, К. Стеценко, Я. Гулак-Артемівський, О. Кошиць, О. Коваленко, К. Гончар, П. Демуцький, Я. Яциневич, які в недалекому майбутньому продовжили справу композитора з розбудови національної музичної культури. Упродовж згаданих концертних акцій по всій Україні зазвучали народні пісні й українська мова; у містах, містечках, селищах (Гадячі, Боришполі тощо) створювалися хори за взірцем співацьких колективів М. Лисенка. Концерти носили широкий освітній характер. Їх називали «кращим курсом слов'янознавства», оскільки, поряд з українськими, тут звучали сербські, болгарські, хорватські, чеські, польські, російські, моравські народні пісні [122]. Крім того, до програми виступів обов'язково були включені класичні твори: Л. Бетховена, Р. Вагнера, А. Рубінштейна, С. Монюшко, «Реквієм» В. А. Моцарта, «Пори року» Й. Гайдна, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського. Чільне місце посідали кантати М. Лисенка «Б'ють пороги», «Іван Гус», «Радуйся, ниво неполитая», хор «Ой нема, нема» з «Гамалії», інші твори композитора.

Багатопланове значення хорової діяльності М. Лисенка визначило і зміст його музики. Поряд з обробками пісень соціального спрямування («Ой, наступила та чорна хмара», «Про Бондарівну»), виникають твори-протести

---

<sup>33</sup> Олена Пчілка згадує організацію київського «Бояну» як короткотривале починання композитора, яке не прижилося на столичному ґрунті, на відміну від Галичини [218, с. 60].

<sup>34</sup> Концерти відбулися в Житомирі, Одесі, Полтаві, Черкасах, Чернігові, багатьох невеликих містах і містечках.

проти утисків української мови. Як відповідь на Емський указ (1876 року) з'являються хори «На прю» на слова М. Старицького, піднесено-патріотична кантата «Б'ють пороги», пісня для хору «Наш отаман Гамалія», велична розповідь «Встає хмара з-за лиману». Окрему групу становлять композиції ліричного спрямування: «Сон», «Широкая, високая» на слова Т. Шевченка, обробка народної пісні «Пливе човен». Важливою складовою Лисенкового репертуару стали хорові обробки пісень: історичних («Гей, не дивуйте», «Максим козак Залізник»), рекрутських («Ой пуцу я кониченька в саду»), козацьких («Ой не знав козак»), жартівливих («Не топила, не варила»), про кохання («Ой гиля-гиля, гусоньки»), бурлацьких тощо, обрядового фольклору (збірки «Молодощі», два вінки веснянок, «Купальська справа», «Весілля», «Колядки та щедрівки»).

Після однієї зі своїх подорожей з хором М. Лисенко писав: «Об'їздив усю Полтавщину і у Київщині був, у Черкасах та Смілі. <...> Будив заспаних земляків піснями» [153, с. 290]. Мотив пробудження, об'єднання навколо народної пісні, української музики, рідного слова, створення національно орієнтованого прошарку слухачів і виконавців зумовлював усю свідому діяльність композитора, спрямовану на проголошення через мистецтво української національної ідеї.

Навколо М. Лисенка збирається коло ентузіастів проповідування української ідеї та піднесення національної культури на європейський рівень. Це не тільки його друзі й родичі, які підтримували його з молодих років: М. Старицький, Олена Пчілка, Леся Українка, М. Кропивницький, М. Драгоманов, Т. Рильський, О. Русов, С. Русова, а й товариші по «Громаді» — композитори К. Стеценко<sup>35</sup>, Я. Яциневич, які працювали з ним під час поїздок з хором. Підтримують його починання М. Аркас, П. Ніщинський, М. Колачевський, П. Сокальський, В. Сокальський.

---

<sup>35</sup> М. Лисенко наче передавав духовну естафету служіння рідному народу через мистецтво Кирилові Стеценку. Його пророчі слова присвячені молодому колезі: «Ось хто замінить мене після моєї смерті» [248].

М. Лисенко налагоджує контакти з митцями Західної України й істотно впливає на процеси усвідомлення значущості народної музики для створення національно визначеного музичного стилю. А. Вахнянин, Ф. Колесса, О. Нижанківський, Й. Кишакевич, В. Матюк, І. Воробкевич, С. Людкевич, інші композитори, поет І. Франко стають справжніми соратниками у створенні єдиного національного музичного простору. Твори М. Лисенка виконуються у Галичині й на Буковині. Композитори переймають його організаторський досвід та приймають його світоглядні засади щодо шляхів розвитку національної музики.

Саме завдяки фольклору стиль М. Лисенка отримує національну визначеність, а музична мова формується в семіотичну систему (за дослідженням О. Козаренка [101]). Образні, драматургічні, жанрові, стилістичні складові стилю композитора стають музичними знаками, у яких узагальнюються, типізуються основні ідейно-образні імперативи національного, а значить — для М. Лисенка, народного світогляду. Серед них ми відзначимо такі:

— прадавнє відчуття життєдайної енергії землі, зумовленість існування українців роботою на землі (п'ять циклів обрядових пісень: «Молодоці», «Весілля», «Купальська справа», «Колядки, щедрівки», «Веснянки», опера-«колядка» «Різдвяна ніч»);

— семантизація танцювальності як первісного прояву життєвої енергії у зіставленні з духовним началом — пісенністю: збірка «танків і веснянок» «Молодоці», танці в операх «Різдвяна ніч» (фінал другої редакції), хороводи-ігри русалок в «Утопленій»<sup>36</sup>, танцювальна сюїта на основі народної пісні «Ой дівчина-горлиця» та «Козачка» у другій дії «Тараса Бульби», «Метелиця» у «Зимі й весні» тощо);

— тембро-акустична оригінальність існування фольклору як результат втілення екзистенційної потреби позначення себе у світі: фонічна специфіка

<sup>36</sup> Танцювальність і пісенність в опері «Утоплена» детально розглянуті у розвідці О. Шабельської [311].

кобзарського співу, відтворена в обробках народних пісень, дум («У неділеньку, у святую»), солоспівах на історичну тематику («Гетьмани, гетьмани», «Ой чого ти почорніло, зеленєє поле»), підголосковій поліфонії хорових творів та обробок народних пісень, дослідженнях народного інструментарію («Про торбан і музику пісень Відорта», «Народні музичні струменти на Україні») та відтворення акустичних особливостей ліри, торбана, бандури у творчості (перша і друга Українські рапсодії для фортепіано, дума «У неділю вранці-рано», пісня Кобзаря та «Гей, літа орел» у виконанні Тараса з опери «Тарас Бульба» та ін.);

— співіснування реального й уявного, дійсного й фантастичного в народному побуті, звичаях, обрядах (звернення за сюжетами для опер до творів М. Гоголя, ґрунтованих на знанні українського фольклору, звичаїв і обрядів, у яких героїчне, фантастичне, реальне, комічне й поетичне тісно переплетене в досконалій художній формі — опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба»).

Типізація через стиль і музичну мову власного відчуття народності, яке міцно спиралося на звуковий матеріал «живого» в часи М. Лисенка фольклору, є одним із чинників реалістичних рис у творчості митця.

Іншою ґрунтовною засадою для створення власного стилю М. В. Лисенка стала творчість Т. Г. Шевченка. Полісмісловий світ поезії великого Кобзаря, сповнений символічних алюзій та метафоричних відсилань до першообразів, прообразів та першопричин, водночас указував увесь час на одне: безмежну, пристрасну любов поета до рідної землі та народу.

Знаковим є звернення М. В. Лисенка до «Заповіту» саме на початку творчості (1968 рік, opus 1). З нього розпочинається тривала праця композитора над поезією Т. Шевченка. Це — своєрідний епіграф до одного з основних напрямків його творчої діяльності, яка продовжувалась упродовж

усього його життя<sup>37</sup>. У ньому митець знаходить смислові й стилістичні константи, які згодом стануть складовими його індивідуального авторського музичного стилю.

У «Заповіті» М. Лисенка, написаному для тенора, чоловічого хору та фортепіано, ідея очищення й піднесення після визвольного народного «сплеску» подана в поступовому динамічному наростанні. Твір складається з п'яти епізодів, які відповідають строфам вірша, та має об'єктивовані вступну й завершальну частини, щемливо-жалісна, плачова хроматична інтонація яких (п'ятий — четвертий підвищений — п'ятий ступені) у супроводі напруженої гармонії неповного зменшеного секундакорду альтерованої субдомінанти, передає біль від втрати великого Кобзаря. Уже на початку твору встановлюється специфічний ладовий колорит, пов'язаний із застосуванням мінору з підвищеним четвертим ступенем та залежності гармонії від лінійного контрапунктичного поєднання голосів фактури.

Кожен з епізодів починається вступом, який готує емоційний фон ліричного вислову (соло тенора). В аріозно-наспівній манері, побудованій на інтонаціях народного мелосу, звучить сповідь великого поета, яка міниться чуттєвими нюансами залежно від змісту тексту. У першому епізоді — епічно-розповідна, другому — просвітлено-замріяна, драматично-заклична — у третьому. Кульмінаційним для втілення біблійної ідеї «очищення через кров»<sup>38</sup> є контраст між четвертим і п'ятим епізодами. Єдиний у творі хоровий

---

<sup>37</sup> У 1870–1880-х роках М. Лисенко створив 56 солоспівів на вірші Т. Г. Шевченка. Кантати й хорові поеми композитора пов'язані з іменем великого поета. На слова Великого Кобзаря М. В. Лисенко написав поеми «Іван Гус», «Іван Підкова», кантати «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», «Радуйся, ниво неpolitая». Хоровою присвятою поетові є кантата «На 50-ті роковини смерті Т. Г. Шевченка» (слова В. Самійленка).

<sup>38</sup> Заповіт, за біблійською традицією, це угода між людиною і Богом, яка вступає в силу після смерті заповітника. У апостола Павла знаходимо таке пояснення заповіту: «Бо де є заповіт, мусить там наступити смерть заповітника. Заповіт має силу лиш по смерті, він не варт нічого, поки живе заповітник. Тому навіть і перший завіт був освячений кров'ю. <...> Зрештою, за законом, майже все очищується кров'ю, і без кровопролиття відпущення немає». [Євр. 9: 16–18 ... 22]. Задля чинності угоди бажано, щоб вона була освячена кров'ю. У поета — це кров ворогів України, після пролиття якої повинно наступити прощення українського народу, відпущення гріхів. Мотив пробудження й

фрагмент звучить водночас як заклик до боротьби і як переможна хода козацького війська: потужне звучання злагоджених чоловічих голосів у супроводі масивної маршоподібної акордової фактури фортепіано, мелодика, побудована на інтонаціях народних героїчних історичних пісень-гімнів, паралельно-змінний лад. Зловісним кривавим знаком для ворогів сприймається остання низхідна фраза басів на словах «волю окропіте», яка завершує четвертий епізод: однозначно фатальний низхідний рух від п'ятої до першої сходинок мінору у «страшній» великій октаві. Після нього настає ясне просвітлення останнього п'ятого епізоду. Соло тенора на тлі акордів, викладених арпеджіо, фортепіано звучить піднесено й велично.

У «Заповіті» — першому творі молодого композитора М. Лисенка — мов у зернині, зосереджено основні ідейно-сміслові потенції митця, які розкрилися в подальшій його творчості:

— первинна мета — служіння рідній землі згідно з духовними біблійними настановами, які заповідав великий Кобзар<sup>39</sup>;

— семантизація символів тексту (Україна, заповіт, Дніпро, могила, степи, лани і море, Бог, кайдани і кров, велика, нова сім'я, слово) як національних архетипів у подальшій творчості (кантати на слова Т. Шевченка, музика до «Кобзаря», «Тарас Бульба»<sup>40</sup>, хори «Вічний революціонер» на слова І. Франка, духовний гімн «Боже Великий, Єдиний» на слова О. Кониського);

---

піднесення України звучить в ідеології Кирило-Мефодіївського товариства (січень 1846 – березень 1847), яке виникло майже одразу після написання «Заповіта» Т. Г. Шевченком (25.12.1845). Ця поезія завершує збірку «Три літа» — 1843–1845 рр., характерною особливістю якої є підтекстові відсилання до Старого Заповіту. До книжки входять інтерпретації великим поетом десяти Давидових псалмів (цикл, написаний 1845 року у В'юнищі). Початково автограф «Заповіту» був записаний на звороті 149 псалма.

<sup>39</sup> Дослідниця О. Таранченко зазначає: «Вже на перших етапах формування власного індивідуального стилю М. Лисенко свідомо обирає тему історії, духу народного, історичної пам'яті народу, живого народно-національного характеру як програмну настанову всієї творчості» [275, с. 166].

<sup>40</sup> Про відображення «заповітної» поезики в опері «Тарас Бульба» див. статтю О. Г. Рощенко [229].

— визнання позачасової величі постаті Т. Г. Шевченка, непересічної значимості для цивілізаційного поступу України (відзначення роковин великого поета, написання приурочених до них творів, гуртування навколо його постаті однодумців і соратників);

— орієнтація на створення музичної мови як «етномузичної знакової системи» (О. Козаренко [101, с. 62]), багатосмислової та водночас зрозумілої, демократичної реалії для більшості українців. Музика через мову повинна звертатися до народу, нести виховну, просвітницьку функцію, бути втіленням народного духу, народності в часи, коли українське слово було заборонене<sup>41</sup>. Вже у «Заповіті» чуємо поступ до «...зімкнення кількох мовностильових блоків — селянського і міського фольклору; західноєвропейського та російського професіоналізму; давньоукраїнської артифікаційної музики...» [101, с. 62]. Стилістика митця перебуває ніби на перехресті різних музичних знаків, їх свідоме переосмислення спрямоване в бік максимальної реалізації виражальності кожної інтонації задля відтворення смислового космосу Шевченкового «Заповіту». Тут і перетворення плачових та думних інтонацій, уведення експресивних фольклорних ладових утворень при опорі на класико-романтичну гармонію, речитативно-аріозного стилю романтичної опери, використання риторичних фігур (хроматичний хід початкової інтонації вступу, анабазис на словах «і полину до самого Бога» у третьому епізоді, катабазис у заключній фразі басів четвертого епізоду тощо);

— ствердження необхідності єдності Слова та музичного «слова» у розгортанні інтенсивного соціально-культурного національного поступу.

Наприкінці століття світ бачить зовсім іншого М. Лисенка: лірика-романтика з прагненням до сповіді («Альбом літа 1900 р.», opus 37; «Альбом особистий», opus 42; «Альбом літа 1901 р.», opus 39, «Альбом літа 1902 р.»),

---

<sup>41</sup> А разом із словом музика ставала потужною силою для впровадження в життя національної культурної політики, яка було метою творчості М. Лисенка: «... М. Лисенко, крім фортепіанних композицій, писав опуси тільки на *тексти українською мовою*. Гадаю, композитор розумів, що слово вкупі з музикою сильніше впливає на *формування національної ідентичності*, ніж суто інструментальна музика» [85, с. 11].

opus 41»)<sup>42</sup>, усамітненого очищення душі через музику (солоспіви на слова Г. Гейне, фортепіанні п'єси «Момент зачарування», «Знемога та дождання», «Пісня кохання», «Враження від радісного дня», «Признання», «Мрії. На солодкім меду»).

Романтична складова стилю композитора найбільш повно проявляється під час втілення сокровених думок, емоційних «порухів» душі. На думку дослідників, низка творів, позначених елегійним забарвленням, з'явилася після раптової смерті дружини М. Лисенка — О. Липської: «Елегія», ноктюрн «Прощальний», вальс «Розлука», «Момент розпачу», «Сумний спів» [289, с. 130]. Але відданість «Заповіту» великого Кобзаря проходить червоною ниткою крізь усю творчість митця і є визначальною складовою у формуванні його світогляду.

І ще згадаймо «Херувимську» М. Лисенка — перший християнський твір композитора на духовний текст, написаний в останні роки XIX століття. У ньому у своєрідному ракурсі переломлюється ідея збереження пам'яті, закладена ще в початковому, «заповітному» опусі митця. Дослідники відзначають тісний зв'язок музики з народним мелосом, який проявляється на різних рівнях: композитор звертається до українського переспіву канонічного тексту; повторення слів, вільне поводження з текстом вказує на вплив жанру народних псалмів на стиль твору; фольклористичні засади проявилися у використанні підголоскової поліфонії, прийомів народного багатоголосся з лінійністю розвитку кожного з голосів. Разом із тим твір звучить надзвичайно піднесено й небуденно, відтворюючи святково-панегіричний тон хорових концертів кінця XVIII — початку XIX століття, у тому числі репрезентований у «Херувимських» Д. Бортнянського. Несподівано оновлена гармонічна мова, яка виростає з лінійного розгортання партій голосів, застосування імітаційної техніки європейської поліфонії, темпові, динамічні

---

<sup>42</sup> Лисенкові «Три літа» (альбоми 1900–1902 років) викликають алюзію до збірки «Три літа» Т. Г. Шевченка, яка закінчується знаковим для української музики XIX століття і для самого М. В. Лисенка «Заповітом».



контрасти між розділами<sup>43</sup>, сміливі ладо-тональні барви (зіставлення *соль мажору* та *сі-бемоль мажору* в останньому розділі, застосування контрасту однойменного мажоро-мінору для загострення чуттєвості сприйняття) ламають традиційне уявлення про стилістику даного духовного жанру. Н. Костюк розглядає твір М. Лисенка як сміливий стильовий експеримент: «...першорядною в ньому є апробація нових композиційних і ладогармонічних підходів на ґрунті найкращих традицій української церковно-хорової музики кінця XVIII — початку XIX століття. Саме тому зазначений твір не має аналогів у тогочасній православній духовній творчості» [125, с. 208].

У «Херувимській» М. Лисенка неначе підводиться, заокруглюється стильовий підсумок XIX століття: з Д. Бортнянського почалося, відсиленнями до його стилю і закінчується. Так на рівні епохи — історичного періоду — месіанізм, прагнення до збереження в культурі найціннішого та його пристосування до нових світоглядних реалій підкреслює свої провідні позиції через творчість засновника національної класичної школи, основоположника української музики XIX століття — М. В. Лисенка.

---

<sup>43</sup> Твір складається з чотирьох розділів. Перша частина — дві побудови у формі періоду, що повторюються (А–А), *соль мажор*. Музика в них має спокійний, просвітлений характер. Другий розділ складається з двох контрастних побудов. Перша (В) з більш інтенсивним драматичним, напруженим розвитком в однойменному *соль мінорі* завершується виразним запитанням на домінанті. Відповідь проголошується у *соль мажорі* масивно й однозначно: «Алілуя!» Друга (С) — прославна, світла й прозора, наче «зіткана» з імітацій, мінливих *мажоро-мінорних* переходів звучить стрімко, з елементами танцювальності (розмір 6/8). Триголосне імітаційне «плетиво» поступово кристалізується в заключне акордове чотириголосся для більш рельєфного ствердження «Алілуя» Господу. Таким чином, «Херувимська» «ламає» стереотипи й на рівні форми. Останні два контрастні епізоди виростають з традиції Лисенкової динаміки формотворення, вперше застосованої в «Заповіті»: споглядальний спокійний просвітлений початок, доволі розгорнутий у часі, потім — драматизація музичної тканини, розвитковий фрагмент. Завершення — прославна побудова, яка підносить звучання на якісно новий емоційний рівень.

## Висновки до другого розділу

У першій половині XIX століття розгортається рух за піднесення та розвиток української мови, культури, відбувається усвідомлення цінності національної духовної спадщини, традицій, збережених у народному мистецтві, обрядах, віруваннях, філософії. Месіанізм стосовно всього українського стає не просто модою до екзотичного й незвичного. Він проявляється як життєтворний імпульс, породжений потужним плином європейського романтизму, з його цікавістю та ідейним піднесенням усього, що пов'язане з духовно-практичним життям народу, з тим, що виокремлює його серед інших націй, робить культуру, мову особистісним ідентифікаційним кодом, єднає та зближує спільноту й водночас відокремлює від інших культур і народів. Виявами месіанізму національної інтелігенції є:

— цікавість до історії та виникнення перших історичних (Д. Бантиш-Каменський, М. Костомаров), а також псевдоісторичних розвідок («Історія Русів») і перші спроби довести поступальність і неперервність становлення національної культури та історії;

— діяльність Кирило-Мефодіївського братства з його вірою у християнське відродження України та її месіанську роль для усіх слов'янських народів;

— «філософія серця» П. Юркевича та П. Куліша, у якій на основі учень К. Т. Ставровецького і Г. Сковороди розгортається вивчення зовнішнього та внутрішнього вимірів існування людини;

— ствердження духовної цінності й значимості української мови у творах І. П. Котляревського («Енеїда», «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник») і становлення української літератури (Г. Квітка-Основ'яненко, Я. Кухаренко, С. Писаревський, М. Устиянович, І. Наумович);

— активне збирання народних пісень (збірки М. Цертелєва, М. Максимовича), традицій та обрядів, відновлення української поетичної

творчості (гурток Харківського університету — І. Срезневський, А. Метлинський, М. Костомаров, О. Шпигоцький, Л. Боровиковський);

— феномен творчості М. В. Гоголя, у якій на високохудожньому рівні узагальнено ментальний пафос і духовне багатство українського народу;

— безмежний полісмісловий всесвіт Шевченкового Слова, яке вивело українську національну ідею в позачасовий вимір існування.

У другій половині XIX століття месіанізм осягається істинною іскрою прометеївського вогню розуму. Література, мистецтво, музика, театр відгукнулися на встановлення реалістичної парадигми в культурі. Пафос збереження національної духовної спадщини змінюється прагненням її активного освоєння, впровадження в реальне життя й збагачення новими відкриттями, образами, ідеями. Поодинокі пошуки національної своєрідності першої половини століття у другій систематизуються й розгортаються в потужний потік українського мистецтва, літератури, театру, музики, науки. У ці роки українська ідея знаходить реальне втілення в численних артефактах, наукових відкриттях, геніальних образних узагальненнях у літературі та мистецтві, культурно-просвітницьких акціях.

У музичному мистецтві месіанізм проявився насамперед у збиранні, обробці та збереженні фольклору — пісень, народних повір'їв, звичаїв, обрядів, казок і міфів. Музика зближується з літературою, театром, живописом у пошуках української самоідентифікації та в боротьбі за рівноправне функціонування мови та рідної культури. П'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, М. Старицького — не тільки через українську мову та романтично-реалістичні сюжети творів, але й через народні пісні пропагують національну культуру, духовність. Українську тематику й прагнення зберегти народний дух через застосування та обробку фольклору знаходимо у творах М. Колачевського, П. Ніщинського, С. Гулака-Артемівського, М. Аркаса, П. Сокальського. У Західній Україні композитори Перемиської школи

(М. Вербицький, П. Бажанський, І. Лаврівський, В. Матюк, І. Воробкевич, частково А. Вахнянин) через хорове мистецтво, музичний театр стверджують національну ідею, зберігають та примножують інтонаційно-музичний словник української музики, залучають до національного відродження все більше людей.

Важливою для української культури виявляється багатогранна діяльність М. В. Лисенка. Збирання й обробка народних пісень; дослідження кобзарського мистецтва, дум та історичних пісень, народного інструментарію; композиторська діяльність, зокрема створення основних жанрів національної музики з яскраво визначеною українською характеристичністю; культурно-просвітницька діяльність (увічнення пам'яті про Т. Г. Шевченка щорічними концертами, організація хорів та подорожі Україною, заснування першої музично-театральної школи); створення династії професійних виконавців-педагогів фортепіанної гри та багато іншого — увесь цей величезний обсяг роботи М. Лисенка, здійснений ним протягом творчого життя, був обумовлений любов'ю до рідної землі та її народу, месіанським прагненням віддати свій хист, працю, своє життя заради відродження України.

Визначальними для месіанізму XIX століття в музичному мистецтві можна вважати:

— свідоме утворення спадкоємної національної традиції (Д. Бортнянський — Перемиська школа; І. Котляревський, М. Лисенко — К. Стеценко, Я. Степовий; М. Леонтович — Л. Ревуцький та ін.), яка стала ґрунтом для сучасної української музики;

— прагнення митців виховувати, просвіщати, навчати людей з метою прищеплення їм любові до рідного слова, пісні й українського духу;

— перевага синтетичних жанрів (музично-драматичного театру, опери тощо), хорової музики з українськими текстами, програмної музики з опорою на народні інтонації;

— створення національної музичної мови, семіотичного простору звукового мистецтва, специфічного лише для української музики;

— усвідомлення непересічної ролі творчості Т. Г. Шевченка та раннього М. В. Гоголя як зосередження ідейного фонду української культури й мистецтва ХІХ століття.

Одним із символічних артефактів, у семантичному полі якого перехрещуються месіанські вектори різних митців епохи, є «Заповіт» Т. Г. Шевченка. Цей текст став визначальним для творчої долі багатьох українських митців. М. Вербицький, М. Лисенко, Г. Гладкий написали музику до вірша в кульмінаційний для епохи час — 1868–1870-ті роки.

Месіанські інтенції у творах М. Вербицького і М. Лисенка проявилися на різних рівнях композиції:

— на рівні контексту створення — ствердження ідеї спадковості національних ідеалів (для М. Вербицького «Заповіт» — останній твір, підсумок-епілог творчого шляху; для М. Лисенка — перший опус, ідейний епіграф до всього наступного творчого шляху);

— на рівні змісту — трактування спадщини поета як великого заповіту збереження національної ідеї та українського духу;

— на рівні форми — символізація розділів форми для образного відображення взаєностосунків у трикутнику «особистість — Бог - народ» (М. Вербицький) або драматизація композиційного розгортання від особистісної трагедії переживання втрати поета до колективного, всенародного єднання навколо ідеї очищення країни від ворогів заради народження вільної України (М. Лисенко);

— на рівні жанру — у М. Вербицького як наслідування ясної за формою, чіткої за структурою класичної сонатної композиції, у М. Лисенка — наближення до динамічної драматичної романтичної оперної сцени-монологу з хоровою кульмінацією;

— на рівні стилістики — символізація тематичних елементів, тонально-гармонічних засобів — у М. Вербицького; індивідуалізація, переосмислення багатоманітних стилістичних елементів задля створення семантично наповненої музичної мови — у М. Лисенка.

Культурно-мистецький розвиток у ХІХ столітті став визначальним чинником для формування творчої особистості М. Старицького, ствердження його творчих принципів, світоглядних ідеалів. У музично-драматичному театрі під його керівництвом втілювалися основні духовно-практичні концепти сучасності, месіанське ставлення до національної традиції, осяяне вогнем прометеївського творчого пориву до нового, кращого, досконалого.

**РОЗДІЛ 3**  
**ФОРМУВАННЯ ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНИХ ЗАСАД**  
**ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО**  
**В АМАТОРСЬКИЙ ПЕРІОД**  
**У КОНТЕКСТІ МЕСІАНІЗМУ ЕПОХИ**

Перше знайомство М. Старицького з театром припадає на той час, коли він навчався в гімназії у Полтаві. Ще від початку XIX століття провінційна Полтава мала театр, у якому до того ж грав геніальний актор М. С. Щепкін. Однак на момент навчання М. Старицького професійного театру в Полтаві вже не було, проте аматори час від часу виставляли українські п'єси «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Сватання на Гончарівці». Зі спогадів М. Старицького відомо, що почесний попечитель гімназії завжди присилав по 20 квитків для тих учнів, що жили в пансіоні. Гра полтавських акторів-аматорів справляла на глядачів-гімназистів величезне враження. «Мені і тепер здається, що краще цих спектаклів я нічого в житті не бачив», — писав М. Старицький на схилі життя [265, с. 397].

**3.1. Студентський театр Київського університету (1859–1871 роки)**

Неабиякий вплив на формування світогляду й естетично-мистецьких смаків М. Старицького мала родина Лисенків (додаток Е, фото 24), до якої він потрапив ще в підлітковому віці (спочатку не стало батька, а коли Михайлові було 11 років, померла й мама, і долею хлопчика почав опікуватися двоюрідний дядько Віталій Лисенко). Схожість поглядів на шляхи розвитку вітчизняного театру та плідна співпраця з Миколою Лисенком (додаток Е, фото 5) зумовили музичну спрямованість майже всієї драматургічної і сценічної творчості Михайла Старицького в майбутньому.

Закінчивши 1858 року гімназичний курс, М. Старицький вирушає до Харкова, щоб продовжити освіту, і вступає на природничий відділ фізико-математичного факультету університету (додаток Е, фото 1). Матеріалів про

харківський період його життя майже не збереглося. Єдине, що достеменно відомо, — незмінний інтерес до театру. На відміну від Полтави, у Харкові була тоді своя професійна трупа, яка грала у приміщенні Дюківського театру і час від часу вводила у загальний російський репертуар п'єси місцевого драматурга, на той час уже покійного — Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. М. Старицький згадував, що вистави «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик» зі знаменитим артистом Н. у заглавній ролі він і Лисенко відвідували завжди [265, с. 404].

1860 року М. Старицький та М. Лисенко разом переводяться до Київського університету — навчального закладу, що відзначався активним студентським життям, зокрема від 1859 року тут діяв студентський драматичний гурток. Тож ставши студентами і шукаючи своє місце в бурхливому студентському русі, М. Старицький (додаток Е, фото 2) та М. Лисенко зрештою долучилися до роботи цього гуртка, бо театр приваблював їх найбільше. Проте в діяльності студентського театрального осередку брати бачили не розвагу, а спосіб служіння своєму народу. Як згадував пізніше М. Старицький, «Ми з Лисенком просиджували іноді ночі, міркуючи про національне завдання, про минуле нашої батьківщини, про долю мачуху нашого селянина» [265, с. 407].

У цей період М. Старицький знайомиться з такими визначними в майбутньому діячами української культури, як П. Чубинський, М. Орлов, Д. Багалій, О. Русов, О. Левицький, М. Матвєєв, О. Селін, В. Антонович, О. Лисенко-Коннор та ін. Як він сам охарактеризував цей період, «Цей час, багатий подіями, сильними характерами, керівниками, сповненими високого розуму і великого серця, ще чекає занесення на сторінки історії» [265, с. 411].

Про роботу студентського театру відомо, що вона була побудована на демократичних засадах. Так, його учасниця — Л. Драгоманова-Кучинська, згадує, як серед студентів було оголошено конкурс на ролі у п'єсі «Бедность не порок». «Виявилось багато конкурентів, а судили їх мало не всі студенти



університету. У такий спосіб були виявлені з 3000 студентів справді видатні сценічні таланти <...> Судді з великою увагою стежили за виконанням, намагаючись не насміхатись і не скривдити невдах, і в той же час не занадто захвалювати тих, що витримують конкурс» [102, с. 55].

М. Старицький активно включився в роботу студентського театру. Першою виставою, у підготовці якої він узяв участь, була драма О. Грибоедова «Горе от ума». Уже в перших постановках простежується професійний підхід Старицького до театральної справи, завдяки чому його вистави мали незмінний успіх у глядача. Один із показників популярності студентського гуртка: від початку 1862 року вистави було перенесено з актової зали університету до міського театру. Репертуар театру був різноманітний: «Ревизор», «Женитьба» М. Гоголя, «Скупой рыцарь» О. Пушкіна, «Бедность не порок», «Гроза», «Не в свои сани не садись» О. Островського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кум-мірошник» Д. Дмитренка, а також дивертисмент «Гульбище».

Організовані студентами вистави, як правило, мали музичний характер. Наприклад, 26 лютого 1864 року на шевченківські роковини поставлено «Наталку Полтавку» і два дивертисменти — «Вулиця» та «Чумацький табір». Останній складався з хорових обробок ряду народних пісень. Хором диригував М. Лисенко. Того ж вечора студентський гурток показав комедію В. Гоголя «Простак», музику до якої також аранжував М. Лисенко.

1862 року М. Старицький залишив університет і поїхав жити в село Лебехівка Полтавської губернії у свій маєток, а М. Лисенко продовжував навчання в Києві. Під час різдвяних канікул 1863–1864 року Лисенко приїздить до Лебехівки, і, як згадує М. Старицький, вони разом затівають «немалу штуку — написати українську оперу. Зразу ж від слова до діла: я, що не мав поняття про розробку оперних сюжетів, взявся написати лібрето на основі стороженківської комедії «Гаркуша», а Микола, який не чув і такої, як

я, опери, але знав лише по перекладах для фортепіано кілька італійських опер, узявся написати музику. Робота кипіла, і протягом святкових днів була написана майже третина першої дії. Звичайно, в хорах і деяких аріях звучала запозичена італійщина, але були номери, скомпоновані Лисенком цілком у дусі народному» [265, с. 414].

Цю незакінчену оперу вони не без успіху виконували перед родичами й сусідами на домашній сцені: «В цей час я відверто захоплювався музикою цієї опери. Жінка моя (додаток Е, фото б) співала сотничиху, — згадує М. Старицький, — я — Гаркушу, а Микола — всіх інших дійових осіб і хор» [265, с. 414]. На жаль, оригінал опери не зберігся, від неї лишилося тільки фото обкладинки другої дії, як слушно зазначив П. Кравчук «глибоке розуміння фольклорно-етнографічного та пісенно-народного багатства зблизило на все життя цих творців і надало музичної забарвленості майже всій подальшій драматургічній і сценічній творчості М. Старицького» [141, с. 196].

Спільно з однодумцями ці славнозвісні в майбутньому діячі національної культури, але поки що нікому невідомі студенти, домоглися піднесення творчої діяльності університетського театру до рівня справжнього мистецтва. На їхню творчість починають орієнтуватися навіть професійні театри. На жаль, час навчання швидко добіг кінця, тому більшість учасників театру були змушені покинути Київ. Проте на зміну випускникам приходила нова талановита молодь, що достойно продовжувала славні традиції своїх попередників, аж до сьогоднішнього дня: ще й нині при Київському національному університеті діє студентський театр.

### **3.2. Перший музично-драматичний гурток у Києві (1871–1882 роки)**

Після того як М. Лисенко та М. Старицький закінчили навчання в університеті, вони не залишили думок про спільну творчу діяльність. І коли вони знову оселилися в Києві, то згуртували навколо себе київських аматорів

театру вже за стінами університету: тож від 1871 року в помешканні сестер Ліндфорс — Марії і Софії (додаток Е, фото 9) почав діяти домашній театр. Наступного 1872 року сподвижники-театрали об'єдналися в музично-драматичний гурток — перший такого роду колектив у Києві. Склад гуртківців вражає: М. Драгоманов, Д. Багалій, П. Чубинський, Л. Марковський, О. Русов та ін. Перші вистави, показані в їхньому виконанні: одноактна п'єса «Боярское слово, или Ярославская кружевница» російського драматурга П. Ободовського та оперета «Чорноморці», перероблена М. Старицьким та М. Лисенком з «малоросійської опери» Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані». За підготовку вистави як режисер теж узявся М. Старицький. «Коли були намічені п'єси для постановки, розпочалися перші читання і заклався персонал дійових осіб. «Чорноморський побит» вимагав не тільки солістів, але й доброго хору, і скоро у великій залі панночок Ліндфорс залунали молоді, веселі голоси. <...> Скільки молодого завзяття, веселоців вибухало на сих репетиціях, коли шановний режисер М. П. Старицький, покручуючи вуса, навчав так щиро кожного, як найкраще виконати свою чи велику, чи маленьку роль, аби усе суцільне враження було забезпечено. Марусю зіграла молодесенька дівчина — сестра жінки М. В. Лисенка Марія Олександрівна О'Коннор. Цвіркунку дуже гарно виконувала жінка Миколи Віталійовича О. О. Лисенко; її гарне обличчя граціозна постать і добре оброблений голос додавали особливу красу її виконанню. З чоловічих ролей артистично виконали свою роль: Олександр Олександрович Русов у ролі веселого хлопця Ілька і Орест Іванович Левицький — козак Тупиця, батько Марусі, Кобилянський у ролі Кабиці» [235, с. 150].

Згадана вистава відбулася у 5 грудня 1872 року у великій залі оселі Марії Ліндфорс і Софії (пізніше — Русової), розташованій на вулиці Фундуклеївській (зараз — вулиця Богдана Хмельницького).

Російська п'єса П. Ободовського «Боярское слово» містила зовсім небагато дійових осіб (головні ролі виконали молодша панночка Ліндфорс і молодий офіцер Платон Іванович Марковський), і її показ не викликав великої цікавості. Натомість успіх «Чорноморців» був беззаперечним, так що театральні ентузіасти вирішили зробити такі вистави, по-перше, регулярними, а по-друге, що найголовніше, виставляти переважно українські п'єси. Однак український репертуар на той час був надзвичайно обмежений. На початок 1870-х років, як зазначає Л. Ф. Стеценко, «українська драматургія, за даними відомого бібліографа М. Комарова, вже мала 132 п'єси. Проте тільки деякі з них («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Сватання на Гончарівці» «Шельменко-денщик», «Назар Стодоля», «Запорожець за Дунаєм») належали до справді мистецьких творів і складали нечисленний тоді золотий фонд української драматургії. Решта п'єс не витримували жодної критики і не привертала уваги антрепренерів. Навіть такі п'єси, як «Сава Чалий» і «Переяславська ніч» М. Костомарова, «Чорноморський побит на Кубані» Я. Кухаренка і «Чари» К. Тополі, що підносилися над десятками інших драм і комедій, не були поставлені в жодному театрі через свою сценічну недосконалість» [270, с. 329–330].

Отже, через надзвичайно обмежений і неякісний українськомовний репертуар М. Старицький розпочав драматургічну працю. Він добре розумів, що для переконливого правдивого показу усього колориту українського життя замало лише словесних засобів, і тому він включає до тексту своїх п'єс музичні елементи — фольклорні та авторські.

Перший із оригінальних творів М. П. Старицького — написаний 1872 року водевіль на одну дію «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», за основу сюжету якого автор узяв відомий анекдот про сварку між двома українськими панками. Проте художня цінність цієї п'єси полягала не у фабулі, а в системі колоритних образів та вдалому використанні в тексті українського розмовного та пісенного фольклору. Водевіль був дозволений

цензурою до вистави у квітні 1873 року, і невдовзі актори-аматори під керівництвом автора показали його в будинку сестер Ліндфорс.

1874 року Київський драматичний гурток припинив свою діяльність з двох причин: по-перше, дирекція міського театру в Києві змушена була відмовити аматорам у виступах на їхній сцені; по-друге, М. Лисенко з дружиною виїхав до Санкт-Петербурга (1874–1876 роки) для продовження навчання в консерваторії. Однак М. Старицький не припиняє драматургічної праці. 1875 року він удруге переробив оперету «Чорноморці» і того ж року створив велику оригінальну драму про кохання панича та селянської дівчини «Не так склалося, як жадалося», яку було надруковано під назвою «Не судилося».

Наступного 1876 року вийшов Емський указ, який забороняв будь-які вистави, музичні чи драматичні, українською мовою, і, отже, весь непростий процес становлення українського театру істотно пригальмувався. І все ж таки усупереч несприятливим обставинам М. Старицький продовжує писати: 1880 року завершує два лібрето до опер М. Лисенка «Тарас Бульба» й «Утоплена» — обидва на основі прозових творів М. Гоголя; 1881 року переробляє драму «Не судилось»; 1883 року разом з М. Лисенком створює оперету «Сорочинський ярмарок» (за творами М. Гоголя). Зауважимо, що три з чотирьох зазначених творів належать до музичної драматургії; а згадані опери можуть бути віднесені до двох жанрових різновидів: «Утоплена» є зразком лірико-фантастичної опери, у якій відчутний вплив традицій української народної музики та драматургії, «Тарас Бульба» — це історико-героїчна опера. Щоправда лібретист М. Старицький працював швидше, ніж композитор М. Лисенко, тому світло рампи ці опери побачили не відразу. Приміром, «Утоплена» вперше була показана українською професійною трупкою під керівництвом М. Старицького лише 26 жовтня 1884 року під час гастролей у Харкові; а роботу над музичною частиною опери «Тарас Бульба» було завершено лише 1890 року.

Згадуючи про цей період (від 1876 до 1881 року), Л. Старицька-Черняхівська (додаток Е, фото 7, 8) відзначає, що «прилюдних вистав не можливо було організувати, тож 1878 року створили вистави для тісного кола глядачів» [261, с. 69]. Серед цих вистав — трагедія В. Шекспіра «Гамлет», перекладена українською мовою М. Старицьким, яка спершу була показана в будинку М. Лисенка, а вдруге — в оселі О. Кониського. Як згадує Л. Старицька-Черняхівська, «Виставляли не всю трагедію, а тільки три сцени — сцену Гамлета з матір'ю, сцену божевілья Офелії, відому сцену Полонія з Лаертом і Офелією і монолог «Жити чи не жити?». <...> Ролі розподілено було так: Гамлет — Михайло Старицький, Офелія — Ольга Лисенко, Полоній — Микола Лисенко, Королева — Ольга Петрівна Цвітковська, не пам'ятаю тільки, хто виконував Лаерта» [261, с. 69]. Музичні номери до трагедії написав М. Лисенко. Підкреслимо, що це була перша постановка «Гамлета» на українській сцені. До того ж, як зауважує Л. Сокирко, «Процес підготовки й самого перекладання трагедії Шекспіра мав (поруч із студіюванням зразків вітчизняної класики) велике значення в становленні М. Старицького-драматурга, що починав тоді розгортати свою власну драматургічну творчість» [256, с. 124].

Хоча перший музично-драматичний гурток у Києві під керівництвом М. Старицького й М. Лисенка існував недовго, він відіграв помітну роль у становленні національного театру, оскільки сприяв піднесенню інтересу до українських вистав і став провісником появи саме в Києві професійного українського театру. Саме в цьому гуртку М. Старицький випробовує свої сили як драматург, лібретист, режисер, блискучий організатор і керівник театрального процесу й остаточно визначає для себе царину месіанського служіння національній ідеї. Завдяки природній музичній обдарованості та творчій співпраці з М. Лисенком митець орієнтується переважно на музичний репертуар, закладаючи тим самим підвалини музично-драматичного напрямку в українському театрі.

### 3.3. Оперета «Чорноморці»: на підступах до музичної драматургії великої опери

Оперета «Чорноморці» стала першим завершеним сценічним проектом творчого тандему М. Старицького та М. Лисенка. У цьому творі молоді митці розгортають месіанську роботу зі створення оригінальної сучасної української драматургії, відпрацьовують нові принципи національного музичного театру: морально-етичні засади, канони сценічності, особливості взаємодії музичного й вербально-ігрового планів драматургії.

Я. Кухаренко написав п'єсу «Чорноморський побит на Кубані у 1794–1796 рр.» 1836 року. У ній відбилися основні культурницькі тенденції, притаманні українській драматургії першої половини ХІХ століття:

- упровадження української мови як літературної;
- цікавість до етнографічних деталей, описів, пояснень, колоритних ознак;
- опора фабули на реальні історичні обставини, можливо, побутові факти, які мали місце в житті;
- уведення в дію народних пісень, розмовних зворотів, приказок, прислів'їв для створення відчуття дійсної правдоподібності сюжету.

У Я. Кухаренка сюжет розгортається в реалістичному часопросторі. Географічне визначення регіону пов'язане і з певним історичним часом — роками виникнення поселення козаків на Кубані після знищення Катериною ІІ Запорізької Січі. Точні роки, зазначені в п'єсі: 1794–1796, надають твору ознак документальної достовірності. У тексті міститься чимало пояснень, розповідей, які орієнтують глядача не на драматичну динаміку розгортання фабули, а на реалістичне пізнання етнічних ознак українського народу. Історичні пісні, виконувані Іваном («Ой летіла бомба / З московського поля» [146, с. 277], Кабицею («Ой приписали од лементаря / До сотника Харька листи» [146, с. 289], «Гей, був в Січі старий сідий / на прізвище Чалий» [146, с. 294], ще більше посилюють відчуття визначеного

конкретними роками часопростору, вказують на певний етап культурно-цивілізаційного поступу народу.

Елементи географічної, етнографічної конкретики звучать у монологіях, діалогах, репліках персонажів, авторських примітках до тексту. Цвіркунка розповідає про шлях на Кубань «від самого Санджарова аж до Дону» [146, с. 316] та про недоброзичливість московських панів, які називали українців «хахлами» й «брадягами»; Кабиця пояснює, як Яцько Передерій став кисляківським попом завдяки благословенню Кримського Владика; Явдоха зазначає, що «самі недавно прийшли в Видну жити; от ще й досі в землянці...» [146, с. 308]; автор зауважує окремі деталі побуту: сережки — «ковка», вітання запорожців (Кабиця «побачивши Тупицю, зупиняється, знімає шапку: "Ваші голови, отамане батьку й товариство!"» [146, с. 313]).

Натуралістичні ознаки характеризують й основних дійових осіб: Кабиця — Незаймаївський курінний — п'яниця, сквернослов і волоцюга; Кулина покидає рідного батька, щоб знайти свого невірного коханця; Цвіркунка — п'яничка; Явдоха шукає для Марусі заможного нареченого й не дуже зважає на почуття дівчини, тож погоджується віддати її за козака Івана Прудкого тільки після того, як сотник Тупиця пообіцяв назвати його своїм спадкоємцем; Тупиця, хоча й уважається козаком-характерником, дає практичні життєві поради Кулині щодо сімейного життя, придумує «шлюбну аферу», завдяки якій старий Кабиця одружився із своєю колишньою коханкою Кулиною, а Маруся отримала щастя з Іваном. Буденність ситуацій, поведінки героїв, «розмитість» драматичного плану етнографічною конкретикою, відсутність високої катарсичної ідеї в основі сюжету, гумористичною «родзинкою» якого став обман п'яного Кабиці, — усе це зменшувало художні ознаки твору. Можливо, тому п'еса так і не була поставлена за життя автора, незважаючи на клопоти Т. Шевченка<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Т. Г. Шевченко був другом Я. Г. Кухаренка. Збереглася переписка цих митців, у якій відчутне бажання великого поета надрукувати «Чорноморський побит» і клопоти з



Разом із тим незаперечними перевагами п'єси «Чорноморський побит» стало очевидне бажання Я. Кухаренка — професійного військового, етнографа — писати про Україну і для українців їх рідною мовою, зберегти й донести до широкого загалу елементи культури, звичаїв, обрядів, звернутися до теми козацького життя, побуту. Я. Кухаренко (як і пізніше С. Гулак-Артемівський) своїм твором стверджує ідею невмирущості козацького духу, слави, гідності як ментальної основи української народної свідомості, провідного світоглядного архетипу ХІХ століття, незважаючи на знищення Запорізької Січі.

Напевне, саме ці патріотичні мотиви приваблювали М. Старицького й М. Лисенка, коли вони обирали сюжет майбутньої п'єси. Можливість показати козацький дух українців, який проявляється в переживанні навіть простих побутових ситуацій, стала вирішальною для створення оперети за п'єсою Я. Кухаренка<sup>45</sup>. Митці розуміли, що за допомогою музичної драматургії, музики як мови почуттів та підсвідомих проявів з'являється можливість заглибитися в психологічний контекст сюжету, показати внутрішні причини вчинків героїв, розкрити інтуїтивний світ душевних поривань. За ліричною фаволою «Чорноморського побиту» митці побачили можливість у простому за жанровими ознаками музично-драматичному творі показати ментальну сутність української людини — справжнього нащадка запорізьких козаків. Оперета «Чорноморці» М. Старицького та М. Лисенка — про особистостей, які формують національно орієнтовану спільноту. Її ідеали — гуманізм, життєва мудрість, терпимість до чужих вад і прагнення віднайти гармонічні риси усередині кожного члена суспільства, вміння боротися за свободу волевиявлення. Назва «Чорноморці» свідчить про зміну ідейного пафосу твору: від етнографізму до гуманізму.

---

приводу постановки цієї п'єси в Петербурзі силами аматорського гуртка Медико-хірургічної академії в Петербурзі [314].

<sup>45</sup> Героїчні народні мотиви приваблювали митців з перших кроків творчості. Згадаємо першу незакінчену оперу «Гаркуша» за п'єсою О. Стороженка, 1864 рік.

Коротка ремарка на початку п'єси «Діється на Чорноморії»<sup>46</sup> (у Я. Кухаренка дія відбувається на Кубані) одразу наштовхує на по-мистецьки несподіваний ракурс переосмислення сюжету. Дія переноситься у своєрідну вигадану країну або місцевість — Чорноморію. Слухачі й глядачі немовби опиняються всередині нового міфологічного простору, де все розгортається за іншими, не реальними, а запропонованими авторами оперети канонами. У драматургії твору народжується автономна система логічних зв'язків та символів, які надають розвитку широких смислових аналогій, розширюють конотативне поле асоціацій, приховане за прямим денотатом вербального ряду. Саме через пісню, музичний план розгортання сюжету відбувається характерна для міфу позачасова сакралізація основних духовних концептів, ствердження ознак самоідентифікації українського народу як вічних цінностей, що й становить ідеологічний зміст твору, народженого у співдружності М. Лисенка та М. Старицького.

Найяскравішим конотатом драматургії «Чорноморців» є творчість Т. Г. Шевченка. Бог і справедливість, козацька слава і дума, любов і сім'я, сирітство і доля — найважливіші мотиви, які отримали оригінальне національне трактування в поетичному всесвіті Великого Кобзаря — тією чи іншою мірою стали структурними складовими музично-драматичної системи твору М. Лисенка — М. Старицького.

Незважаючи на визначеність жанру — оперета — композитор і драматург упроваджують у своїй п'єсі високі духовні імперативи, розроблені, опрацьовані та ствержені як основні світоглядні ментальні архетипи у творчості Т. Г. Шевченка. На зв'язок з поетичним універсумом великого поета вказує уведення до оперети пісні на його текст («Ой одна я, одна» [150, с. 35], яку виконує сирота Наталка). Це — єдиний вірш іншого поета у творі<sup>47</sup>. Пісня

---

<sup>46</sup> Аналіз оперети «Чорноморці» М. Старицького та М. Лисенка здійснено за таким виданням: [150].

<sup>47</sup> Вірш «Ой одна я, одна» — один із перших, до якого М. Лисенко написав музику у своєму тематичному циклі Музика до «Кобзаря» Тараса Шевченка — 17 квітня 1868 року.

за стилістикою, розбудовою мелодичної лінії, способом фразування наближається до думного мелосу, характерні ознаки якого полягають у речитативності мелодичних зворотів, імпровізаційності метро-ритмічної організації побудов, мелізматичному розспіві складів. Застосування мінору з дорійським нахилом, яке створює відчуття ладової змінності, варіювання опори (*сі мінор* — *фа-дієз мінор*), приреченої, спокутливої плагальності, посилює враження від живої монологічної розповіді — сповіді — думи про трагізм існування дівчини-сироти<sup>48</sup>.

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

— розгортання поняття як колективної всенародної цінності. Козацька слава — слава народна: «слава є свого роду критерієм і коригентом рівня громадського життя і самоусвідомлення» [53, с. 634];

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

— через славу козацький народний дух співвідноситься з вищим началом — Божественною славою і є її благословенним відгомонам;

— слава — не тільки історична пам'ять народу, а й сподівання на відновлення національної гідності;

— пов'язаність мотиву козацької слави з концептами «воля», «правда», «справедливість»;

---

<sup>48</sup> Тема сирітства є одним з основних мотивів творчості Т. Г. Шевченка. Композитор символізує смисловий контекст вірша за допомогою вибору тональності: сі співзвучно зі словом си-рота.

— козацька слава — духовна складова української культури;

— парування понять «слава» і «дума». Через думу передається слава: «Люблять її, думу правди / Козацькую славу» [53, с. 633].

Козацька слава як знак духовності, колективна цінність, що об'єднує людей у єдину спільноту й виступає основним мірилом життя, стала основним ідейним концептом «Чорноморців». Образ козацтва — утілення народної слави в розмаїтті її смислових відтінків — постає вже в увертюрі до оперети [150, с. 3–12] Важкий (Grave), поважний вступ у *соль мінор*<sup>49</sup> будується на мелодичному матеріалі двох пісень з козацькою тематикою: «Гей, гук, мати, гук» (дума) [39] та «Ой, запив козак, запив» [195] (за визначенням М. Лисенка — побутова, про повсякденне життя). Трагічний настрій пісень обумовлений змістом текстів. Мотиви позбавленого слави<sup>50</sup> — а значить, і життя — козака («<...> Ой помру ж я, помру, не зажив слави <...>» [39, с. 37]) та нещасної дівчини, приреченої на життя з нелюбом («<...> Од милого людей нема, а од нелюба шлються <...>» [195]) звучать трагічно і водночас запитально.

---

<sup>49</sup> У більшості випадків вибір тональності у творі має символічне значення і пов'язаний з певною образно-тематичною сферою. *Соль мінор* — *g-moll* — найчастіше передає настрої печалі, трагізму: *g* — Горе, (за)Гибель. Цвіркунка, що має нещасливий шлюб (пісня № 18 «Додому йду — товченики» [150, с. 39–41]), Кулина в арії у третій дії (пісня № 22 [150, с. 48]) на словах «довів, ньько, до загину» співають у *соль мінорі*. Печальні весільні пісні дружок № 21 «Ой, матінко-голубонько» [150, с. 47–49], звернення Тупиці та Марусі до Драбинихи № 27 «Ой пий, мамо, тую воду» [150, с. 57–59] також звучать у *соль мінорі*.

*Соль мажор* — *G-dur* — навпаки, в опереті є знаком щасливого шлюбу, вдалого життя, сприятливого розвитку подій та щастя. Звучить під час щасливих розв'язок драматичних подій. Третя частина пісні Цвіркунки (№ 18 «Додому йду — товченики» [150, с. 39–41]), де вона говорить про вдалий шлюб («Драбиниху звеселити і Кабицю оженили» [150, с. 41]), її ж жартівливе звернення до чоловіка (пісня № 19 «Поздоров, Боже, мого старого» [150, с. 41]), «Весільний марш» (№ 26 [150, с. 56]), просвітлений вітальний хор дружок для Кулини-нареченої «Летів горностай через сад» (№ 28 [150, с. 59]), заключна гучна й велична «Слава нашим козаченькам!» (№ 32 [150, с. 65–66]) подані у просвітленій *соль-мажорній* «палітрі».

<sup>50</sup> В опереті знеславлено, не по-козацьки поводитьися Кабиця. Знеславлена й Кулина. Саме в пошуках відновлення доброї слави полягає основний концепт фабули «Чорноморців».

Перший розділ вступу [150, с. 3], побудований на інтонаціях думи «Гей, гук, мати, гук», закінчується запитально. Варіантність мелодики, роздрібненість фраз, поліфонічність фактури, у якій явно виражені ознаки народного багатоголосся (рух паралельними октавами, уведення унісонів у кадансах, виникнення підголосків тощо) у поєднанні з гомофонією, контрапункт з інтонаціями козацької пісні «Ой, запив козак, запив» [150, с. 38] являє собою своєрідний «вступ» у вступі ([150, с. 3] 2-й такт).

У другому розділі звучить тема пісні «Ой, запив козак, запив». Її потужне поліфонізоване звучання, повний виклад мелодії неначе вводять в атмосферу серйозних, глибоких роздумів. Уже у вступі увертюри репрезентовано тип тематизму, характерний для козацької тематики: багатоголосний поліфонізований варіантно-підголосковий виклад, зосереджений тон музичного вислову, перевага плагальності в гармонічних зворотах і типовий колоритний «знак» — відхилення в паралельний мажор через мінорну субдомінанту (гармонічний мажор) на кульмінації ([150, с. 3] 19-й такт).

Таким чином, на початку увертюри поставлені риторичні запитання: слава і життя чи знеславлення і смерть, нещасливий шлюб чи боротьба за особисте щастя.

У головній партії<sup>51</sup> продовжується образно-тематичне «передбачення» подій твору [150, с. 4]. Основна тональність *ре мінор* експонує у творі сферу «розлуки» — наслідок знеславлення козацького духу. Її носіями є вокальні образи Кабиці (пісня № 11 «Ой, здорова, дівчинонько») [150, с. 32–33], Кулини (пісня № 13 «Прости мене, моя нене») [150, с. 34]. Тематизм головної партії являє собою збірний образ наспівів козаків-чорноморців. Тут і відгомін пісні Цвіркунки (№ 18) «Додому йду — товченики» [150, с. 39–41], і віддалене посилення до романсу Івана (пісня № 4) «Ой зійди, ясен місяцю» [150, с. 16–17] (початок головної теми — обернення першого мотиву), і

---

<sup>51</sup> Увертюра написана у сонатній формі зі вступом і кодою.

художнє узагальнення інтонаційного словника лірницьких та кобзарських наспівів<sup>52</sup>. У швидкому темпі звучать, характерні для козацької образної сфери стилістичні знаки: акордова маршовість акомпанементу, поліфонізація музичної тканини, особливо у кадансових зонах, масивність та наповненість звучання з потужними ударами-акордами в тісному розташуванні в нижньому шарі фактури.

Побічна партія звучить у світлому *до мажорі*<sup>53</sup> з модуляцією в кадансі у ліричний *ля мінор*. Вона побудована на кантиленній розспівній лагідній і ніжній мелодії тріо-згоди Кабиці, Кулини та Ілька з розв'язки оперети (пісня № 25 «Ой, ти дівчино, горда та пишна» [150, с. 53–55]). Розспівна мелодія проводиться у ритмічному збільшенні рівними довгостями. Закличні початкові інтервали (кварта-квінта, риторичний хід I – II – V – I) неначе привертають увагу слухачів до плавного розгортання величної оптимістичної теми. У другому, кульмінаційному проведенні вона укрупнюється октавами, акордами і звучить як гімн щасливому славному коханню.

Розробка основана на розвитку теми головної партії. Поліфонічне й тонально-гармонічне становлення першого розділу змінюється предиктом на домінантовому органному пункті. Напруження зростає, відбувається поступова героїзація теми. Інтонації набувають звучання пафосного заклику, упевненості, вагомості. У репризі головна партія виконується в основній

---

<sup>52</sup> П. І. Чайковський в одному з листів до Н. Ф. фон Мекк писав: «Примітно, що всі сліпі співаки у Малоросії співають один і той самий вічний наспів і з однаковим награванням» [Цит. за: 282, с. 349–350]. Інтонації цього наспіву композитор використав у головній партії Першого концерту для фортепіано з оркестром. Її початок нагадує початок головної партії увертюри М. Лисенка (такти 1–4 [150, с. 4]), тільки у *сі-бемоль мінорі* (див. нотний приклад А1, додаток А).

<sup>53</sup>У «Чорноморцях» *до мажор* — це не тільки знак любові (пісня Наталки, № 2, приспів: «Ніхто ж мене так не любить, як той коваленко» [150, с. 14]), згоди в сімействі, щасливого сватання й шлюбу (дует Ілька та Наталки (№ 29, «Ой сват, добрий сват» [150, с. 60–61]; середній розділ заключної «Слави», пісня № 32 [150, с. 65–67]). Тональності *C-dur, c-moll* паралельна *Es-dur*, пов'язані з розмаїттям градацій відтінків козацької слави. Символіка за схожістю перших літер (C, Es — «ес» — C//лава) очевидна. Символ слави у *мі-бемоль мажорі* — *до мінорі* репрезентований у пісні Івана (№ 5) «Ох і ти, козаче» [150, с. 18–19] та в наступному прощальному дуеті Марусі й Івана (№ 6) «Прощай, прощай, мій миленький» [150, с. 20–22].

тональності, а побічна починається у *фа мажорі*<sup>54</sup> з кадансом у *ре мінорі*. Наступний перехід до коди за розмірами та інтенсивністю розвитку тематичного матеріалу нагадує другу розробку. Тут з'являється важливий тематичний елемент, який в опереті набуває значення порушення гармонії, зони «знеславлення» і з'являється в партіях Харька Кабиці та Кулини Кучугурівни: це низхідний мелодичний хід по півтонах, гармонізований напруженими акордами доміанти, зменшеного септакорду на тонічному органному пункті, зіставлення мажорної та мінорної субдомінант ([150, с. 10], *Piu mosso* — див. нотний приклад А2, додаток А). Конфліктний «острівець» хроматики долається прославним помпезним гімнічним звучанням *ре-мажорної* коди. Її тема заснована на музичному матеріалі заключного славильного хору № 32 «Слава нашим козаченькам!» [150, с. 65–66].

Розвиток в увертюрі спрямований від сумніву, трагічних очікувань ударів долі, викликаних знеславленими вчинками героїв, через процес подолання, боротьби (головна партія) за світле й велично красиве, гармонійне (побічна партія), від втраченої честі та гідності (перехід-розробка до коди) до повернення слави й величчю, встановлення життєвої рівноваги та відновлення світоглядних імперативів (кода). У музичній драматургії оперети відчувається прагнення композитора до сакралізації у сталих структурних ознаках смислових понять козацького архетипу: Бога, слави, волі, вірного кохання, думи. У вчинках персонажів показано згубність десакралізації духовних цінностей, яка може призвести до нещасного життя, втраченої долі, загибелі. Належність до козацтва, немов невидима сила<sup>55</sup>, підтримує життя поселян,

---

<sup>54</sup> *Фа мажор* у творі пов'язаний із жартами та танцювальними мотивами чорноморців-козаків. Переважно з'являється у другорядних персонажів. У піснях Наталки «Ой, ненько, ненько» (№ 2) [150, с. 14], Ілька «Їде козак за Кубань» (№ 7) [150, с. 14], дуєті Цвіркунки та Ілька «Чи він справді не козак» (№ 10) [150, с. 27–31], жартівливих характеристиках Кабиці «По дорозі жук, жук» (№ 12, 24) [150, с. 33], «Казав мені батько» (№ 15) [150, с. 36–37], веселий настрій і танцювальні ритми сприяють створенню гумористичного плану оперети.

<sup>55</sup> Перша поява козацького начала пов'язана з хоровою піснею цієї майже підсвідомої «невидимої сили» «Гей, гук, мати, гук» (пісня № 3) [150, с. 15–16]. Після питання Марусі «Та де ж Івана знайти?» ремарка: «Чутно здалеку пісню».

надає сенсу їхньому існуванню, спонукає бути розсудливими, по-філософськи ставитися до життя, творити добро. У першій половині твору<sup>56</sup> разом з експозицією образів чорноморців відбувається відображення світоглядних канонів спільноти. І Маруся — «козацька дочка» [268, с. 14], у якої «козацька душа» [268, с. 11], і Іван, якому «<...> крім кохання, треба здобувати і славу! Козацьке діло підпирати <...>» [268, с. 14], сотник Тупиця і юний брат Івана Ілько, Наталка і Цвіркунка, Явдоха Драбиниха — усі живуть за порядком і звичаєм, успадкованим від часів козацької звитяги, доблесті, благородства та лицарської честі. Узагальнене розуміння образу козаччини, що є джерелом існування чорноморців, їх моральної чистоти, приходить через музичний світ пісень персонажів.

Незважаючи на різні за характером вокальні номери, є риси, які надають їм спільного колориту, ідейної згуртованості, об'єднують у єдине смислове козацьке коло. Сконцентрованість музичних характеристик козацького образу як сакрального імперативу знаходимо в хорах козаків № 3 [150, с. 15–16] і № 8 [150, с. 24]. Серед них:

- тема походу, боротьби з ворогами;
- опора на жанр думи та пісні-маршу;
- хоровий виклад з елементами підголоскової поліфонії («Гей, гук, мати, гук», № 3) [150, с. 15–16] та народного багатоголосся (унісони в кадансах «Засвітали козаченьки», № 8) [150, с. 24];
- тональність *фа мінор* (символ дороги, походу, чужини в опереті) та *до мінор* (символ козацької слави);
- інтонаційна рельєфність мелодики, яка передається іншим персонажам (індивідуалізація інтонацій чистої октави та чистої кварта й чистої квінти, які в інших піснях пов'язуються з образами козака або дівчини-козачки, збільшеної секунди як знаку трагічності).

---

<sup>56</sup> В опереті три картини. У музичній драматургії можна розглядати три образно-тематичні сфери та їхній синтез (архетипічну — козацької слави, ліричну — кохання, сімейно-обрядову — фрагменти весільного дійства).



До цієї козацької сфери долучаються і Маруся (тема розлуки через похід у пісні № 1 у *фа мінорі*) [150, с. 13], і Цвіркунка з трагічною «Думкою» у тому ж таки *фа мінорі* (пісня № 9 «Стогне вітер вільний в полі») [150, с. 25–26] — рефлексією на роздуми Марусі про прощання з милим<sup>57</sup>. Слава і воля як неодмінні складові козацького образу розкриваються в Івановій пісні № 5 «Ох і ти, козаче» [150, с. 18–19]. Поліфонізована фактура, строфічне розгортання, споріднене з думним викладом, мотивно-інтонаційна конкретизованість слова (мелізматичні розспіви на словах «воля», «козакові слава»), знакова символічність тональностей *мі-бемоль мажору*, *до мінору*, *фа мінору* є спільними ознаками козацької сфери твору. У наступному прощальному дуеті Марусі й Івана продовжується тема козацької слави, розлуки через похід і визнання Божого провидіння над долею людини: у головному *до мінорі* раптовий *фа мінор* із характерним зменшеним квінтсекстакордом з щемливою малою секундою — затриманням до основного звуку — введеного тону — з розв'язанням у секстакорд з подвоєнням виразного третього ступеня на словах «милостивця Бога», «помолися» (8-й такт [150, с. 21], див. нотний приклад А4, додаток А).

Оптимістично-розважальна сфера козацької вдачі також пов'язана з тональністю *фа*, але *мажором*. В Ільковій пісні № 7 «Їде козак за Кубань» [150, с. 23], дуеті № 10 Ілька і Цвіркунки «Чи він справді не козак» [150, с. 27–31] завзяті героїчні інтонації чистих октави, кварта і квінти переосмислюються в танцювальних ритмах козачка, гопака, метелиці, жартівливих текстах та розлогих інструментальних побудовах між куплетами, коли герої підтанцювують<sup>58</sup>.

Важливою складовою життя чорноморців є сімейні стосунки. Слава і кохання — те, що здобуває козак для щасливого життя. Сімейно-обрядовий

<sup>57</sup> Траурний настрій підсилюється страшним і неоднозначним образом орла у *сі-бемоль мінорі* (згадаймо хижацьку семантику орла в міфі про Прометея, а також двоглавого орла Російської імперії) — див. нотний приклад А3, додаток А.

<sup>58</sup> Відкриває «жартівливу» сферу пісня № 2 Наталки «О, ненько, ненько» [150, с. 14].

драматургічний план показаний у фрагменті весільного обряду. З пісні Цвіркунки № 18 «Додому йду — товченики» [150, с. 39–41] починається сцена сватання, розплітання коси (пісня Цвіркунки № 20 «Ти пливи, пливи селезню» [150, с. 42]), дівич-вечір (дівочий хор дружок № 21 «Ой матінко-голубонько, роскоше моя» [150, с. 43–45]). Пануючий *соль мінор*, застосування гуцульського ладу (дорійський з підвищеними IV і VI ступеннями у пісні № 20 «Ти пливи, пливи селезню» [150, с. 42]), сумний настрій є типовим для обрядів прощання з дівочтвом перед одруженням. Відтінки ламентозних наспівів весільного обряду посилюються згадками Ївги Цвіркунки про свою нещасну долю (пісня № 18 «Додому йду — товченики» [150, с. 39–41]). Але уведення *соль мажору* (заклучний куплет пісні № 18), танцювальні ритми вказують на оптимістичне закінчення сватання, щасливе весілля. Жартівливий характер Ївги (пісня-тост (звернення) до свого чоловіка, «Поздоров, Боже, мого старого», № 19 [150, с. 41]) і весела вдача наче розганяють сумні настрої, що нависли над Марусею, Кулиною, Кабицею та Іваном. Вона, як справжня народна героїня-козачка, чорноморка, щиро співчуває горю Марусі («Стогне вітер вільний в полі», № 9 [150, с. 25–26]) і Кулини («Ох, ох, моя ненько!», № 23 [150, с. 52])<sup>59</sup> та віщує щасливий кінець-розв'язку, оскільки в Чорноморії, де все діється за «славними» козацькими звичаями, не допустять знеславлення, горя й загибелі чорноморців.

Неоднозначним в опереті є образ Харька Кабиці. Він — носій конфліктного «знеславленого» начала, зраженого кохання, і через пісню можна спостерігати етапи його «перевиховання». Представлений Цвіркункою як обманщик і безсердечний спокусник Кулини, він постає вісником горя й розлуки: «Ну, це вже не по-козацьки!» скрикує з цього приводу Ілько [268,

---

<sup>59</sup> Пісня № 9 «Стогне вітер вільний в полі» — думка, що являє собою рефлексію на роздуми Марусі, і тому звучить у її тональності — *фа мінорі* [150, с. 25–26]. Співчування та осмислення горя Кулини відбувається одразу після її аріозо (пісня № 23) [150, с. 52] у її тональності — *сі мінорі*, що є тональністю недолі й сирітства. Обидва номери схожі за емоційно-смісловим навантаженням. Це немовби відповідь на думки нещасних дівчат, співчуття та роз'яснення ситуації з позицій народної моралі, правильного «славного» козацького звичаю.

с. 19]. І в наступній музичній характеристиці — легковажній пісні № 11 «Ой здорова, дівчинонько, чия ти?», перша частина якої звучить у тональності розлуки — *ре мінорі*, його амплуа — гульвіса й п'яниця. У партії фортепіано підголоском контрапунктує лейтмотив «знеславлення» — хроматизований хід, який порушує діатонічну рівновагу пісні, входить з нею в конфлікт (такти 8-12 [150, с. 32], див. нотний приклад А5, додаток А).

Разом з тим використання козацького ладу з високими IV і VI ступеннями, *ре мажору* в другій частині пісні (який мав героїчне значення у кодї увертюри) нагадує про козацьку сутність Харька, затьмарену його гріховними вчинками. Сатиричні риси, презентовані тут, посилюються в другій пісні Кабиці (№ 12) «По дорозі жук, жук» [150, с. 33]. Жартівливий, танцювальний, але водночас і козацький *фа мажор*, пунктирний ритм, який неначе відображує п'яну ходу чоловіка, що зашпортується на кожному кроці, та мелодія, інтонаційно близька до пісні виборного з «Наталки Полтавки» І. Котляревського «Ой під вишнею» про старого залицяльника-жениха, надають образу ще більшого комізму. Пісня «По дорозі жук, жук» повторюється ще раз у третій картині (пісня № 24) [150, с. 33] під час появи Кабиці і стає його лейтмотивом.

Із розвитком образу «знеславленого» Харька Кабиці все сильніше проявляються суперечливі риси його натури. У зухвалій пісні № 15 «Казав мені батько» [150, с. 36–37], що виконується у *фа мажорі*, вже у вступній частині з'являються елементи імітаційності, притаманні козацькому «музичному словникові». Мелодичні підголоски виникають й у приспіві. Але «бешкетницька» хроматизація супроводу, яка вказує на внутрішній душевний розлад, усе ще присутня (такти 10–13 [150, с. 36]). В інструментальному заключенні, де створюється комічний ефект повторюваності однієї інтонації (немов язик заплітається), мелодичний мажор надає йому особливої характерності (нотний приклад А6 у додатку А). Підходячи до дверей Марусі, Кабиця хоче «розбудити її піснею» [268, с. 28]. І тут його музичний образ

докорінно змінюється. До козацької дочки він звертається з козацькою піснею № 16 «Максим козак Залізняк» [150, с. 37]. Музична розповідь про козацьку славу із закличними квартами в основі мелодії об'єднує *фа-мажорні* та *ре-мінорні* барви (несподіване закінчення переможного, впевненого діатонічного мажорного маршу в мінорі).

Після рішучої відмови Марусі Кабиця згадує зустріч з Кулиною, розмову з Наталкою й сумно співає «Гей запив козак, запив» (пісня № 17) [150, с. 38]. Викликає співчуття і жаль самотня постать підстаркуватого козака, що так і не зміг знайти особистого щастя. Цією піснею, яка стала засадничою темою увертюри оперети, закінчується експозиція козацького начала. *Фа мінор* з колоритними барвами гармонічного мажору під час відхилення в паралельну тональність через мінорну субдомінанту, підголосково-поліфонічна фактура вступу й заключення, імпровізаційний думний тип мелодики в поважному темпі неспішного роздуму, образ коня<sup>60</sup> — вірного супутника самотнього козака — створюють тематичну репризу, підсумовують попереднє розгортання характеристики чорноморців — гідних нащадків запорожців.

Ще однією героїнею, для якої характерні «знеславленість» і трагічна самотність, є Кулина Кучугурівна. Вона не чорноморка. Приїхала з міста Самари. Кабиця її появу спочатку вважає за явлення з того світу<sup>61</sup>. Дівчина — чужинка в козацькому світі слави й кохання, тому й почуття виражає не в пісенній формі, як інші мешканці Чорномор'я, а в міському романсово-аріозному стилі. Її благальний виступ «Прости мене, моя нене» (до речі, пісня має номер № 13!) [150, с. 34–35] сповнений кантиленними зворотами, що базуються на низхідному заповненні висхідної сексти, набуває ще більш щемливого характеру завдяки підкресленню інтонації збільшеної секунди у вокальній та інструментальній партіях (останній такт [150, с. 34] — перший

<sup>60</sup> Образ коня — єдиного друга козака — звучить і в інших піснях: у пісні Івана «Ох, і ти, козаче» (№ 5) [150, с. 18–19], Ілька «Їде козак за Кубань» (№ 7) [150, с. 23].

<sup>61</sup> «Геть, маро! <...> Згинь, сатано!» — кричить переляканий «козак» [268, с. 22].

такт [150, с. 35]). Тональність *ре мінор*, що є знаком розлуки в опереті, немов указує на спільність нещасливої долі Кабиці й Кулини — розлучених, самотніх, знеславлених, позбавлених Божої підтримки<sup>62</sup>.

Наступна драматична арія «Ой, матінко голубонько» (пісня № 22) [150, с. 46–51] — єдиний розгорнутий сольний оперний номер у творі<sup>63</sup>. Написана в «сиротливій» тональності *сі мінор*, вона починається низхідним хроматичним лейтмотивом «душевного безладу», «знеславлення» з увертюри, який звучить і в музиці Харька Кабиці (нотний приклад А7, додаток А). Стрімкий темп, синкопований ритм з короткими благальними інтонаціями відтворюють ефект недостатності повітря під час схлипувань. А ритмічна однотипність побудов нагадує звуки заклинання-мольби. Кулина звертається до Явдохи Драбинихи (матері Марусі) у стані афекту. Інтонації з хроматизмами, зокрема й малі секунди, надають музичному вислову ще більшого щему. У середньому розділі короткочасне просвітлення («Літа мої дорогії» [150, с. 48] — *ре мажор*<sup>64</sup>) змінюється страшною реальністю («і дівчину довів, ненько, до загину» [150, с. 48] — *соль мінор*). Безвихідь, туга, загроза самознищення примушують бідну дівчину знову і знову молити Драбиниху про милосердя й порятунок (реприза). Цей номер — кульмінаційний момент лінії трагічного кохання та «знеславлення» — стає важливим поворотним пунктом драматургії твору. Саме після пісні «Ой, матінко голубонько» і доля Кулини, і доля Марусі змінюються: обидві знаходять щасливе кохання. Відгомоном та рефлексією на емоційний «спалах» у душі Кулини стала пісня Ївги Цвіркунки № 23 «Ох, ох, моя ненько» [150, с. 52]. Завершення музичний образ Кулини набуває у тріо № 25

---

<sup>62</sup> Після головної партії увертюри в *ре мінорі* ця тональність з'являється в пісні Івана, який співає про загрозу розлуки (пісня № 4 «Ой зійди ясен місяцю»). Тут вона стає знаком можливого непоправного горя: «<...> вражії люде // хочуть же нас розлучити» (останні такти [150, с. 17]) і провіщає появу цих «злих людей» — Харька Кабиці, для якого *ре мінор* основний.

<sup>63</sup> Форма арії — складна тричастинна з точною репризою.

<sup>64</sup> *Ре мажор* після увертюри теж з'являвся лише в пісні Кабиці «Ой, здорова, дівчинонька» (№ 11) [150, с. 32–33].

[150, с. 53–55], де її романсові інтонації поєднуються з козацькими мотивами Кабиці в єдину мелодію.

У заключній частині для музичної драматургії «Чорноморців» характерне сполучення репризності музичного матеріалу з елементами синтезу трьох основних ліній: козацької, лірико-трагедійної та сімейно-обрядової. Починається вона з пісні Кабиці № 24 [150, с. 33]. Після духовного переродження чоловіка й визнання ним несправедності своїх вчинків<sup>65</sup> відбувається активне тонально-гармонічне, тематичне, темброве єднання та синтезування інтонаційних планів козацької слави та гідності, чесноти, знедоленого кохання, знеславлення й родинно-обрядового, народного. Так, у тріо № 25 Кабиці, Кулини й Ілька [150, с. 53–55] поєднуються лірико-трагедійне та козацько-жартівливе. Широкі кварто-квінтові ходи у *фа мажорі* початку мелодії сполучаються з романсовими ліричними інтонаціями у *ре мінорі* в кадансі (саме в цих тональностях варіант даної теми звучить у репризі увертюри до оперети (див. нотний приклад А8, додаток А)). У результаті щасливого об'єднання страждених душ з фактури зникають хроматичні звороти, відновлюється гармонічний баланс між діатонізмом мелодії та супроводу. У Весільному марші № 26 ствердний *соль мажор* — знак щасливого кохання і шлюбу — поєднується з інтонаціями мелодичного мажору, притаманними мелодиці Кабиці (такти 7–8 [150, с. 56])<sup>66</sup>.

Після весілля Кабиці й Кулини<sup>67</sup> увага повертається до долі Марусі та Івана. У дуеті Марусі й Тупиці № 27 «Ой, пий, мамо, тую воду» [150, с. 57–59] страждени очікування нещасної долі (романсові інтонації у *соль мінорі*) неначе «висвітлюються» згадкою про милого (*сі-бемоль мажор* і чиста кварта

<sup>65</sup> «Люде добрі! Пане отамане! Простіть мене ...» і далі — повернення до козацької честі й слави у словах сотника Тупиці: «А що — не козак? Не казав я вам, що в нього щира душа? Ну, спасибі ж тобі, брате, що піддержав лицарську честь» [268, с. 44].

<sup>66</sup> Весільний марш — це своєрідна відповідь на пісню № 15 «Казав мені батько, щоб я оженився» [150, с. 36–37]. Інтонаційні звороти з мелодичним мажором ніби перекидають смисловий місток між побажаннями батька (№ 15) й одруженням сина (№ 26) [150, с. 56].

<sup>67</sup> Що означає, передусім у межах символічної системи оперети, повернення козацької честі, слави й гідності.

та велика секста на слові «милий» — такти 5, 13 [150, с. 58]). *Сі-бемоль мажором* неначе передбачається фінальна пісня (№ 31) Ївги Цвіркунки з хором, у якій згадується про щасливе єднання Марусі та Івана в пару [150, с. 63–64].

Наступні два номери — Весільний хор дружок № 28 «Летів горностаї через сад» у *соль мажорі* [150, с. 59] та дует Наталки й Ілька № 30 «Ой, сват добрий» у *до мажорі* [150, с. 60–61] — повертають до веселих весільних настроїв. Їхнє звучання відтіняє важливий поворот сюжету — розв'язку. Іван повертається з походу. І тут у музичній драматургії відбувається остаточне синтезування сімейно-обрядових, ліричних і козацьких мотивів (дует Івана та Цвіркунки № 30 «Ой, заржи, заржи, вороний коню» [150, с. 62]). Одночасне звучання весільної пісні (дорійський *соль мінор* з високим IV ступенем) і ліричної чоловічої єднують мотиви прославлення Бога і долі, що подарували молодим нову зустріч. Виконаний без інструментального супроводу, він сприймається як особливий завершальний знак музичної драматургії — символ відновлення цілісності сакрального козацького архетипу в єдності всіх його начал: славного мужнього чоловічого, ліричного ніжного жіночого та сили Божественного проведіння<sup>68</sup> і долі.

Пісня Цвіркунки з хором № 31 «Ой надіну черевики» (*сі-бемоль мажор*) [150, с. 63–64] та заключний тричастинний хор № 32 «Слава» (*соль мажор* — *до мажор* — *соль мажор*) [150, с. 65–67] є підсумком-кодою оперети. Тут збираються всі чорноморці, щоб відсвяткувати щасливе закінчення драматичних подій<sup>69</sup> і нагадати про основні козацькі імперативи, які роблять щасливим життя на Чорномор'ї — славу й кохання.

---

<sup>68</sup> Тональна зона Соль — G — набуває в опереті додаткових конотацій і може символізувати образ Божественного (G — Ге — Г-осподь). Ця символіка втілюється лише фрагментарно і не набуває закінченого лейттонального значення. Вона відчутна в піснях № 19 «Поздоров, Боже, мого старого» (*соль мажор*) [150, с. 41] та № 30 — пісня Івана й Цвіркунки (*соль мінор*) [150, с. 62].

<sup>69</sup> Пісня Цвіркунки нагадує прикінцеві куплети, характерні для жанру водевілю, у яких підводиться підсумок сюжетним перипетіям.

Оперета «Чорноморці» стала першим закінченим сценічним проектом молодого тандему — композитора М. Лисенка і драматурга М. Старицького. Майстри шукали спосіб вивести українське театральне мистецтво у світ високих ідей, загальнолюдських цінностей, піднести гідність національної духовної спадщини. Однак 1872 року вони вимушені були робити це в жанрі оперети, оскільки цензурою дозволялися українською мовою лише легкі комедійні п'єси.

У драматургії відчутна робота над двома планами розвитку сюжету. Перший — вербальний — орієнтований на тогочасну цензуру: сцени з чорноморцями напідпитку, сватання та щасливе вирішення побутової колізії повинні були здобути дозвіл на постановку вистави. У другому — музичному — за допомогою народної пісні та її обробки М. Лисенко створює оригінальну художню систему, мета якої — піднести основні духовні цінності українського народу, показати чистоту й благородство простих людей. Ідейним орієнтиром для композитора стало поетичне слово Т. Г. Шевченка. Мотиви уславлення козацтва та козацької слави, які набувають у творчості поета складного багатогранного трактування, стали смисловим стрижнем драматургії твору, своєрідним сакральним імперативом — основою буття<sup>70</sup>. Чорноморці існують на уявній землі Чорноморії за законами козацького устрою, згідно з яким думки і вчинки мають бути співвіднесені з лицарською славою, честю, гідністю у будь-яких проявах існування та життєвих ситуаціях. Основний конфлікт розгортається в моральному плані і стосується показу різних аспектів козацької слави та конфлікту славного і знеславленого (Кабиця, Кулина). Знеславлення — порушення козацької честі й гідності — призводить до страждань, гіркої долі і може спричинити навіть смерть.

Хоча основні сюжетні лінії пов'язані з двома парами закоханих — Іван і Маруся та Кабиця й Кулина, для композитора М. Лисенка і драматурга М. Старицького в цьому творі важливий саме колективний образ

---

<sup>70</sup> Саме в цей час М. Лисенко активно працює над музикою до «Кобзаря», і тому ретельно вивчає, аналізує тексти великого поета.



чорноморців як носіїв народного архетипу козацької слави. Тому поряд з вокальними характеристиками головних героїв багато пісень виконують, на перший погляд, другорядні персонажі: три співає Наталка, у чотирьох номерах задіяний Ілько. Ївга Цвіркунка — нещасна молодиця, яка між тим ніколи не засмучується — справжня рекордсменка за кількістю музичних номерів: аж шість! У її образі наче відображено «голос» народу — стражденного, але здатного до виживання завдяки веселій вдачі, рідній пісні, танцю та глибоким духовним традиціям.

В образах головних героїв типізовано основні моральні імперативи чорноморців: Маруся — вірне кохання й бажання боротися за особисте щастя<sup>71</sup>, Іван — утілення козацької честі, гідності й слави. Кабиця і Кулина, що на якийсь час «виходять» із зони козацького укладу (Кабиця через пияцтво, гріх прелюбодіяння, Кулина — через зражене кохання), силами спільноти повертаються в річище нормального життя — до славного буття на Чорномор'ї.

Для реалізації досить масштабного задуму композитор М. Лисенко мав доволі обмежені засоби. Тому він удається до прийомів міфологізації, символізації, психологізації музичного матеріалу, які дозволяли надати окремим структурам — елементам драматургії та стилістики — об'ємного багатозначного змісту. Міфологізація виявилася:

— у створенні особливого хронотопу з уявними часом і простором, який діє лише в межах цієї художньої системи;

— у сакралізації ментальних народних архетипів (козацької слави — волі — честі, матері — родоначальниці<sup>72</sup>, відданого кохання);

— у зверненні до колективного підсвідомого як основи виживання народу.

---

<sup>71</sup> У цьому образі відчутний вплив образу головної героїні п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

<sup>72</sup> В опереті налічується шість пісень зі зверненням до неньки, матері. Зрештою, саме Явдоха Драбиниха, хоча й не має вокальних номерів, вирішує долю і Марусі, і Кулини.

Символізація полягала в такому:

— типізованість художніх образів — носіїв певних ідей (Маруся — вірне кохання, Іван — козацька слава, Цвіркунка — народна «совість»);

— впровадження певних смислових значень діатонічного звукоряду (знаку гармонії, згоди) та його хроматизація (вторгнення чужородного хаотичного руйнуючого начала);

— застосування тональної символіки, зв'язок вибору тональностей з інтонацією слова, надання тональним сферам вираженої семантичної значимості;

— використання лейтінтонацій із визначеною смисловою символікою (інтервали чистої октави, чистої кварта — мотиви козака й дівчини; звороти мелодичного мажору, пов'язані з образом Кабиці; низхідних мелодичний хід по хроматизмах з напруженою гармонією — знак безладу й розбишацтва);

— звернення до смислової алюзії (пісня Кабиці «По дорозі жук, жук» — завуальований музичний варіант пісні «Ой під вишнею» виборного з малоросійської опери І. Котляревського «Наталка Полтавка»).

Елементи психологізації знаходимо:

— у введенні пісень рефлексивного плану — «думка на думку»: пісні Цвіркунки № 9 «Стогне вітер вільний в полі» [150, с. 25–26] про стан Марусі та № 23 «Ох, ох, моя ненько» [150, с. 52] про настрій Кулини;

— у використанні прийому музичного «передбачення ситуації»: романс Івана № 4 «Ой, зійди ясен місяцю» [150, с. 16–17] про передчуття розлуки з милою через недобрих людей звучить у тональності «недоброго» Кабиці — *ре мінорі*.

Оперета «Чорноморці» М. Лисенка та М. Старицького стала першим для молодих майстрів, але сміливим, визначним кроком на шляху до створення сучасної національної української музичної драматургії.

### 3.4. Синтез національних і європейських принципів музичної драматургії в опері «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка та Михайла Старицького

Опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка і М. Старицького є яскравим проявом месіанізму XIX століття. Піднесення у творі традиційної української культури, рідної мови та створення української музичної мови стало важливим етапом на шляху до ствердження національної ідентичності, духовного зростання та приєднання до загальноєвропейських цивілізаційних процесів, пов'язаних з прагненням європейських народів до самовизначення.

Цей твір належить до зрілого періоду творчості М. Лисенка<sup>73</sup>. «Різдвяній ночі» передували багаторічні (понад двадцять років) невпинні спільні пошуки композитора М. Лисенка та драматурга М. Старицького в музичному театрі: незакінчені героїчні оперні задуми «Гаркуша» (1866) і «Маруся Богуславка» (1874), опера-пародія «Андрашіада» (1866–1867), оперета «Чорноморці» (1872).

Задум «Різдвяної ночі» реалізовувався як творчий експеримент у царині української опери<sup>74</sup>. Перша редакція із жанровим визначенням «оперета» була поставлена у колі близьких друзів. У музичний розвиток твору, згідно з усталеною традицією, вставлялися розмовні сцени. За спогадами С. Русової, «У талановитих руках Старицького усяка праця горіла, і за дуже короткий час лібрето було виготовлено, але не так скоро могла посуватися творча робота Лисенка. <...> Ціле літо пішло на се, і восени розпочали знов розучувати «Різдвяну ніч». <...> до режисерства на допомогу Старицькому запрохано було Павла Платоновича Чубинського. З двома режисерами, звісно, добра вистава була забезпечена, але скільки виникало тут конфліктів,

<sup>73</sup> У дисертації йдеться про остаточну третю редакцію опери, написану у 1877–1882 роках. Ця версія вперше була представлена на кону Харківської опери 27 січня 1883 року [246].

<sup>74</sup> У ці роки сюжет повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» був утілений в операх П. Чайковського — «Кузнец Вакула» (opus 14, 1874), пізніше перероблену в «Черевички» (opus 14, 1885), М. А. Римського-Корсакова «Ночь перед Рождеством» (1895).

гумористичних подій між обома режисерами і артистами: один вимагає, щоб Оксана в нестямі, побачивши Вакулу, стояла на скрині — і покорно весела завше Ольга Олександрівна [Лисенко] легенько скакала на стіл, що мав бути замість скрині; другий режисер, навпаки, вважав це неможливими ефектами і ховав красуню в гущу хористів; один додавав Солосі занадто гривуазности, другий давав їй якусь поважну витриманість. Але усі ці конфлікти, суперечки не впливали на загальний захоплений настрій, а лише додавали жвавості...» [236, с. 151].

Уже на етапі підготовки «Різдвяна ніч» викликала неабияку цікавість киян. Подивитися репетиції приходили відомі вчені, етнографи, історики, які робили авторам зауваження й давали поради щодо окремих реплік, побутових деталей і звучання музичних номерів (додаток Е, фото 14). Прем'єра оперети «Різдвяна ніч» відбулася 15 лютого 1873 року (і була повторена за день: 17 лютого) у будинку сестер Ліндфорс, і ця подія одразу стала знаковою в літературно-мистецькому житті України. Проте бажаючих побачити «Різдвяну ніч» було набагато більше, ніж могло вміститися у приватній оселі, тож М. Старицький та О. Русов запропонували показати виставу у міському театрі.

Друга редакція з великим успіхом і культурним резонансом була представлена у Києві на сцені Міського театру Бергера. Твір назвали «музичною комедією». Драматург вирішив удосконалити двоактну оперету «Різдвяна ніч». Він дописав лібрето третього і четвертого актів. Розвиток у цих розділах базувався на суто музичному становленні. Перші ж два акти залишилися з розмовними сценами. Оркестровку твору здійснював переважно французький режисер Київської опери *David*. Йому допомагали диригент І. Альтані і сам автор музики — М. Лисенко (докладніше про історію створення опери див.: [246]).

А ось як описував репетицію нової редакції «Різдвяної ночі» виконавець ролі першого парубка Орест Іванович Левицький — історик та

етнограф (з листа до нареченої С. Яценко від 29 грудня 1873 року): «У нас, бач, тепер аж голова у кожного ходором ходить, бо всі ми по шию влізли в іскуство, або, як у нас кажуть, — “заласся”. Пробі із шкури лізем, щоб поставити на велику сцену наше чадо — “Різдвяну ніч”. Тепер цю “Різдвяну ніч” переробили протів торішнього; зробили з неї настоящу велику оперу у чотирьох діях, додали до неї таку музику, що справді, як ми себе розважаємо, що такої музики ще й зроду на світі не було. Той же Лисенко написав таку музику у цім кусочкові, яку справді не можна рівнодушно слухати» [147, с. 330] (додаток Е, фото 18).

Показ «Різдвяної ночі» з режисурою М. Старицького відбувся у першій половині січня 1874 року на сцені Київського міського театру (додаток Е, фото 13). О. Левицький у листі до С. Яценко від 23 лютого 1874 року так згадував прем'єру: «Пройшла вона, наша голубка новорожденна, так удачно і щасливо, як гадати було трудно. Цілих 4 представлений було, і всі вони мали громадний успіх. Зроду не видано, щоб коли публіка київська приходила в таке одушевлення, як тоді. За три-чотири дні до спектакля не можна було ні за які гроші достати білета в великому театрі <...> А що робилось в театральній залі во врем'я спектаклів, то й розказати не можна. Бувало таке, що публіка чисто сходила з ума, приходила в такий екстаз, що ламала стулья в театрі, заставляючи повторяти яке-небудь місце...» [147, с. 331].

Очевидці «Різдвяної ночі» відзначали, що вистава вражала мальовничістю, злагодженим виконавським ансамблем, життєвою правдивістю побутово-етнографічних деталей та всього декораційного оформлення. Аби досягти етнографічної достовірності, із багатої колекції збирача української старовини В. Тарновського було використано «запорозьке вбрання, зброю, сідло, килими, посуд і все, що потрібне було, щоб прибрати хату Пацюка» [100, с. 191].

Хоча виконавцями «Різдвяної ночі» були аматори (окрім С. Габеля), однак усі вони — дуже талановиті й освічені люди, квіт української

інтелігенції (додаток Е, фото 15): Чуб — Василь Новицький, Оксана — Ольга Лисенко (додаток Е, фото 16), Вакула — Олександр Русов (додаток Е, фото 17), Одарка — Надія Булах, дяк — Антон Матвеев. Беззаперечні симпатії глядачів завойовувала Ольга Лисенко (перша дружина М. Лисенка) у ролі красуні Оксани: «Здавалося, що власне таку полтавську дівчину-“чарівниченьку” уявляв собі Гоголь, малюючи постать Оксани в “Ночи перед Рождеством”: надзвичайна краса, чарівний погляд карих очей, зальотний усміх, знадливість усього поведіння химерної вродливиці! Власне такою вродливицею була Ольга Олександрівна, така принада була в кожному її рухові! Здавалося, що за таку Оксану сердешний Вакула дійсно міг “і чортові душу віддати!”» — згадувала Олена Пчілка [220, с. 90]. Решта виконавців «Різдвяної ночі» — учасники хору Лисенка: студенти, семінаристи. Хор був численний (налічував понад 50 чоловік) і прекрасно зіспіваний. «Лисенків хор виявляє таку солідну школу, техніку й дисципліну, що його не можна вже вважати за аматорський хор. З таким хором не страшно виставити хоч яку оперу», — стверджував після постановки «Різдвяної ночі» диригент Київської опери І. Альтані» [100, с. 224].

Загальна тональність звучання «Різдвяної ночі» відповідала тонкому гоголівському сміхові та мала гумористичне забарвлення. Автори постановки щасливо уникали фарсу й буфонадного натуралізму. Сам М. Старицький у спогадах про Миколу Лисенка «К биографии Н. В. Лысенка» писав, що музична комедія «...“Різдвяна ніч” пройшла блискуче, чи краще сказати, сприйнята була публікою з неймовірним ентузіазмом: всі чотири вистави були набиті битком, з приставними стільцями, і вирученою сумою не тільки були покриті всі витрати по театру, декораціях, переписці нот та ін., але навіть надлишок у 375 крб. було відправлено у Самару голодуючим» [265, с. 53].

Про цей період спільної діяльності М. Старицького і М. Лисенка залишила свідчення і С. Тобілевич — друга дружина Івана Карповича

Тобілевича (І. Карпенка-Карого): «То був щасливий час їхньої спільної діяльності — 1872 рік, про який мені розповідала О. П. Косач (тобто Олена Пчілка — Л. К.). Треба сказати, що саме в цей час Старицький утворив у Києві драматичний аматорський гурток. Від Михайла Петровича я чула, що, дійсно, аматорський гурток зазнав такої слави, що всі учасники його і керівництво вирішили працювати далі й перетворити його на справжню трупу». А свідок тих подій Олена Пчілка підкреслювала, що перша постановка «Різдвяної ночі» на великій оперній сцені — це було справді велике свято. Згодом, 1883 року, подивившись прем'єру вже опери «Різдвяна ніч» у Харкові, куди вони їздили з авторами М. Лисенком і М. Старицьким, вона напише: «Оперні артисти не «провалили» опери... «Не провалили»... Але в мене все ворухиться в думці той спогад: яка була прекрасна Оксана (дружина Лисенка О. Коннор-Лисенко), які чудові були інші виконавці в «Різдвяній ночі», коли вона йшла тоді в Києві, ще оперетою...» [281, с. 35]. Наведемо ще одне принципово важливе для нашого дослідження свідчення Л. Кобилянського: «Спектаклі «Різдвяної ночі» викликали в Києві велику сенсацію <...> українське свідоме громадянство і українська молодіж святкували велике свято, бо розуміли, що в історії культурного відродження української нації сталася подія великої ваги й великого значення — народилась національна українська опера!» [100, с. 194].

У 1882–1883 роках з'являється третя редакція твору. Перша українська коміко-лірична опера на чотири дії набуває свого остаточного вигляду й розпочинає сценічну історію української великої опери, у якій поєднуються принципи національної та європейської музичної драматургії<sup>75</sup>. Художня вигадка<sup>76</sup> поетичного сюжету «Ночі перед Різдвом» М. Гоголя, яку розповів геніальний письменник з любов'ю до рідної землі і яка ґрунтується на глибокому знанні українського фольклору, звичаїв і обрядів, пісень, казок і

<sup>75</sup> Опері П. Сокальського з російськомовним лібрето «Мазепа» (1859), «Майська ніч» (1863) та «Облога Дубно» (1878) так і не побачили світла рампи.

<sup>76</sup> Жанрове визначення повісті М. Гоголя.

міфів, привертала увагу до унікальності та неповторного колориту української традиційної культури: «У своїй книжці Гоголь відкривав суспільству ще не відкриту раніше Україну — не тільки як частину російської історії і частину російської імперії, але і як край, що має свою національну своєрідність, міфологію, фольклор, традиції і звичаї. Гоголь стверджував тим самим не стільки екзотичність, скільки культурну унікальність і самобутність України, котра хоча і входила як Малоросія у склад Російської імперії, але все ж таки мала і деякі відмінності» [186].

У радянський час оперу М. Лисенка і М. Старицького називали «оперою-колядкою» за аналогією з твором М. Римського-Корсакова, написаним на той самий сюжет. Між тим ідейні задуми авторів цих двох творів кардинально відрізняються. В опері М. Римського-Корсакова зроблено акцент на дохристиянських, язичницьких рисах Коляди, казково-фантастичному елементі. Українські композитор М. Лисенко та драматург М. Старицький розгортають концепцію народження оновленої, овіяної Божою Благодаттю «християнської» України, символом якої є образ маленького Ісуса — Свято Різдва Христового.

Провідний пафос творчості М. Старицького та М. Лисенка, спрямований на месіанське ствердження, збереження й піднесення національного мистецтва, спонукав майстрів до створення особистої концепції на основі відомої повісті М. Гоголя. Ідейний зміст твору, особливості лібрето, драматургії, трактування жанру, форми, становлення тематизму, принципи мелодико-гармонічного, фактурного розвитку великою мірою базуються на традиціях національної культури і мистецтва. Композитор і драматург виступають тут нащадками народного вертепу й веселих вечорниць, барокової шкільної драми та музичного театру ХІХ століття. Новаторські принципи сучасної драматургії, які розроблялися саме в той час у колективах М. Кропивницького і М. Старицького, пронизані пісенною стихією національного мелосу з його історичною тугою,



відчайдушним танцювальним завзяттям та узагальненою типізацією ментальних рис українців. У полісмісловому музично-драматичному просторі «Різдвяної ночі» внутрішній світ людини постає в єдності піднесеного й земного, божественного й демонічного, історичного й позачасового. Архетипи національного буття — християнство і козацький дух, любов до рідної землі та емоційна ліричність природи, драматизм особистих стосунків і епічність у переживанні часо-простору — стали підґрунтям для розбудови концепції першої національної опери.

Коротке слово «перед» у назві великою мірою визначило різницю художнього задуму повісті та опери. Дію у своєму творі М. Гоголь розгортає до Різдва. Згідно з українською міфологією, доповненою і перетвореною уявою письменника на дивовижний сюжет, саме в цей утаємничений нічний час може статися все, що завгодно: безшабашні ігри чортів і відьом з місяцем<sup>77</sup>, людьми та людськими вадами; неймовірні надприродні переліти з Диканьки до Петербурга; раптова безкорислива доброта цариці; вареники, які самі стрибають до рота. В опері «Різдвяна ніч» акцент переноситься на пречисте дійство Божого Свята. У цей значущий для будь-якого християнина час в утаємничену годину ночі відбувається головне святодійство — народження божественного немовляти — Ісуса Христа. Грішний у своїй суті світ людей осяває поява маленького Бога-Людини. Разом з ним народжується новий світ — духовний, душевний, високоетичний і моральний. Це знак, вище знамення, яке вказує буденному існуванню шлях до світу ідеального, досконалого. Але щоб створити довершений божественний універсум, людина повинна змінитися сама. Побороти в собі грішні, диявольські пориви, спокутувати й усвідомити свої хиби та провини, знайти спосіб до преображення, очищення, сповнитися любові, яка є Бог і яка з новою силою проявилася на землі у ніч народження маленького Ісуса.

---

<sup>77</sup> «Ніч перед Різдвом» відкриває другу частину повістей «Вечори на хуторі поблизу Диканьки». Ще під час написання першої частини у М. Гоголя формувався задум другої, у якій він планував «<...> настрахати вихідцями з того світу і дивами, які творилися в старовину у православній стороні нашій» [71, с. 106].

В опері М. Лисенка і М. Старицького настає унікальний момент істини, справжнє диво: основні герої перероджуються, преображаються. Усі вади й гріхи, закладені дияволом у душу, зникають. Натомість починають проявлятися найкращі риси людської натури: уміння щиро й віддано кохати (Оксана, Вакула), відчувати провину, каяття, щиро співчувати чужому горю (Чуб), любити рідну землю й бути готовим її захищати (Вакула). Казкові персонажі та маски українського вертепу: всемогутній козак, гордовита красуня, недалекий голова, п'яний кум, які в повісті М. Гоголя олюднені в романтично-ідеалістичному, гумористичному ключі, в опері М. Лисенка і М. Старицького перетворюються на реальних особистостей, які завдяки великому диву Різдвяної ночі позбавляються вад і стають справжніми представниками української нації — гідними прикладами для наслідування.

Божественне входить у дію опери поступово, зі звуками різдвяних колядок. «Радуйся, земле! Син Божий народився» звучить поки що стиха, здалеку (вказівка автора: «стиха співають за сценою» [151, с. 62]). Урочисте звучання чоловічого хору нагадує про главенство патріархального християнського начала, а кантово-хоральний склад фактури, світлий *фа мажор*, який кількісно переважає *ре-мінорне* завершення, гімнічно-маршоподібна чотиридольна стопа надають моменту особливої знаковості першого явлення доброї звістки (приклад Б1, додаток Б: від *Andante poco* до *L'istesso tempo*).

Поступово піднесене починає охоплювати звукопростір сцени: з іншого боку дівчата співають славу Господу: «Славен еси наш милий Боже на небеси» [151, с. 64]. Встановлення *ре мажору* — тональності радісного єднання спільноти, тридольний ритм з елементами танцювальності, висока теситура голосів — надають славильній колядці піднесеного характеру. Хори поєднуються в єдиному контрапункті, стверджуючи радість першого празника — Різдва Христового. Але це не тільки свято, це також знак, Боже Диво, сенс якого поки що утаємничений від людей. Воно приховане в

підсвідомому звуковому стереофонічному хоровому просторі прадавніх наспівів, що запліднює слово смыслом Незбагненого, Позамежного: «Ой, дивнеє народження Божого сина. <...> Ой, іще ж ми не знаємо Божої тайни» [151, с. 101]. Хорально-кантова фактура духовного канту, паралельно-змінний лад (*ре мінор* — *фа мажор*) характерні для канонічних християнських піснеспівів. Знаками життєвого людського модусу свята є наближення співу до стилю багатоголосних народних пісень: застосування типових для фольклору октавних паралелізмів голосів та прагнення до вільного ладо-тонального руху (другий куплет — у паралельно-змінному *ля мінорі*).

Поступово божественне начало все щільніше й щільніше зливається з людським світом, освячує житло та присутніх тут Оксану й Вакулу<sup>78</sup> (колядка «Чи дома, дома, бідная вдова» у Оксани в хаті [151, с. 106]). Настрої вечорниць, які проникають вже в цю колядку, переносять дію в реальний план побутової сцени. Веселі запальні хорові співи дівчат з Вакулою (хор «Вакуло!» [151, с. 111–115]), дієві, динамічні хорові ігри, жартівливі колективні хвастоці хлопців і дівчат з другої картини першої дії [151, с. 132–167] звучать контрастом до релігійно-втаємниченого, піднесено-статичного настрою старовинних священних колядок.

Символічний світ неземного повертається з наспівом «Ходив, походив місяць по небу» [151, с. 128–130]. Пануючий *ре мажор*, полісемантичний образ місяця — Господаря в людському домі та хазяїна в небі — Божественному храмі — у виконанні чоловічого хору, ритмічна розкутість, виявлена у змінному розмірі, елементи танцювальності надають свободи тематичному становленню. Після священної Різдвяної ночі разом із зорею до людей приходить і просвітлення, умиротворення, відчуття нового,

---

<sup>78</sup> Вакула саме хотів піти: «Піти з хати, поки ще є воля», але, на своє щастя, не встиг минути освячення колядкою і коханням. Після його фрази: «Ох, яка ж тільки хороша, — скрута моя доля» хор дівчат вступає у тональності кохання Вакули — *ля мажорі*. Уже тут підкреслюється взаємопроникнення божественного й мирського та вище благословення любові коваля й Оксани — злиття священного мотиву колядки у тональності *ля мажор* з веселим настроєм вечорниць у виконанні дівочого хору [151, с. 105–106].

одухотвореного святим духом світу. Високі жіночі голоси у світлому *сібемоль мажорі* розпочинають підсумкову колядку — кульмінаційний духовний гімн. У контрапункті чоловічого й жіночого хорів у єдиному ритмі й високому регістрі на *fortissimo* стверджується основна ідея, диво, таємниця й невідворотно звершена священна подія приходу на землю маленького Бога: «Ой, співали три анголи, <...> в ясну зорю оповивши, Христа несучи» [151, с. 130–132].

Образ Божественного, експонований на початку опери, є замкненим і викінченим у своїй піднесеній чистоті й досконалості. Він задає сакральну загадку людям, ставить перед фактом неминучого оновлення світу, а значить, і мікрокосму кожної особистості. У колядках першої дії, як у прадавніх підсвідомих звукових символах священнодійства, представлене Божественне пророцтво: ніч народження маленького Ісуса принесе зорю просвітлення у світ, який сам і є найбільшим Божим дивом, створеним і підтримуваним Отцем, Сином і Святим Духом.

Але головні герої поки що далекі від усвідомлення духовного свята. Вони зосереджені на своїх грішних мирських справах. Уже в першій сцені першої дії Чуб і Голова зайняті не зовсім праведними намірами: Чуб прагне десь у компанії вихилити чарку, хоча вже і вдома не зовсім тверезий (за ремаркою композитора: «Чуб сидить за столом з Головою за чаркою» [151, с. 49]). У його музичній характеристиці послідовність коротких, переривчастих секст- і квартсекстакордів *staccato* немовби передає легкі покачування людини напідпитку під час руху: ходи мелодії вгору (секунда) — вниз (терція), вгору (секунда) — вниз (терція), злет вгору по мінорному тризвуку від *мі* — і повільний спуск униз із характерними секундо-терцієвими похитуваннями (такти 4–9 [151, с. 49]).

Голова замислився, але його одноманітні думки ворухатися повільно й мляво. Прямолинійність і простота його розмірковувань відображені в музичній характеристиці — прямому низхідному гамоподібному русі мелодії

рівними восьмими довгостями. Уперше цей мелодичний зворот з'являється, коли Чуб звертається до Голови (14-й такт [151, с. 49]). Далі він супроводжує Голову і весь час нагадує про його амплуа (такти 25–27 [151, с. 49] на словах «Ну, то й по Солосі»; такти 8–10 [151, с. 50] на словах «Як би його збутись з пліч?» тощо). Прості думки Голови не зовсім праведні: він міркує про кохання до Солохи, хоча сам одружений.

П'янство і хтивість начебто спричинюють природні катаклізми й появу нечистої сили. Раптово посеред ночі місяць: «Оце зник перед очима, мов вхопила сатана!» (Чуб [151, с. 51–52]). В оркестровій партії з'являється характеристика нечистої сили, чорта-сатани. Темброво строкаті фантастичні звучання тризвуків у терцієвому співвідношенні, зменшеного септакорду, «розкидання» фактурних голосів у крайні регістри з зустрічним рухом *staccato* по звуках акордів, нагадуючи містику дзеркального відображення, спочатку послідовно (від 12-го такту [151, с. 50] до 3-го такту [151, с. 51]), а в кульмінації сцени — одночасно в контрапункті (такти 1–4 [151, с. 54], див. приклад Б2, додаток Б), підкреслення сильної долі легкими «летючими» несподіваними форшлагами створюють особливий колорит потойбічної сили. Знаковою стає інтонація тритону (зменшений септакорд як накладення двох тритонів). У подальшому розвитку вона зустрічається як знак нечистої сили.

Але найважливішою особливістю першої сцени, пов'язаної з експонуванням тематизму «нечистої сили», фактично є відсутність єдиного тонального центру. Хоча в ключі стоять два *дієзи* тональності *ре мажор*, звук *ре* має опорність лише на початку і в кінці сцени. Тональна визначеність відчувається тільки в окремих невеличких побудовах. Вона постійно змінюється. Переважна лінеарність музичної тканини, розшарування її на пласти, голоси, розбудова мелодичних ліній поза ладовими тяжіннями, коли на перший план виступають малюнок та загальний ритмічний обрис побудови, штрихи й характер контрапунктичного співвідношення голосів (паралельний чи протилежний рух, дзеркальна симетрія), використання

акордів для потовщення мелодичної лінії, а не як функційних одиниць тональності, свідчать про модальність ладового мислення композитора<sup>79</sup>. Музика розгортається розлогим динамічним підтекстом до «скувих» фраз Чуба й Голови та спрямована на відтворення інтуїтивних рухів жестів, міміки, невисловлених бажань, почувань і намірів. «Ладові блукання» в першій сцені спрямовані на показ хаотичної неорганізованості потойбічної сили, непередбачуваності наслідків її втручання у християнський світ, який прагне гармонії та порядку, і руйнівні наслідки її впливу на людину. Цей інтонаційно-тематичний комплекс буде супроводжувати появу у свідомості героїв уявних потойбічних сил протягом усієї опери.

Наступні герої, які з'являються в експозиційній дії твору, виявляється, теж перебувають під впливом гріховних думок, почуттів і прагнень. У перших вокальних тактах опери отримує коротку непряму характеристику образ Дяка. На словах Чуба «В новій хаті у дяка» (початок першої дії [151, с. 49]) у коротенькому мотиві «... у дяка» в зародковому стані з'являється характеристика цього «святого лиця». Мотив починається з затакту (дві восьмі — чверть на сильній долі) і нагадує танцювальний ритм польки (символ легковажності) та має у трьох звуках різноспрямовану інтонацію — терція вгору — кварта — вниз (символ метушливості). Так само згадування духовного сану в репліці про чарку, випивку (Чуб: «Е, ходім, там вишняка якого смикнемо» [151, с. 49]) є пародійно-гротесковою ситуацією і знову нагадує про персонажів українського вертепу, а не про традиції християнської моралі.

Як дійова особа Дяк з'являється по дорозі до хати Солохи. Перша його інтонація на словах «Велій мраз» [151, с. 120] має той самий танцювально-легковажний ритм (як на початку опери) у сполученні з пихатими «вченими»

---

<sup>79</sup> Його походження можна шукати в особливостях ладової організації українських народних пісень, коли лад з'являється як наслідок певного психологічного стану або залежить від особливостей побутування та виконання пісні.

церковно-слов'янськими словами<sup>80</sup>. А мотив самовизначення: «Та і аз (не розберу, де стезя)» [151, с. 123] є оберненням початкового мотиву цього персонажу — характеристики Дяка зі слів Чуба: терція — вниз, кварта — вгору (такти 5–6 [151, с. 123]). У звукообразних пасажах, тремоло, таємничих коротких мотивах-інтонаціях завірюхи, яка супроводжує блукання Дяка та Голови, проносяться іронічно спотворені мотиви кохання Дяка (14-й такт [151, с. 119]), лейтмотив Голови (передостанній такт [151, с. 123]), інтонаційна сфера потойбічних сил: на словах Голови «Якому сатані тут схотілося гукати» (такти 7–10 [151, с. 125]). У картині заметілі немовби відтворюється хаос думок, почуттів, їх негідне спрямування, які панують у головах Дяка та Голови.

На образах ліричних героїв теж великою мірою позначився вплив язичницьких ампула народного вертепу. Оксана — невиправна самозакохана кокетка, що відразу відчувається у першій сольній сцені-характеристиці: «А впадає як до мене...» [151, с. 57]. Куплетно-варіаційна основа з рисами тричастинності заповнена мінливим тематизмом, який спирається на інтонації жартівливих танцювальних пісень. Постійна оновлюваність мелодики при збереженні ритмо-жанрової формули, включення до танцювальних побудов монологічних епізодів, тонально-гармонічна плинність з опорою на паралельно-змінний лад, уникання тоніки та характеристичність гармонії, яка підкреслює окремі слова й інтонації, вільний рух тональностями (інтервал між початковим *ре-бемоль мажором* (15-й такт [151, с. 57]) та заключним *соль мажором* (3-й такт [151, с. 62]) — тритон!<sup>81</sup>) свідчать про динамічність і примхливість образу дівчини-красуні. У її вокальній партії вперше як непряма характеристика згадуються образи «закоханих» у неї парубків («так вони ж неначе п'яні» [151, с. 58] з «гріховними» інтонаціями п'янства — збільшений тризвук та мелодичний

<sup>80</sup> Танцювально-гротескний тематизм дяка отримує розвиток у гумористичних репліках «героя-коханця»: «Луче крюку дати мні» з красномовними режисерськими вказівками: «Нишком іде до перелазу» (другий і третій такти від кінця [151, с. 124]).

<sup>81</sup> Згадаймо про семантику тритону в опері.

рух в обсязі тритону) та Вакули (тональність коваля *ля мінор* звучить на словах «А ще надто той Вакула...» з «надломленою» чуттєвою інтонацією низхідної секунди V — IV *дієз*: «Чим я його приманула?» [151, с. 59]).

Коли здалеку починають звучати різдвяні колядки (в опері — образ Божественного, що спускається на землю), Оксана зайнята тільки думками про власну красу: «Щоб мені надіти, аби погарніти?» [151, с. 64–65]. У наступній пісні «Кому ж до вподоби...» *фа мажор*, тема милування собою, самозакоханості продовжує свій розвиток. У куплетній формі (два куплети з приспівом) основна ідея звучить у приспіві: «Ой, як веселенько ... тут мені погуляти» [151, с. 67–68].

У сценах з Вакулою, який щиро закоханий, Оксана поводить як кокетка, що кепкує з почуттів хлопця: «Неначе кішка заграє» [151, с. 80]. Після ласкавих зізнань хлопця (ліричний дует [151, с. 69–72], коли сцена пронизана лейтмотивом кохання Вакули [151, с. 74–75]), дівчина відзначає для себе: «Отже, ошмелів». Поява зменшеного септакорду символізує гріховність її думок і поведінки. А після бажання Вакули її поцілувати — ще й ображає парубка: «Геть! І руки мов залізо, певно, в сажу мене вбрав» [151, с. 75–76]. Танцювальний мажорний жвавий мотив оркестру, який супроводжує слова Оксани, свідчить про її жартівливий, глузливий тон. На що Вакула відповідає: «Ні, не любить, їй все жарту, я ж мов дурень нависний!» (*соль мінор*, зменшений септакорд на слові «дурень») [151, с. 76]). Завершує епізод інструментальне заключення, у якому звучить змінений лейтмотив кохання. Тема втрачає політну інтонацію висхідної квінти і «крутиться», немов у розгубленості, на одному тетракордові (*соль мажор*), а згодом і спускається у паралельний *мінор* (такти 6–8 [151, с. 76]).

Але крізь удавану байдужість та кокетство вже в першій дії проглядають паростки духовного переродження дівчини. Під час пристрасного монологу Вакули («Не рви мого серця» [151, с. 96]) Оксана ставить запитання в тій же тональності, яка характерна для хлопця, і неначе



наслідуює настрої закоханого (*ля мінор*, тридольність мотивів, їх низхідна спрямованість): «Та чим же, козаче, тебе я вразила?». Під час гулянь з ватагою колядників, дівчина раптово зупиняється й замислюється: «Щось не видно Вакули! Може, він образивсь?» [151, с. 151]. Її розгублений настрої підкреслюється запитальною гармонією малого мажорного нонакорду (9-й такт [151, с. 151]), алюзією до журливої пісні «Віють вітри» (такти 13–14 [151, с. 151]), бурхливим риторично-речитативним злетом інструментальної партії (такти 11–12 [151, с. 151]). Дівчина визнає: «Таки мене мов той бісик крутить» (зменшений септакорд у 4-му такті [151, с. 152]). Але після недовгих роздумів (такти 5–6 [151, с. 152]) вирішує, що коваль нікуди не дінетися від свого кохання: «Зроду не покине» (піднесений, стрімкий висхідний пасаж оркестра на *fortissimo* із закінченням на масивному мажорному секстакорді сфорцандо — такти 8–9 [151, с. 152]).

Коваль Вакула щиро закоханий в Оксану. З перших хвилин його появи на сцені (дует [151, с. 69]) стає зрозумілим його світле кохання, яке залежить від бажань і волі дівчини — цариці, володарки його дум (тональність *ре мажор*, спорідненість інтонацій коваля з мелодією дівчини в першому розділі тричастинної форми ([151, с. 69]) і майже точна імітація її мелодії у репризі (такти 9–12 [151, с. 71]). У наступній сцені наростає, розгортається лейтмотив кохання Вакули (починаючи від тактів 7–8 [151, с. 74] і далі до кульмінації на словах «<...> ти у мене й мати, й батько — все , що в світі найлюбіш» [151, с. 77]). Але вдавана холодність дівчини призводить до зародження в парубочій душі темних почуттів. Мотив ревнощів, який з'являється у цій сцені (зменшений септакорд на словах «<...> тобі, пак, втішно з ними» — 17-й такт [151, с. 78]) та в монолозі Вакули (поривчаста, тривожна мелодика початку у *ре мінорі* [151, с. 80]), мотиви передчуття помсти, патетичність інтонацій, пафосні низхідні й висхідні ходи по звуках гами в нижньому регістрі, напружені гармонії в *мінорі*, серед яких знаковим є

зменшений септакорд (від 12-го такту [151, с. 82] до 2-го такту [151, с. 83]), отримує розвиток у сцені з Чубом.

Неприхована агресивність коваля, його буйство та готовність до невинного насильства — прояви нечистої сили в душі Вакули, які першим помічає Чуб: «Чи й коваль це? Може, той... не при хаті...» (останні два такти [151, с. 89], перший такт [151, с. 90]: зменшений септакорд, висхідна хроматична гама, втрата тональності — ознаки диявольської потойбічної сфери). У коротку мить каяття («Світе, це ж Оксанин батько» [151, с. 94]) як нагадування про образ дівчини звучить мотив у *ля мінорі* з підвищеним IV ступенем, що вперше з'явився у сольній сцені дівчини на початку дії (останні такти [151, с. 94]). Емоційний сплеск почуттів розвивається у пристрасний монолог й аріозо Вакули, де наполегливо звучить іще одна гріхозна думка — про отруту та смерть від кохання. Навіть урочистий гімн коханню у *ля мажорі* («Моя ти цариця до віку, до суду!» [151, с. 99]) закінчується мотивами смерті та відчаю («<...> умру коло тебе, поляжу кістками» [151, с. 99–100]): тремоло на звуках зменшених септакордів, які все більше звучать у музичному образі нещасного закоханого. Він готовий піти геть, але залишається, немов зачарований згубним коханням: монолог, що закінчується словами «Піти з хати... поки є ще воля!» ([151, с. 105]).

Визначальну роль для зав'язки драми має фінал першої дії — сцена із замовленням царициних черевичок. З пісні Одарки змістовий мотив черевичок переходить до Оксани. Вона, як і Одарка, є немовби породженням веселого, безтурботного світу вечорниць з його танцями, веселощами, утаємниченими магічними предметами-символами, від яких залежить доля (черевички). У репліках Оксани — переважно мажорних, у танцювальних ритмах польки з алюзією до жартівливої пісні «Од Києва до Лубен»<sup>82</sup>, відгукується жвавість, насмішкватість, кокетливість красуні (останні такти

<sup>82</sup> У словах пісні поєднуються образи Оксани та черевичок: «<...> Од Полтави до Хорола черевички попорола, <...> Запряжу я півня в сани та й поїду до Оксани».

[151, с. 176–177]). Їй, а не Вакулі, відповідає хор. Серед парубків і дівчат вона своя, зрозуміла, справжня народна героїня. Молодь закінчує монологи дівчини своїми коментарями в танцювально-побутовій манері, переводячи все у веселий мажорний розіграш.

Натомість музична мова коваля відчужується від загального святкового гамору. Для Вакули черевички — це своєрідний ключ до серця коханої дівчини. Його високодуховне, пристрасне почуття (романсові інтонації в *мініорі*, ускладнений гармонічний розвиток, тривожна, динамічна фактура) наштовхується на побутово-танцювальні репліки дівчини. Часом вона робить спроби підлаштуватися під настрій закоханого парубка (такти 3–6 [151, с. 180] — *до мініор*), але безтурботність і кокетство беруть гору. Навіть про шлюб, який у християнській традиції розуміється як духовне єднання перед лицем Господа, вона співає в танцювально-побутовому, безтурботному тоні: *ля-бемоль-мажорний (соль-дієз-мажорний)* тризвук, який у попередньому становленні для Вакули був символом Бога («Бог з ними» — 7-й такт [151, с. 78]), в Оксани перетворюється на танцювальний легковажний мотивчик: «Тоді зараз хоч до шлюбу веди за рученьку» (5-й такт [151, с. 178], див. нотний приклад БЗ, додаток Б). Слова Оксани загострюють переживання коваля. Кульмінаційним є заключний у першій дії монолог парубка, у якому він доходить до граничного ступеня відчаю: «Душу к чорту, в ополонку й поминай, як звали» [151, с. 183]. Зменшений септакорд, тритон у вокальній партії зловісно поєднуються зі словом «душа», завершуючи першу дію великим смисловим знаком запитання.

Кожен із героїв опери по-своєму намагається позбутися внутрішніх «чортів» — гріховних думок і гріховних намірів, які призводять до нерозважливих вчинків. У другій дії внутрішніх перетворень зазнають Чуб, Голова і Дяк. І займається їх перевихованням Солоха. В опері «Різдвяна ніч» М. Лисенка та М. Старицького жінка зовсім не відьма, як у повісті М. Гоголя. Найбільше «диво», на яке здатна ця вдова — спробувати пофліртувати з

чоловіками, щоб позбутися самотності та влаштувати своє жіноче щастя: «<...> хіба хлопців сюди завітати, всім завдати дива?» [151, с. 192]. Солоха — мати Вакули, тож у її сольній характеристиці на початку другої дії спочатку панує *ля мінор* — тональність коваля, споріднені з мелосом Вакули кварто-квінтови, октавні емоційні вигуки: «<...> вогонь!» (9-й такт [135, с. 190]), «Дарма!» (8-й такт [151, с. 193]) тощо.

З іншого боку, Солоха — справжня народна героїня<sup>83</sup>. Розбудова монологу у формі, близькій до народної пісні — повільна частина (монолог-куплет із застосуванням дорійського, лідійського ладів), весела, танцювальна — в інструментальній партії — інтонації запального гопака, динамічний секвенційний розвиток, чіткість і ясність тонічних кадансів, яка свідчить про цілісність, внутрішню гармонічність образу<sup>84</sup>. Саме вона займається перевихованням Голови, Дяка, Чуба. Разом з моралізаторськими проповідями ([151, с. 210]), ефективним засобом переродження героїв виявляється їхнє потрапляння до мішків, а потім щасливе звільнення. Окрім комізму ситуації, ця дія, повторена тричі, нагадує одночасно і язичницький мотив вмирання старого, поганого для народження нового, справжнього, доброго<sup>85</sup>, і християнський мотив воскресіння заради нового життя. У метафорично-комічній манері це висловив Дяк: перелякані причитання «погібох» ([151, с. 217]), «Як Іона во чрево китове» ([151, с. 219]) і під час звільнення: «Аки з мертвих я возстав» ([151, с. 260]). Потойбічне, язичницьке контрапунктує з Божественним і під час колядки «Радуйся». У хоровій фактурі раптом з'являється зменшений терцквартакорд: «Святе Водохреща», і саме в цей момент Солоха співає: «Коляда!» ([151, с. 234], нотний приклад Б4, додаток Б).

<sup>83</sup> Її образ нагадує про розумних, високоморальних, мудрих жіночих персонажів українського музичного театру — Наталку з «Наталки Полтавки», Тетяну з «Москаля-чарівника» І. Котляревського, Настю з «Бой-жінки» Г. Квітки-Основ'яненка.

<sup>84</sup> Реалістичність її образу немовби протистоїть вертепним маскам Чуба, Голови та Дяка.

<sup>85</sup> Наприклад, у язичницьких обрядах спалення Масляної, Марени, Купала.

Знаки містичного, згубного для людини світу (збільшений тризвук, зменшений септакорд, тритони, втрата тональної визначеності) з'являються якраз у моменти гріховних почувань та думок героїв: Голова обіймає Солоху — передостанній такт [151, с. 200]; Дяк залицяється — останні такти [151, с. 215]; вдова ховає Чуба у мішок — останній рядок [151, с. 225]. Втручання «протиприродного» тематизму відбувається, коли дівчата стикаються з «живими» мішками: Дяк гавкає — і колядниці кричать: «Тут дідько сам!» [151, с. 241]. Експресія подолання потойбічного виявляється в Оксаниних інтонаціях: «Чорт, чорт, чорт! Свят, свят з нами» [151, с. 259].

Але кульмінаційного пафосу інфернальний тематизм набуває у сцені звільнення Чуба й Голови: атональність на її початку [151, с. 265], емоційний «прорив» містичного у вокальну партію в короткому аріозному епізоді Голови («Е, годі, відьмо клята» [151, с. 267]). У наступній сцені за участі Оксани, Одарки, Чуба, Ткачихи, Шпортунихи відбувається подолання «диявольського тематизму» (партії Ткачихи, Шпортунихи) за допомогою уведення образів Божественного у вокальну партію (Чуб: «Оксано! Бог з тобою!» [151, с. 269]) та морального очищення героїв через покаєння (партія Чуба, Оксани<sup>86</sup> у фінальному підсумковому тріо) та співчуття (партія Одарки).

Третя дія присвячена духовному очищенню від гріховних помислів і демонічних сил коваля Вакули, яке виявляється можливим завдяки доторканню до народної духовної скарбниці, українського національного архетипу — образу Запорізької Січі. Втіленням героїчного духу козацтва, його охоронної сили, оберегу для України в опері М. Лисенка і

---

<sup>86</sup> У другій дії духовне переродження Оксани розпочалося ще у її Каватині. У початковому монолозі вона визнає: «Я винна, я все нехтувала. Кохання сміхом привітала» [151, с. 249]. У піднесенім почутті усвідомлення та спокутування своєї провини з'являється проблиск Божественного (*ля-бемоль-мажорний* початок кантиленного розділу [151, с. 252]). Застосований тут паралельно-змінний *мажоро-мінор* з використанням елементів лідійського ладу, віртуозність вокальної партії свідчать про динамічний момент преображення особистості. У фінальному тріо відбувається остаточне перетворення маски вертепної красуні на дівчину з реальними людськими почуттями страждання й кохання (панування *мінору*, характерного для тематизму Вакули, стриманість, простота і щирість вислову у вокальній мелодиці).

М. Старицького є старий козак Пацюк. Неспішні монологи, які нагадують думи кобзарів (з використанням думного ладу, а також модального ладоутворення з постійною зміною тональної опори, ритмічно вільної речитативної манери вокальної партії), аріозо у стилі народних історичних ([151, с. 282, 299]), героїко-патріотичних ([151, с. 292, 295]) пісень сповнені розважливої мудрості та любові й болю за долю України. Патріотичний пал Пацюка, за сюжетом, має очистити душу Вакули й урятувати його від мани, гріховної безвиході та прагнення до самогубства, на які перетворилося світле почуття коваля.

У третьому акті умовно можна виділити три великі фази-розділи. У них підсумовуються певні етапи музично-психологічної взаємодії Пацюка й Вакули, яка і становить зміст дії. На першому етапі ([151, с. 281–299]) відбувається експозиція смислової проблематики ситуації. Козак прагне залучити Вакулу до лав українського війська — охоронців України від ворогів: «От, хіба Вакула... Йому б можна в Січ за осавула...» [151, с. 285] — *до мажор* із розв'язанням у *фа мажор* як домінанти. Закінчення фрази — у *сі-бемоль мажорі*. Широкі ходи мелодії зі стверджувальними інтонаціями чистої кварта або квінти, початок і кінець з *до* на слові «Вакула» формують світлий образ надії та впевненості в моральній та фізичній силі коваля. *До-мажорність* з домінантовою напруженістю (як домінанта до *фа мажору*) стає лейтмотивним символом хлопця-козака: «Буть тобі, Вакуло, запорожцем» ([151, с. 291–292], див. нотний приклад Б5, додаток Б).

Зовсім інший характер носить тематизм закоханого парубка. Вакула розповідає про своє кохання, яке його гнітить і мучить, породжуючи гріховні думки<sup>87</sup>: «Мого лиха не розкажеш другим. Переїло воно серце в вугіль,

---

<sup>87</sup> Внутрішній конфлікт у душі коваля великою мірою спричинений усвідомлюваним ним протиріччям між реальністю щирого кохання та умовністю казково-фантастичного завдання, заданого Оксаною — дістати магічний предмет (черевички), який може повернути долю до щастя, гармонії та любові. Вакула й Оксана в цій ситуації опиняються немовби в різних світах: Оксана — у міфологічно-фантастичному світі звичаїв, прикмет, знаків, Вакула — у світі реального, чуттєвого сприйняття дійсності.

сушить мозок...» [151, с. 288]. Схвильований тон музичної вимови супроводжується триольними летючими фігурами в інструментальні партії, які в поліритмічному плині поєднуються з іншими голосами фактури, підкреслюючи неурівноважений стан парубка, його відчай (знакові зменшені септакорди — 2-й такт [151, с. 289]), розпуку й нерозуміння ситуації, що можуть призвести до навіть спонтанної агресії: «Ти не лайся, дуже, бо тобі не змовчу, пане друже» — зменшений септакорд та акордова гармонічна фактура, що свідчить про рішучість й однозначність бажання (такти 8–9, [151, с. 291]).

Вакула не сприймає патріотизму Пацюка. Він уважає його напівчаклуном — посередником між світом людей і потойбічним світом: «Кажуть, ти з чортами за півбрата» (такти 4–5 [151, с. 287]). Коваль думає, що причетність старого козака до фантастично-міфологічного світу допоможе вирішити ситуацію з черевичками й допомогти йому в коханні. Можливо, тому, коли в другому епізоді третьої дії (такт 10 [151, с. 299] — такт 6 [151, с. 309]) старий козак розповідає про те, що запорожці поїхали просити милості до цариці (знущальна інтонація жебрацького скигління на слові «милість» — 7-й такт [151, с. 300]), Вакула знову переводить діалог на тему любові. Спочатку парубок неначе переймається трагічною реальністю, змальованою козаком. У своєму музичному монолозі він відповідає у стилі, близькому до героїко-історичної манери Пацюка — пульсуюча шістнадцятими з ямбічною будовою мотивів інструментальна партія, рішуча, вольова в рівному ритмі вокальна мелодія: «...серце рветься, серце ние за родину з жалю» (такти 3–7 [151, с. 310])<sup>88</sup>. Але раптом переходить до образу коханої («І за тебе, моя зоре») <sup>89</sup>. У музиці показано, як важко дається парубку

---

Саме в реалістичному ракурсі виявляється спорідненість натур Солохи й Вакули — матері й сина.

<sup>88</sup> Схожу манеру викладення має тричастинне стрімке аріозо Пацюка наприкінці першого розділу третьої дії «Озовіться, діти, діти» [151, с. 295–298].

<sup>89</sup> Короткочасний «зблиск» *ля мажору* (згадаймо «гімн коханню» в цій тональності з першої дії) нагадує про образ Оксани не тільки тут, але і в інших побудовах (наприклад,

цей душевний «злам»: інтонації в героїчній манері козака набувають тридольної триольності й витісняються нею (останній такт [151, с. 301]). «Черевички, або сира могила» — символ сподіваного кохання стає хворобливою марою юнака (такти 2–7 [151, с. 302]). У дуеті «незгоди» вимоги козака стати на захист України звучать у контрапункті з відчайдушними зізнаннями знесилоного в боротьбі із собою закоханого парубка ([151, с. 303–307]). І знову образ черевичок пов'язується з нечистою силою (передостанні такти [151, с. 307]: «А черевички? — К бісу!!» — зменшений септакорд, у домінантсептакорді *ля-бемоль мажору* у верхніх голосах фактури підкреслено виділяється тремоло на тритоні). Відчайдушний кульмінаційний сплеск емоцій юнака: «Ну, пропадай тепер душа моя! У проруб!...» [151, с. 308] — приводить до початку третього епізоду.

Пацюку стає шкода молодого парубка, який заплутався у своїх почуттях. Його співчуття відкриває шлях до очищення коваля від гріховного начала. Козак розуміє, що парубок сприймає його як характерника й вирішує підіграти йому. Розповідаючи байку про чорта, нічний політ до Петербурга, царицю та її черевички, він разом із сонним зіллям непомітно підсовує Вакулі взуття знайомої туркені. У цьому розділі фантастичний тематизм бере гору над лірично схвильованим й історично-героїчним, які панували в попередніх розділах дії.

Моменти приготування чарівного напою, інструкції щодо польоту на чорті ([151, с. 310]) супроводжуються хроматичними пасажами з реєстровим контрастом пластів фактури, уведенням зменшених септакордів та збільшених тризвуків, фантастичного переозначення інтонацій за допомогою форшлагів, гострого стакато, примхливого ритмічного оформлення тематизму. Інструментальне зображальне начало починає переважати вокальне. І після кульмінаційного екстатичного зізнання Вакули, який заради кохання залишив товариство, Вітчизну й навіть «<...> Бога, Бога в небі

---

на словах Пацюка «бабське лихо», коли він має на увазі згубний вплив кохання до Оксани, після розповіді Вакули — останній такт [151, с. 289]).



одцуравсь» [151, с. 317]<sup>90</sup>, наступає панування інструментального начала (приклад Бб, додаток Б). Короткі вокальні репліки оркестр несе на звукових хвилях до Мелодрами — яскравої звукової картини сну закоханого парубка. Після нього, немов після ритуальної смерті героїв народних обрядів<sup>91</sup>, настає повне духовне переродження юнака. Оновлений Вакула з'являється вже в четвертій — останній — дії опери.

У заключному акті опери чітко виражені ознаки фінальності. Вони проявляються у введенні на різних рівнях принципів повторності та узагальнення. На рівні сюжету репризність полягає в появі всіх основних персонажів опери (Оксана, Одарка, Грицько, Вакула, Чуб, хор — народ), у повторенні основних смислових вузлів драми (розповідь Вакули). Щасливою розв'язкою закінчуються сюжетні лінії Оксана — Вакула та Вакула — Чуб.

На рівні драматургії заключність підкреслюється у введенні закінчених номерів (початкова сцена скорботи Оксани з хором, розповідь Вакули про свою уявну подорож). У цих номерах переважає принцип повторності тематизму. У першій сцені два куплети — проведення теми Оксани й хору. У розповіді Вакули — варіантна повторність побудов на кожному з етапів розповіді. Повторність проявляється у постійному введенні коментарів хору після невеликих сольних монологів героїв. Нові психологічні особистісні мотиви Оксани, Вакули, Чуба, таким чином, не встигають розгорнутися у внутрішню драму. Вони стають надбанням громади, обговорюються (оспівуються) усім миром. Тим самим досягається ефект спрощення (повернення до драматургії вечорниць) та піднесення до загальнолюдських особистісних переживань, емоцій. Будь-які індивідуальні психологічні прояви, вагання, емоційні вислови, характеризовані ладо-тональною плинністю, опорою на модальне мислення, хор переводить у звичний *мажоро-мінор*. Залежно від ситуації, коментар звучить або *мінорний* (у сцені

<sup>90</sup> Велика дія за участю Пацюка й Вакули мовби готує образи Тараса й Андрія у майбутній опері «Тарас Бульба» М. Лисенка та М. Старицького.

<sup>91</sup> Як і в другій дії, очищення героя настає після «ритуальної смерті» — сну-видіння.

з Оксаною [151, с. 326–328], коментар на слова Чуба [151, с. 362–363], під час розповіді Вакули [151, с. 350]), або *мажорний* із переважанням світлого до *мажору* або *фа мажору* (в оповіданні Вакули [151, с. 348], закінчення хорového коментаря до роздумів Чуба у *ля мажорі*, оскільки йдеться про кохання Оксани й Вакули [151, с. 363]). Уведення хорових коментарів нівелює стресовий ефект від появи «потойбічного» тематизму (розповідь Вакули), переводить дію у план побутових молодіжних розповідей-«страшилок» під час вечорниць: «От так наші! Нехай слава лине аж до неба, хоч на чорті, а здобули таки чого треба» [151, с. 357].

Завершення набуває й лінія протистояння Божественного та демонічного. Згадування про чорта завжди «перекриваються» мотивом святого праздника або словом про Бога ( у монолозі Чуба про святе йдеться у тактах 5–8, 12–13 [151, с. 333], а чорт згадується тільки наприкінці 13-го такту [151, с. 333]; Одарка впевнена, що «Не продасть душі Вакула» [151, с. 335], і далі нагадування про свято — вигуки хору «Свят з нами» (такти 7–8 [151, с. 335]); у розповіді Вакули: «<...> то призводить до всього лукавий. А то поміг Бог гору взяти, ще й здобути слави» [151, с. 342]).

Цікавим з погляду протиставлення у музично-тематичній драматургії підсвідомо-невизначеного, хаотичного та організованого, гармонічного, що є ознакою прояву Божественного логосу, виявляється епізод з появою Чуба. Після попередньої сцени згоди та привселюдної обіцянки Оксани: «Ну, тепер твоя навіки», яка закінчується у світлому святковому *фа мажорі*, раптом настає тональна невизначеність, близька до атональної (такти 1–5 [151, с. 359]). Стрічковий зустрічний рух голосів фактури, тонікальність *сі-бемоль*, яка береться під сумнів зменшеним септакордом (кінець 5-го такту), ритмічне «збивання» сильної долі, що перебиває чотиридольність, продовжене на початку тонально нестійкого монологу Чуба «Добрий вечір, люди добрі», і тільки на словах «помагай Вам Боже» встановлюється опорність *сі-бемоль мінору* завдяки автентичному звороту (6-й такт [151, с. 359], див. нотний

приклад Б7, додаток Б). Останнє непорозуміння між Вакулою та Чубом вирішується щасливо — батько дає згоду на весілля дочки й коваля: «<...> щоб Вакули знов чортам не взяти, хай на завтра йде з сватами, тут його зв'язати!» [151, с. 365]<sup>92</sup>.

Опера закінчується хоромим віншуванням молодих, побажанням щастя, здоров'я, доброї долі, гарного життя «всім нам на здоров'я» [151, с. 375]: будь-яке диво можливе в Диканці під час великого свята Різдва Христового!

«Різдвяна ніч» стала яскравим експериментом українського мистецтва, спрямованого на створення музичної психологічної драми, яка у другій половині XIX століття все ґрунтовніше стверджувалася у творчості провідних майстрів європейського оперного мистецтва: Дж. Верді, Ж. Бізе, М. Мусоргського, Р. Вагнера. М. Лисенко та М. Старицький вилучають із сюжету казково-фантастичні елементи, які піднесені у творчості митців першої половини століття<sup>93</sup> і геніально втілені в художньому вимислі повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдом». Зіставлення божественного й демонічного переходить в емоційно-психологічну площину. У сюжетній фабулі твору відсутні чорт, відьма, козак-характерник.

Але потойбічне начало присутнє в характері майже всіх персонажів опери. Для Чуба — це гріхозна любов до горілки, у Голови — тугодумство, у Дяка — хтивість. Оксана за своїм егоїзмом і самозакоханістю не помічає щирості Вакулиних почуттів. А в коваля, якого, на думку Чуба, «взяли чорти», кохання перетворюється на маніакально-депресивний синдром, який може призвести головного героя до загибелі. Навіть Пацюк — козак, сповнений високого почуття патріотизму й болю за рідну землю, за своїми спробами повернути минулу звитягу козацтва та зробити з Вакули гідного

---

<sup>92</sup> Тут знову підкреслюється мотив спасіння душі Вакули: весілля, щоб «чорти не взяли». Одна з основних ідей опери — можливість щасливого життя завдяки спокутуванню провини, прощенню та спасінню душі ближнього — знаходить своє завершення перед фіналом четвертої дії в монолозі Чуба.

<sup>93</sup> Наприклад, «Вільний стрілець» К. М. Вебера, «Лісовий цар» Ф. Шуберта, «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя.

захисника-козака, забуває про просте людське співчуття, що зрештою могло призвести до загибелі юнака.

Герої намагаються подолати своїх «демонів» протягом становлення цієї драми людських характерів. Адже у Різдвяну ніч можливе будь-яке диво. З народженням маленького Христа оновлюється світ. І люди здатні духовно й морально оновитися, піднятися над своїми хибами та вадами, стати кращими, знайти в собі божественну іскру, закладену Господом — тобто перетворитися із масок вертепу на реальних, живих персонажів. Головні герої опери приходять до очищення від внутрішніх демонів через прощення й покаяння (Чуб прощає Вакулу та усвідомлює, що він не приділяв дочці належної уваги), розуміння своєї провини (Оксана починає перейматися через свої лукаві, холодні насмішки над справжнім коханням), доторкання до національного ідеалу — козацтва як символу оборони своєї землі від ворогів (Вакула хворобливо вагається між коханням і прагненням присвятити себе захисту рідного краю, стати козаком). Але повне переродження коваля в іншу людину відбувається уві сні.

Для зміни духовного світу кожен герой у сюжеті має свій драматичний стимул. Для Оксани це божественні мотиви колядок (саме після них у неї зароджується перший сумнів у моральності своєї поведінки — перша дія) та пліткарки Ткачиха і Шпортуниха, які почали кричати про смерть Вакули (друга дія). Для Чуба, Голови, Дяка головним викривачем їхньої аморальності стає Солоха. Друга дія є переламною для усвідомлення грішних помислів у розвитку образів Чуба й Оксани. Розвиток образів Голови та Дяка, які присоромлені через їхні наміри, припиняється у другій дії. Пацюк стає духовним спасителем Вакули. Роль цього козака вимагає особливих психологічних здібностей від актора. Коли Пацюк розуміє, що коваль далекий від героїчних настроїв Запорізької Січі, він, щоб урятувати юнака від загибелі, починає йому «підігрувати», намагається втілити потойбічні фантазії коваля й удає із себе характерника-чаклуна.

Особлива роль в опері відведена образу черевичок. Хоча вони не мають особистого тематизму або лейттеми, але смислова пов'язаність цього символу дівочої вдачі із російською царицею призводить до психічної кризи закоханого хлопця. Справжнім порятунком стає образ із переможного козацького минулого — взуття туркені, роздобує колись Пацюком.

Світ традиційної культури, християнської моралі, національних звичаїв та обрядів у всій своїй цілісності й замкненості постає в четвертій дії. Образ Петербурга неможливий у цьому християнському раю на землі. Петербург, цариця з її черевичками, принизливі поклони козаків у столиці Росії — це все лише сон, пов'язаний з підсвідомим відчуттям влади демонічних сил (політ на чорті, образ відьом у розповіді Вакули, зменшений септакорд у момент передачі черевичок царицею на слові «черевички» — 12-й такт [151, с. 355]). Замкнений у своїй внутрішній цілісності хронотоп Диканьки — неначе новий благословенний світ, очищений народженням Божественного немовляти — святом Різдва Христового.

Складний полівимірний сюжет визначив особливості музичної концепції. За лірико-комічним жанром опери (дозволенім цензурою) М. Лисенко та М. Старицький розгортають сміливий експериментаторський твір. Музика у драматургії опери стає багатосмисловим підтекстом, який в емоційно-чуттєвому форматі збагачує та доповнює буквральність вербального слова різноманітними відтінками, уявними мімічними й жестовими комбінаціями, енергією руху або загадкою статички. Звук спрямований на точне відтворення слова, почуття, переживання героя в конкретній сценічній ситуації. Для музичної драматургії характерна безперервна плинність. Два основні пласти — інструментальний і вокальний — розвиваються немовби паралельними реальностями. У вокальному зазвичай представлена дієва реакція героя на розвиток дії чи певну ситуацію. Кульмінаційне значення для розвитку образів відіграють ансамблі (дует Солохи і дяка, заключне тріо Оксани, Одарки й Чуба з другої дії, дуети Вакули та Пацюка з третьої дії), які

у вільному ритмі змінюють монологічно-кантиленні або монологічно-речитативні побудови та в яких підсумовуються, знаходять логічне завершення почуття героїв.

Особлива драматургічна роль належить хорам. Вони є носіями-відбитками прадавньої фольклорної традиції. У старовинних аутентичних колядках та духовних гімнах експоновано основний духовний, божественний план опери (перша, фрагментарно друга дія). В опері він ніби «спускається» до конкретних героїв і в четвертій дії з'являється в образі гімнічно-прославляючого начала у вокальних партіях Чуба, Вакули.

В авторських народно-побутових хорових епізодах відтворено веселий і напівмістичний світ українських вечорниць. Хори активно включаються як динамізуючий дію елемент (хорові «коментарі» сольних епізодів — фінал першої дії під час замовлення черевичок, четверта дія, сцена журби Оксани, розповідь Вакули, дуєт Чуба й Вакули; відсторонення від напруженості розгортання ліричної драми — перша дія, фінал першої картини — у сцені Оксани та Вакули; піднесення особистісно-емоційного тону музичного вислову до узагальнено-епічного — четверта дія, хоровий фінал опери).

Інструментальне начало розгортається окремим планом драматургії. У ньому формується знаково-символічний пласт опери. Два світи, які заповнюють душу людини — хаотичні поштовхи «нечистої сили» та прагнення до гармонічного існування в навколяшньому просторі — згідно з давніми традиціями предків і християнськими моральними устоями у музиці опери перебувають у постійній взаємодії. Для «потойбічного» тематизму характерні фантастичні звучання збільшеного тризвука, зменшеного септакорду та тритонів, терцієві зіставлення акордів, хроматизація фактури та використання гамоподібних побудов переважно низхідного типу, ладо-тональна невизначеність аж до фрагментарної втрати тональності (початкова сцена Чуба й Голови з першої дії, сцени з мішками та звільненням із мішків з

другої дії, епізод приготування зілля Пацюком та мелодрама з третьої дії, окремі фрагменти з розповіді Вакули у четвертій дії).

Тематизм, що базується на ладо-тональній змінності, близькій до модальності народної музики, супроводжує світ людей. Паралельно до вокальної партії, він збагачує її майже невловимими психологічними нюансами, інструментальними жестами (особливо під час вигуків типу «Ой», «Ох», «Геть!»), «домальовує» чуттєвий стан героя, виражає внутрішній світ часто набагато масштабніше й рельєфніше, ніж вокальна партія. Супроводжуючу роль конкретної жанрової основи інструментальна партія відіграє у небагатьох сольних номерах (пісня Одарки з першої дії, гумористичний полонез Дяка, каватина Оксани з другої дії). Але це скоріше виняток і дань традиції українського музично-драматичного театру. Уся опера просякнута безперервним інструментальним становленням, у якому взаємодіють елементи гармонічного та хаотичного інструментального світів, з'являються знаки-орієнтири, які конкретизують зміст тематичного розгортання у певний момент (уведення лейтмотивів кохання, Чорта (на це вказує Л. Корній [120, с. 373–377]), тональностей символів — *ля мажор* — любов Вакули, *ля мінор* — Вакула та Солоха, *ре мажор*, *фа мажор*, *до мажор* — оптимізму та всезагального духовного єднання під час свята, використання окремих ладів — думного, лідійського, міксолідійського, дорійського, введення цитат з популярних народних пісень для підкреслення стану героїв<sup>94</sup> тощо).

Інструментальний пласт в опері із контрапункта перетворюється на стихію, яка захоплює і вокальну партію (сцена завірюхи на початку другої картини першої дії, Дяк і Голова). Кількісна і якісна перевага суто музичного, позавербального начала у драматургії опери дозволяє знаходити аналогії з симфонічним циклом. Перша дія — перша частина з експозицією та розвитком дієвого та рухливого демонічного начала і досконалого, піднесено-

<sup>94</sup> Наприклад, «Віють вітри», «Дівка в сінях стояла» [120, с. 363–379].

статичного Божественного. Друга дія — іроніко-гумористичне скерцо із взаємодією та перетворенням смислових мотивів першої частини. Третя дія — історико-оповідальна, філософсько-моралізаторська повільна третя частина, у якій нотки драматизації вносяться завдяки психологічним ваганням Вакули та якісному перетворенню демонічного тематизму (кінець дії). Четверта дія — оптимістичний прославно-епічний фінал, де смислові протиріччя опери знаходять гармонічне переродження та узагальнення у гімнічно піднесених інтонаціях всенародного свята.

Опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка і М. Старицького — перша україномовна опера з національною морально-етичною проблематикою, яскраво вираженим лірико-емоційним началом, соковитим гумористичним колоритом — є видатним модерністичним (новаторським) для свого часу експериментом у галузі музичної драматургії поряд з пошуками драматичного театру М. Кропивницького, М. Старицького, Г. Ібсена, музичної драми М. Мусоргського, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, Дж. Верді, Ж. Бізе, Р. Вагнера. Багатосмисловий інструменталізм музичного мислення, полівимірний ідейний контрапункт та оперте на закономірності національного фольклору переосмислення ладо-гармонічного становлення тематизму ставить цей твір у ряд видатних явищ музично-театрального мистецтва другої половини XIX століття.

### **Висновки до третього розділу**

З перших кроків навчання М. Старицький захопився театром. І вже на початку драматургічної діяльності важливим для нього та його незмінного вірного однодумця й побратима композитора М. Лисенка стала українська тематика (п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», О. Стороженка «Гаркуша», Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», Д. Дмитренка «Кум-мірошник», художнє відтворення народних обрядів — «Чумацький табір», «Вулиця»), опора на етнографічний та фольклорний



музично-пісенний матеріал. Студентський драматичний гурток при Київському університеті сприяв популяризації театру і водночас став визначальним для остаточного вибору майбутнім театральним корифеєм напряму своєї професійної діяльності. Завдяки участі М. Старицького та М. Лисенка в роботі студентського театального гуртка вдалося істотно підвищити рівень виконавської майстерності акторів-аматорів і піднести творчу діяльність університетського театру до рівня справжнього мистецтва.

Перший музично-драматичний гурток у Києві під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка існував у 1871–1882 роках. Він відіграв важливу роль у становленні національного театру, адже презентовані вистави мали значну художню цінність і набули великого громадського інтересу. В аматорському гуртку М. Старицький яскраво заявляє про себе як драматург, лібретист, режисер музично-драматичного напрямку, блискучий організатор і керівник театального процесу. Репертуар аматорського гуртка свідомо був спрямований на україномовні тексти, бо у підборі п'єс його учасники послуговувалися народницькими принципами схиляння перед народним мистецтвом, музикою.

Сценічні твори, написані М. Старицьким, спираються на мову простих людей, у них використані українські народні пісні або музика, оброблена чи створена композиторами у фольклорному стилі. Найчастіше з музичних питань драматург звертався до свого брата і друга — М. В. Лисенка. Серед п'єс тих років — оперета «Чорноморці», водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», драма «Не так сталося, як жадалося» або «Не судилося», оперета «Сорочинський ярмарок», лібрето до опер М. Лисенка «Утоплена» і «Тарас Бульба». Навіть «Гамлет» В. Шекспіра уперше був перекладений і представлений на кону українською мовою. Завдяки природній музичній обдарованості та творчій співпраці з М. В. Лисенком, М. Старицький орієнтується переважно на музичний репертуар. Так закладалися підвалини музично-драматичного напрямку в українському театрі.

Важливим кроком на шляху формування новаторської української драматургії стала оперета «Чорноморці» — перший закінчений сценічний твір творчого дуету М. Старицького і М. Лисенка. Незважаючи на перепони легкого жанру, майстри орієнтуються на відтворення глибоких ідей, ментальних національних архетипів, пошук різноманітних асоціативних смислових зв'язків, створення оригінальної системи художніх засобів усередині твору. Залучення до музичної драматургії міфологічних, символічних принципів організації, психологічна деталізація образів та їхньої взаємодії у конкретних ситуаціях, алюзії до творчості Т. Г. Шевченка, І. П. Котляревського, світоглядна опора на народну творчість, філософію і мораль сприяли формуванню новаторських прийомів розвитку сценічної дії, які знайшли продовження у наступних великих творах композитора М. Лисенка і драматурга М. Старицького.

Опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка і М. Старицького стала етапним явищем на шляху формування національного музичного театру в річищі загальних тенденцій становлення європейської оперної драматургії другої половини XIX століття, засвідчила самобутність і своєрідність українського мистецтва як органічної складової тогочасного духовно-культурного поступу. Месіанські принципи, сповідувані її творцями, проявилися у творі на різних рівнях:

— на рівні сюжету і драматургії — звернення до яскравого художнього вимислу повісті М. Гоголя, що ґрунтується на українських народних казках, легендах, обрядах і піснях. Піднесення завдяки християнській моралі традиційних типів-характерів від знижених персонажів лялькового театру-вертепу до чуттєвих та реальних героїв людської драми характерів;

— на рівні жанру — лірико-комічна опера наповнюється багатосмисловими психологічними підтекстами, патріотичними мотивами завдяки главенству музичної драматургії у творі;

— на рівні форми відбувається складний синтез формотворчих елементів різних жанрів: опери, симфонії, вечорниць, різдвяних обрядів колядування, оперети, драматичного театру;

— на рівні стилістики — це опора на ладо-гармонічні, структурні, тематичні утворення, пронизані музичними особливостями, запозиченими з фольклору.

Самобутня національна визначеність у концепції опери «Різдвяна ніч» сполучається з найновішими драматургічними, психологічними, музично-стилістичними знахідками європейського музичного театру. Християнський мотив оновлення світу на Свято Різдва Христового став визначальним для відкриття нового виміру існування національної опери з появою «Різдвяної ночі» М. Лисенка та М. Старицького.

## РОЗДІЛ 4

### ПРОФЕСІЙНИЙ ПЕРІОД ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: СТВЕРДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ ОРІЄНТАЦІЇ НА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Месіанські прагнення М. Старицького до створення українського театру плідно реалізувалися на теренах сценічного мистецтва у двох напрямках: спільній праці з М. Лисенком над становленням жанрів оперети та опери; піднесення національного драматичного мистецтва до вершин світового рівня (задля чого митець не шкодував ані своїх сил, ані власних коштів). Зустріч драматурга з геніальним актором і режисером М. Кропивницьким мала епохальне значення для вітчизняної культури. У творчому тандемі талановитих митців, яким удалося згуртувати навколо себе трупю акторів-корифеїв, народжувався новий тип драматургії, у якій прагнення національної самоідентифікації, занурення в національну традицію (див. додаток В) поєднувалися з найновішими європейськими театральними тенденціями та несподіваними мистецькими прозріннями.

Відомо, що М. П. Старицький і М. Л. Кропивницький познайомились наприкінці 1882 року, коли останній зі своєю нещодавно організованою трупою приїхав до Києва і вже тоді, стурбований її майбутнім, просив М. Старицького взятися за керівництво нею. Зрештою, М. Старицький погодився стати антрепренером української професійної трупи, при цьому, як згадує близький до тих подій І. О. Мар'яненко, «вклавши всі свої кошти в антрепризу, він зразу ж поставив роботу театру на широку ногу: підняв акторські ставки <...>, зібрав великий оркестр і хор, прекрасно оформляв вистави <...> Як людина освічена, високої культури, Михайло Петрович зумів прекрасно репрезентувати український театр перед найширшими колами громадянства і популяризувати його в пресі» [174, с. 125].

#### **4.1. Особливості антрепренерської діяльності Михайла Старицького у співдружності з Марком Кропивницьким (1883–1885 роки)**

У серпні 1883 року в Одесі М. Старицький, уже досить відомий письменник і театральний діяч, очолює професійну трупу, якою до того керував її засновник М. Кропивницький (додаток Е, фото 10). Р. Пилипчук називає цю подію «історичним злиттям зусиль найвидатніших тоді діячів українського театру з метою створення зразкової на той час високомистецької української трупи» [Цит. за: 70, с. 377]. А Л. З. Мороз-Погрібна слушно зауважує, що час спільної праці М. Кропивницького та М. Старицького «став визначним етапом в історії театру і всієї української культури, яка заявила про себе на повну силу, вирішивши до «рангу» світової культури» [263].

Незважаючи на те що художнім керівником трупи залишався М. Кропивницький, однак характер її діяльності значно змінився. М. Старицький як антрепренер насамперед вкладає значні кошти в матеріальне забезпечення трупи, яке дозволило посилити акторський склад, зміцнити хор, оркестр, поновити декорації, реквізит, гардероб тощо. С. Валуца наводить досить показові цифри з нотатника М. Старицького «Про склад трупи; зима 1883–1884 роки»: «Там зазначено: «чоловічий склад акторів персонально — 16 чоловік, жіночий — 16 чоловік, — з визначенням їх місячної платні. З них, наприклад, М. Кропивницький — 800 карбованців, І. Карий — 400 карбованців, М. Садовський — 400, Журін — 325, П. Саксаганський — 200, чоловічий склад разом — 3675 карбованців. З жіночого складу: М. Заньковецька — 500 карбованців, М. Барілотті — 275, Г. Затиркевич — 200, жіночий склад разом — 2705 карбованців; хор — 30 чоловік з хормейстером — 1160; оркестр — 25 чоловік з капельмейстером — 1930, адміністративно-допоміжний склад — 11 чоловік, 540 карбованців, а всього на місяць — 10 010 карбованців. Отже, бюджет

першої професійної української трупи на території Центральної і Східної України коштував 10 010. Театр на місяць — 500. Вечорових витрат — 2800. Опалення театру — 200. Декорації на місяць — 300 карбованців, костюми — 200, не передбачених витрат — 300. Разом на місяць — 14 300. Поділимо на 25 вистав, — одержимо, що кожний вечір мені коштує 572 карбованці».

За тих умов 572 карбованці за вечір були неймовірно великою сумою. Зрозуміло, що навіть при найкращих зборах трупа не могла виправдати такого бюджету. Дефіцит покривався за рахунок власних коштів М. Старицького» [21, с. 59].

Завдяки М. П. Старицькому змінилося ставлення до художнього оформлення спектаклів: щоб не користуватися випадковими речами та «універсальними» декораціями місцевих театрів, у яких досі доводилося грати, були виготовлені власні декорації, реквізит, костюми, відповідні конкретній епосі, місцевості та змісту тієї чи іншої п'єси. Відомо, що ескізи декорацій М. Старицький замовляв професійним художникам. Не покладаючись цілком на власні знання, досвід й естетичне чуття, у питаннях оформлення вистав він радився зі знавцями історії та етнографії. Усі нововведення й поліпшення, які пропонував М. Старицький, безперечно, були на користь загальному естетичному враженню від дійства, що відбувалося на сцені. Це визнавала, зокрема, й М. Заньковецька, яка «сказала про нього Садовському й Кропивницькому, та ще дуже голосно, так, щоб всі її почули: "Він справжній художник"» [141, с. 207]. Отже, з одного боку, М. Старицький був естетом, людиною з гарним смаком і прихильником краси в усьому, а з іншого, він любив театр і цінував акторське мистецтво, розуміючи, що саме актори є окрасою вистав. «"Люблю і свято шаную майстерність актора, бо талант — велика річ, — говорив М. Старицький. — Але потрібно той талант оправити у художній рамці — так, як вправляється дорогоцінне каміння. Тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого

художнього оформлення, може на всю красу розгорнутися талант актора"» [281, с. 43].

Оскільки, як з'ясовано, М. Старицький тяжів до музичної драматургії, то і трупа репрезентувала передусім музично-драматичний напрям українського театрального мистецтва. Проте працювати в музично-драматичному жанрі значно складніше, ніж у суто драматичному, адже потрібно забезпечувати не тільки словесну та зорову картини, а й музичну. На щастя для українського театру, М. Старицький був наділений відповідними талантами: він добре відчував і красу слова, і красу мелосу. Як пізніше напише про нього Ю. Станішевський: «Режисер-лібретист мислив музично-драматичними образами, гранично музикально будував мізансцени та розгорнуті масові епізоди, бо сам був добрим музикантом, прекрасно грав на фортепіано, мав дуже гарний слух і тонко розумів музику» [258, с. 92].

Відомо також, що М. Старицький важливого значення надавав підбору та «вишколенню хору», до складу якого входила тільки молодь — семінаристи, студенти, курсистки; причому багато з них належали раніше до аматорського хору, яким керував М. Лисенко. Тож усю підготовчу роботу з хоровим колективом трупи М. Старицького теж проводив саме М. Лисенко, хоча офіційно до складу трупи він не входив. М. Лисенко вивчав з хористами й оркестрантами не лише партитуру та характер виконання кожного музичного або співочого номера, а й зміст узяті до постановки п'єси. Він також читав їм лекції з теорії та історії музики і, зрештою, домігся того, що всі хористи стали кваліфікованими музикантами, вільно читали з нот і могли виконувати складні партії [69, с. 321].

Іншою обов'язковою складовою трупи, що забезпечувала високий рівень сценічного втілення музично-драматичних творів, був оркестр. Уже сам факт його існування як необхідної частини театрального колективу свідчить про музичне спрямування театру, про увагу його керівників до музичного оформлення спектаклів. Уявлення про те, яким був найбільш

поширений склад оркестру в українському театрі, дає «Список нотної бібліотеки трупи під керівництвом М. Кропивницького», що охоплює ряд оркестрових партій до таких популярних сценічних творів, як «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Бувальщина», «Дай серцю волю...» тощо. Партії ці призначені для струнного квінтету, флейти, кларнета, двох валторн, труби, тромбона, двох барабанів. Як бачимо, набір інструментів оркестру театру М. Старицького відповідав складові малого симфонічного оркестру.

Наявність хору, що налічував 30–40 осіб, та оркестру вимагали включити до складу трупи кваліфікованих хормейстерів і диригентів. Їх функції були різноманітні: вони проводили репетиції хору й оркестру, диригували під час спектаклів, підбирали оркестрантів. Важливе місце в діяльності українського театру належить диригентові Марку Ісайовичу Черняхівському: він зумів значно поліпшити виконавський рівень оркестру театру М. Старицького. Про це свідчить той факт, що в антрактах оркестр часто виступав з сольними номерами, є зокрема, відомості про виконання ним «Вальсу-фантазії» Глінки<sup>95</sup>. У період найбільшого розквіту трупи Старицького в ній поряд із Черняхівським працював хормейстером (а згодом і диригентом) Іван Никифорович Дворниченко [69, с. 323].

Як згадують учасники театру корифеїв, де б не була трупа з гастролями: на Київщині, Поділлі, Волині, Чернігівщині, Житомирі, Одесі, Новочеркаську, Ростові-на-Дону, Таганрогу, Воронежі, Харкові, Кишиневі — вона завжди мала великий успіх. Приміром, М. Садовський у книжці «Мої театральні згадки» пише: «Здебільшого трупа складалась з молодих акторів, але талановитість їх вабила до себе суспільство. Спектаклі були гарно обставлені, декорації та чудовий хор справляли на публіку таке вражіння, що вона набиваючи щодня театр, робила щоразу овації артистам» [22, с. 34].

Що ж до репертуару театру М. Старицького, то, як наголошує видатний літературознавець М. Рильський, він «...був, з цілого ряду причин, досить

---

<sup>95</sup> Виконання музичних номерів в антракті драматичної вистави (або на додаток до неї) було досить розповсюдженою практикою театального побуту XIX століття.



обмежений. В його основі лежали твори Котляревського, Шевченка та безпосередніх учасників театрального руху того часу: Кропивницького, Старицького, Карпенка-Карого» [222, с. 242].

Про це з боєм говорив сам М. П. Старицький у своїй доповіді на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів 15 березня 1897 року: «Уся історія українського демократичного театру — тривала й сумна історія цензурних заборон, зокрема, драматичних творів на історичні теми, про життя інтелігенції й навіть чиновництва, а часом — і побутових, «если они только были написаны на мотивы каких-либо русских или иностранных произведений, если имели хоть тень литературных достоинств»» [263].

Отже, в таких умовах для розширення репертуару керівникам театрів і драматургам доводилося виявляти неабияку винахідливість. Так, хоча діяла заборона на переклади, але «переробки ж формально не підлягали забороні і <...> були зручним засобом наближення творів російської, польської та інших літератур до ширших кіл української суспільності» [270, с. 331]. Саме тому М. Старицький для забезпечення репертуару трупи «передусім заходився обробляти малосценічні п'єси різних авторів та інсценізувати прозові твори українських, російських та зарубіжних письменників» [270, с. 330]. Таких п'єс у його спадщині одинадцять. Крім уже згадуваної оперети «Чорноморці» за п'єсою Я. Кухаренка (що пізніше — 1878 року — була розширена до опери в трьох діях на музику М. Лисенка), переробкою малосценічної п'єси І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках» є дуже популярна «музична комедія» «За двома зайцями» (1883), а комедію «Крути, та не перекручуй» (1884) перероблено з недосконалої п'єси Панаса Мирного «Перемудрив». Л. Ф. Стеценко підкреслює, що «усі ці творчо переосмислені і значно художньо удосконалені п'єси вимагали багато праці й сил Старицького. Адже ж доводилося драматургічно гостріше ставити конфлікти, робити стрункішою і динамічнішою композицію, шліфувати репліки персонажів, робити напруженішими діалоги. По суті, це було написання

нових творів. За таким саме принципом Старицький інсценізував і прозові твори» [270, с. 330]. Ми згадували про опери М. Лисенка, лібрето до яких М. Старицький створив на основі повістей М. Гоголя: «Різдвяна ніч» (1874) — за сюжетом твору «Ночь перед Рождеством», «Утоплена» (1880) — за повістю «Майская ночь, или Утопленница», «Тарас Бульба» (1880) — за однойменним твором, а також «Сорочинський ярмарок» (1883). Причому, як відзначає О. В. Шубравська, «Переробки з Гоголя дають підстави твердити, що М. Старицький-драматург виростав великою мірою з вдумливого прочитання його повістей. Це позначилося на тематиці, героях, мотивах не тільки ранніх п'єс драматурга, а й пізніших» [318, с. 57]. Наголосимо, що М. Старицький не просто адаптує гоголівські прозові твори для сценічного виконання, тобто робить їх драматичними, а й наповнює їх музикою, додає в них пісні, тобто робить їх ще й музичними.

Показово, що першою виставою української трупи стала «Наталка Полтавка» — малоросійська опера І. Котляревського з використанням музики М. Лисенка (кінцеву редакцію опери «Наталка Полтавка» М. Лисенко завершив 1889 року), що відбулася в Одесі 15 серпня 1883 року. «Власний грандіозний хор, власний оркестр, талановитий диригент <...> розкішна обстановка, численний склад артистів: усі першорядні таланти українські — все те злилося у тій трупі» [258, с. 12]. Роль Наталки виконувала молода тоді ще М. Заньковецька. «Перед глядачами стояла справжня дівчина, яких було так багато по селах широкої України, — згадувала С. Тобілевич. — Вона так щиро журилась за своїм коханим Петром <...>, що журба її хвилювала усіх <...> Пісня Наталки «Чого вода каламутна» настільки глибоко проймала душу слухача, що хотілось навіть заплакати <...> Я не питала тоді сама себе, чи гарний був у неї голос. Я відчувала, що в ньому звучить сама правда життя» [281, с. 71–72].

Не поступалася М. Заньковецькій у цій ролі й друга виконавиця Наталки — М. Садовська-Барілотті. Ось як писала про неї одна з одеських

газет: «Тембр її голосу, теплота і задушевність, що надає вона цій мелодії, все це природа ніби створила для пісень України, і жодна примадонна, який голос вона б не мала, не в змозі <...> так вірно, так художньо правдиво передати всю силу малоруської народної пісні, як передає її Садовська» [Цит. за: 68, с. 195].

Про Виборного у виконанні М. Кропивницького Софія Тобілевич згадувала: «У його спокійних рухах, у його способі палити й закурювати люльку позначалась вдача селянина розумного і трохи хитруватого. Він діяв не поспішаючи, неначе метикуючи, що воно з того вийде, і так щиро, ніби радив Возному взяти Наталку собі за жінку» [Цит. за: 68, с. 195].

Така кількість геніальних акторів, яка зібралась у тій трупі — то було щось неймовірне, як зазначає кореспондент газети «Заря», «мають не одного лише виконавця при масі недосвідчених новачків чи аматорів, а організовану трупу, яка може провести п'єсу від початку до кінця розумно» [Цит. за: 68, с. 196].

Більш детально зупинимося на опері «Утоплена», прем'єра якої відбулася 26 жовтня 1884 року (як виходить із записів М. Старицького, додаток Д) під час гастролей театру в Харкові. Пізніше він згадував про роботу над цією виставою: «М. Лисенко для нової трупи став писати оперу “Утоплена”, для якої лібрето я швидко написав за Гоголем. До осені ця опера була вже готова. Музика надзвичайно вдалася Лисенкові; зберігаючи народний колорит, вона передає весь поетичний ліризм цієї майської ночі, цієї пісні кохання, у вишуканій формі і разом з тим малює образно і комедійні характери, і комічні сцени. Ця опера була мною поставлена лише тоді, коли я очолив українську трупу і збільшив сили оркестру і хору, а також збільшив контингент співаків. Даремно й говорити, що опера користувалась скрізь видатним успіхом і давала повні збори» [265, с. 419].

У цілому автори оперу втілювали на сцені в реалістичному плані, і, як зазначали харківські газети, навіть фантастичний початок (сцена русалок і

Панночки) не порушував загального реалістичного звучання. Головні ролі виконували М. Кропивницький (голова), М. Заньковецька (зовиця Горпина), М. Садовський (писар), П. Саксаганський (Каленик), М. Садовська (Панночка), Є. Боярська (Галя), оперний співак Бородін (Левко). Якщо більша частина виконавців вистави утворювала міцний вокально-драматичний акторський ансамбль, то саме оперний співак до певної міри дисонував. З цього приводу М. Садовський, як учасник вистави, зауважував: «Старицький, не маючи в себе в трупі тенора, хоч можна було обійтись і високим баритоном, який був у Грицяя, запросив російського тенора з оперети, і М. В. Лисенко, репетируючи надзвичайно педантично свою оперу, висотав йому голос на качалку так, що коли довелось уже співати спектакль, то він викликав у публіки тільки сміх, особливо своєю вимовою в оповіданні про утоплену панну» [240, с. 24].

Втім, надзвичайною удачею вистави стала роль Панночки у виконанні М. Садовської. Актриса, маючи гарне соковите сопрано, вміла не тільки співати, а й органічно поєднувати спів з акторською грою. Вона з режисером відшліфовувала кожну деталь, продумувала кожну мізансцену, намагалася співом і грою якнайглибше розкрити образ Утопленої. Це все і стало причиною того, що цим образом артистка захоплювалась протягом усього свого творчого життя. Вона мала схвальні відгуки періодичної преси всіх міст, де гралася вистава. Так, одеська газета «Новороссийский телеграф», № 2955 за 1885 рік, у рецензії на виставу «Утоплена» писала: «Чи не найкращий номер опери — арія Утопленої, досить красна музикою й стилем <...> Звернемо також увагу на добру костюміровку Утопленої, що досить ефектно з'являється в дверях фантастичного, прикрашеного різнокольоровими вогнями будиночка. <...> Гра п. Садовської в цій ролі дуже симпатична, а спів повний почуття» [Цит. за: 62, с. 34].

Якщо ж говорити про репертуар театру М. Старицького 1883–1885 років, то завдяки активній драматургічній творчості його керівників —

антрепренера М. Старицького та режисера М. Кропивницького — він істотно розширився порівняно з репертуаром аматорських гуртків 1860–1870-х років. Приміром, відповідно до даних, зібраних Ю. Меженком [176, с. 393], та відомостей, узятих із записника М. Старицького (додаток Д), під час першого гастрольного туру української трупи в Одесі (15.08.1883–05.09.1883) було дано 12 вистав, на яких показано вісім п'єс: малоросійські опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського (одна вистава) та «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (дві вистави); драми М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» (дві вистави) і «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (три вистави) та його ж водевілі «По ревізії» (одна вистава) і «Помирились» (одна вистава); оперета М. Старицького «Чорноморці» (одна вистава); драма Т. Шевченка «Назар Стодоля» (одна вистава). Як видно з переліку, лише три твори взято із драматургічної спадщини авторів першої половини ХІХ ст. — І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та Т. Шевченка, решта — п'ять — написані учасниками трупи корифеїв.

Що стосується жанрової репрезентації, то, як бачимо, в репертуарі театру переважали музично-драматичні п'єси: п'ять творів (62,5 %) належать до музично-драматичних жанрів — малоросійська опера, водевіль, оперета, три (37,5 %) є драматичними (хоча в драмі «Назар Стодоля» наявна досить виразна музична складова: це й народні пісні, вплетені в текстову тканину п'єси, й «оперна» вставка П. Ніщинського «Вечорниці»; так само і в драмах М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» та «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» істотною складовою є фольклорні музичні елементи, тобто українські народні пісні, що активно використовуються в тексті згаданих творів). Що ж до вистав, то тут спостерігаємо паритетність: шість вистав драматичних і шість музично-драматичних, тобто музично-драматичні вистави становили 50 % від усіх показаних спектаклів. Результати порівняння частки (у %) музично-драматичних і драматичних

творів у репертуарі театру М. Старицького — М. Кропивницького під час гастролей в Одесі подано на рис. 4.1.1.

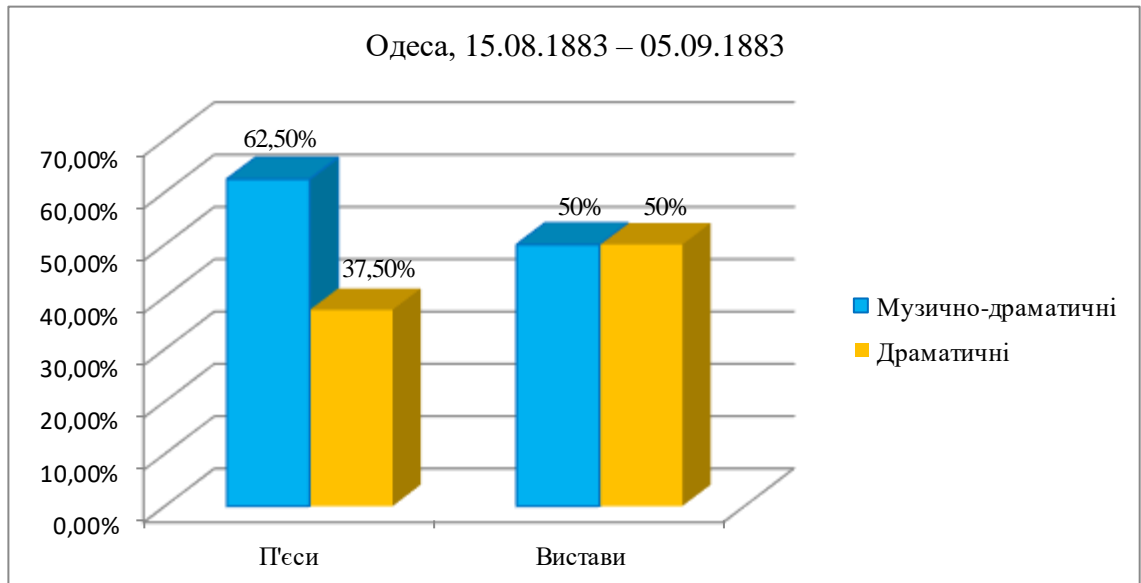


Рис. 4.1.1. Репертуар театру М. Старицького — М. Кропивницького під час гастролей в Одесі (15.08.1883–05.09.1883)

Під час наступних гастролей, що проходили в Миколаєві від 08.09.1883 року до 29.09.1883 року, було дано вже 15 вистав, на яких показано 12 п'єс. З аналізу даних, наведених Ю. Меженко [176, с. 393–394], та відомостей, узятих із записника М. Старицького (додаток Д), бачимо, що початковий репертуар, представлений в Одесі («Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «По ревізії», «Чорноморці», «Назар Стодоля»), поповнився ранньою оперою М. Старицького і М. Лисенка «Гаркуша»; драмами М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» та «Невольник» (остання — за однойменною поемою Т. Г. Шевченка); оперетою В. Александрова «За Немань іду», а замість водевілю М. Кропивницького «Помирились» показано водевіль М. Старицького «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка». Отже, хоча репертуар театру й розширився, але розподіл за жанрами майже не змінився: до музично-драматичних належать сім творів із дванадцяти (тобто приблизно 58 %), до суто драматичних — п'ять творів (42 %); з п'ятнадцяти вистав вісім було музично-драматичних (54 %).

Результати порівняння кількості музично-драматичних і драматичних творів у репертуарі театру під час гастролей у Миколаєві подано на рис. 4.1.2.

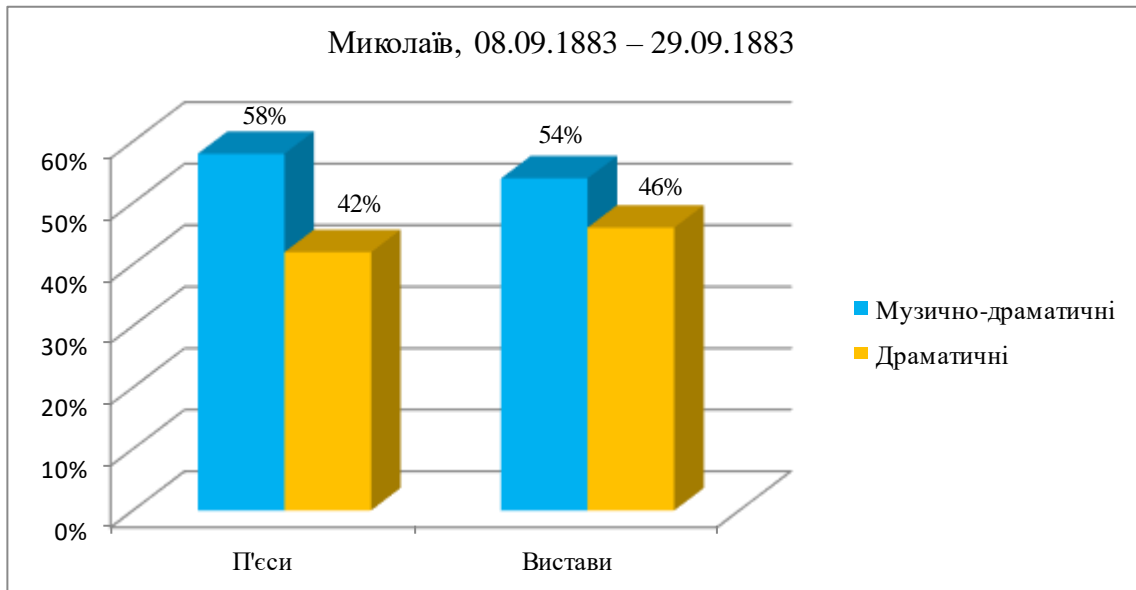


Рис. 4.1.2. Репертуар театру М. Старицького — М. Кропивницького під час гастролей у Миколаєві (08.09.1883–29.09.1883)

Під час гастролей трупи корифеїв у Єлисаветграді (29.09.1883–12.10.1883) структура репертуару незначно змінилася: представлено п'ять музично-драматичних п'єс і 5 драматичних. Результати аналізу частки музично-драматичних і драматичних творів у репертуарі театру М. Старицького — М. Кропивницького під час гастролей у Єлисаветграді подано на рис. 4.1.3.

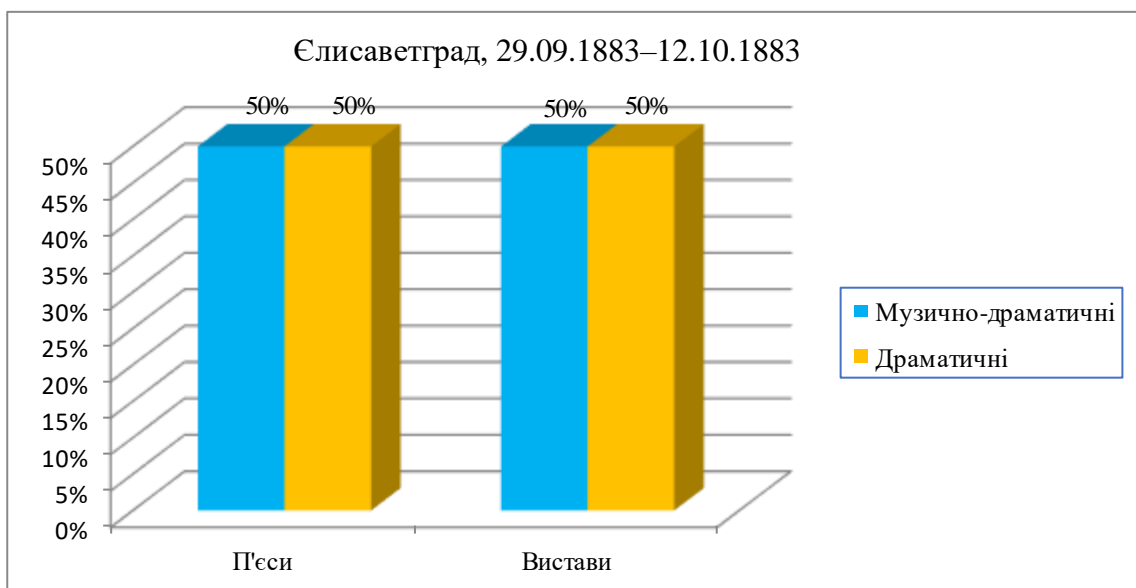


Рис. 4.1.3. Репертуар театру М. Старицького — М. Кропивницького під час гастролей у Єлисаветграді (29.09.1883–12.10.1883)

Наступні гастролі театру проходили в Києві від 14.10.1883 року до 16.11.1883 року. За даними Ю. Меженка [176, с. 394–395], тут відбулося 25 вистав, на яких глядачі побачили 14 творів. Крім уже традиційних репертуарних п'єс, як-от: «Наталка Полтавка» (дві вистави), «Сватання на Гончарівці» (три вистави), «Дай серцю волю, заведе в неволю» (дві вистави), «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (дві вистави), «По ревізії» (дві вистави), «Чорноморці» (три вистави), «Назар Стодоля» (дві вистави), «Гаркуша» (одна вистава), «Глитай, або ж Павук» (дві вистави), «Невольник» (дві вистави), «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (одна вистава), — було показано драматичний етюд М. Кропивницького «Лихо не кожному лиху, — іншому й талан» (одна вистава), його ж оперету «Пошились у дурні» (одна вистава) та водевіль «Бувальщина» (одна вистава).

До музично-драматичних жанрів належать 8 п'єс з 14, тобто 55 %, а вистав за такими творами відбулося 14 із 25, що становить 56 %. Результати порівняння кількості музично-драматичних і драматичних творів у репертуарі театру М. Старицького — М. Кропивницького під час гастролей у Києві подано на рис. 4.1.4.

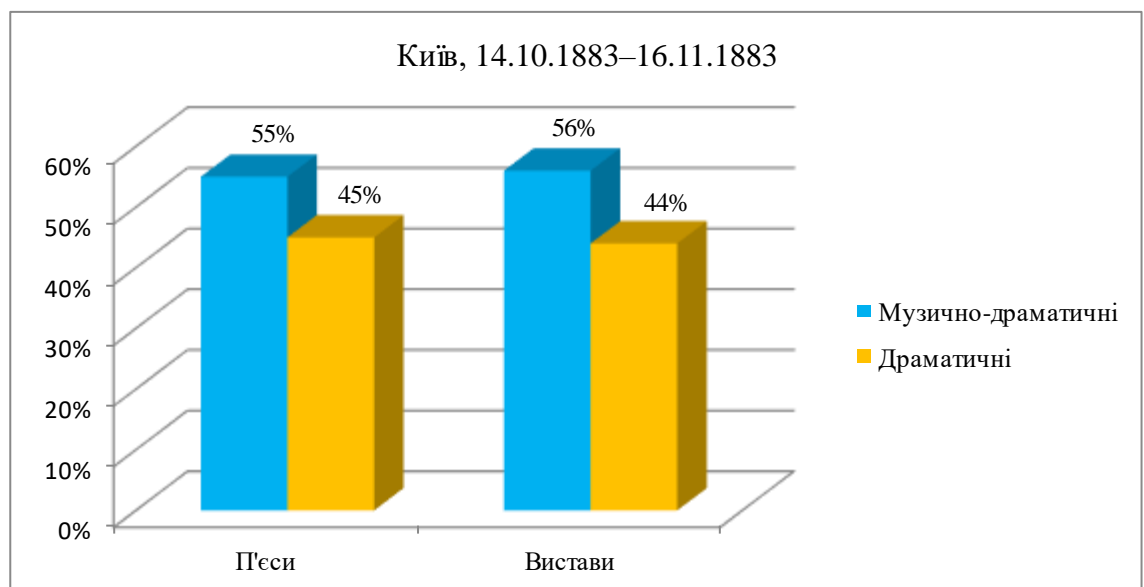


Рис. 4.1.4. Репертуар театру М. Старицького — М. Кропивницького під час гастролей у Києві (14.10.1883–16.11.1883)



Таким чином, з аналізу наведених даних про репертуар театру М. Старицького бачимо, що зберігається тенденція до переважання музично-драматичних жанрів над драматичними, а отже, звідси впливає такий висновок: український професійний театр формувався як музично-драматичний.

Проте київські гастролі української трупи мали неочікувано негативні наслідки: вистави «мали такий гучний успіх, що генерал-губернатор побачив у тому небезпеку для спокою імперії й заборонив їх. Ця заборона діяла в межах Київського генерал-губернаторства (Київщина, Поділля, Волинь і Чернігівщина) до 1893 р.» [263]. Тож, надалі, складаючи гастрольний графік, М. Старицькому довелось зважати на ці обмеження. Зрештою, від 22.11.1883 року до 03.02.1895 року українська професійна трупа виступила у восьми містах: Житомирі (додаток Г6), Одесі — двічі (додатки Г7, Г13), Новочеркаську, Ростові-на-Дону (додаток Г8), Таганрозі (додаток Г9), Воронежі (додаток Г10), Харкові (додаток Г11), Кишиневі (додаток Г12).

Загалом же за період від 15 серпня 1883 року до 3 лютого 1885 року трупа М. Старицького побувала з гастрольями в 11 містах Російської імперії, дала 267 вистав, показавши 30 п'єс: малоросійські опери «Наталка Полтавка» (22 вистави), «Сватання на Гончарівці» (25 вистав); драми «Назар Стодоля» (дев'ять вистав), «Дай серцю волю, заведе в неволю» (23 вистави), «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (22 вистави), «Глитай, або ж Павук» (24 вистави), «Невольник» (14 вистав); водевілі «По ревізії» (14 вистав), «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (12 вистав), «Шельменко-денщик» (вісім вистав), «Шельменко — волосний писар» (одна вистава), «Бувальщина» (п'ять вистав), «Помирились» (одна вистава), «Москаль-чарівник» (одна вистава); опери «Гаркуша» (п'ять вистав), «Запорожець за Дунаєм» (11 вистав), «Утоплена» (сім вистав); оперети «Чорноморці» (21 вистава), «Пошились у дурні» (шість вистав), «За Немань іду» (дві вистави); драматичний етюд «Лихо не кожному лихо, — іншому й талан»

(дві вистави); жарт зі співами і танцями «Кум-мірошник» (п'ять вистав); комедія зі співами «За двома зайцями» (12 вистав); мелодрама «Підгоряни» (вісім вистав), а також «Ревізор» (дві вистави), «Був кінь, та з'їздився» (одна вистава), «Бедность не порок» (одна вистава), «Заклята криниця» (одна вистава), «Мазепа» (одна вистава). Зауважимо, що жанри деяких драматичних творів подано так, як це було зазначено на тогочасних театральних афішах: «Так, зокрема,... «Пошились у дурні» Кропивницького — «шутка-оперета», <...> «Кум-мірошник» Дмитренка — «жарт зі співами і танцями»...» [258, с. 44–45] тощо. З представлених п'єс до музично-драматичних жанрів (опера, оперета, малоросійська опера, водевіль, комедії зі співами) може бути віднесено 16, до суто драматичних — 14, тобто співвідношення становить приблизно 53 % на 47 %. Коли ж зважити на те, що до переважної більшості драматичних творів включено музичні елементи, нерідко досить вагомі, то, виходить, що п'єси з музикою однозначно переважали в репертуарі театру М. Старицького.

Що ж стосується розподілу за жанрами усіх 267 вистав, то, відкинувши як не репрезентативні ті п'єси, які було показано один-два рази, загалом маємо такі показники: опери — 23 вистави (приблизно 9 % від усіх вистав), малоросійські опери — 47 вистав (18,5 %), оперети — 27 вистав (11 %), водевілі — 39 вистав (15,5 %), комедії зі співами — 17 вистав (7 %). Таким чином, музично-драматичні вистави становили 61 % від усіх вистав, показаних трупю українського театру М. Старицького.

Результати аналізу усіх вистав, показаних театром М. Старицького — М. Кропивницького протягом 15.08.1883–03.02.1885, за жанрами подано на рис. 4.1.5.

Театральний оглядач В. Кендзерський, характеризуючи цей період творчості М. Старицького, відзначав: «Я вважаю Старицького безсумнівно талановитим антрепренером, глибоким знавцем сценічного мистецтва, який присвятив своїй справі чимало праці, витратив на неї великий капітал і ніяк

не робить з своєї антрепризи ні холодного ремесла, ні експлуаторської наживи. Його у вищій мірі гуманне, майже батьківське поводження з всіма членами своєї трупи, його об'єктивна, серйозна, сувора і разом з тим справедлива оцінка кожного з них, його адміністративний такт в управлінні трупю і, можна сказати, щедрий, а інколи і збитковий для його кишені гонорар артистам і всім іншим членам трупи, ставлять його, Старицького, з цієї точки зору, вище за всіх відомих нам в Росії антрепренерів театрів і є гарантією успіхів його трупи у майбутньому» [87, с. 40].

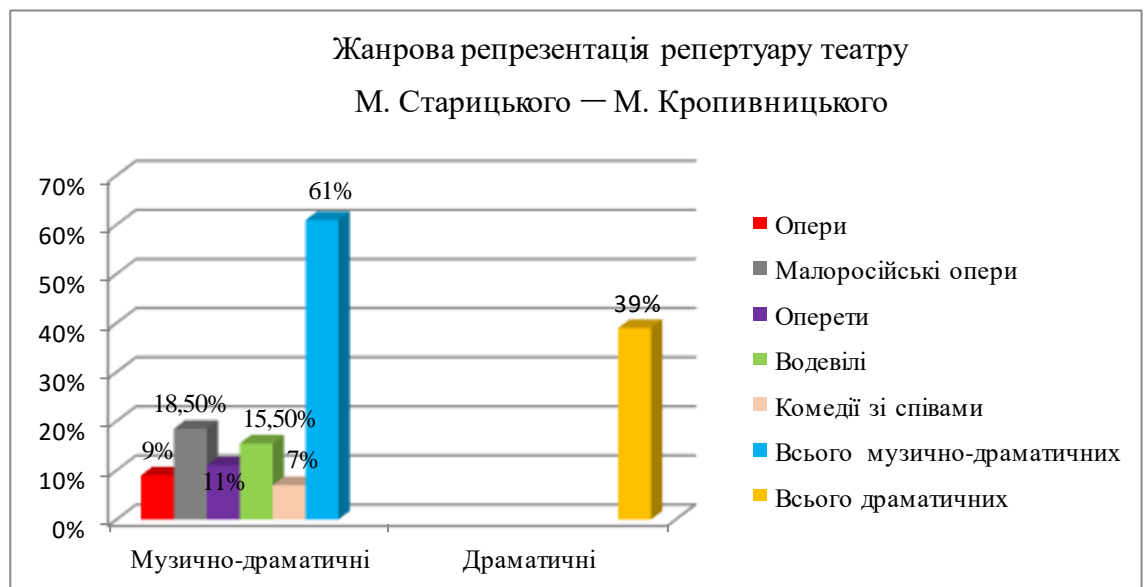


Рис. 4.1.5 Репертуар театру М. Старицького — М. Кропивницького  
(15.08.1883–03.02.1885)

Але, на жаль, з різних причин трупа під керівництвом М. Старицького та М. Кропивницького, проіснувавши менш ніж два роки, розпалася. Проте її роль у становленні українського музично-драматичного театру є неоціненною, а художньо-мистецькі принципи, сформовані в процесі її діяльності, залишаються актуальними донині.

Підкреслимо, що музично-драматичне спрямування театру М. Старицького було зумовлене, по-перше, таким акторським колективом, що був здатний на найвищому рівні реалізувати будь-який театральний матеріал — чи то драматичний, чи то музичний, а по-друге, наявністю у складі трупи професіоналів співаків і музикантів, тобто хору й оркестру, які

забезпечували відповідний музичний супровід вистав [132, 139]. Як зауважує Л. З. Мороз-Погрібна, «Розуміння М. Старицьким сценічного образу вистави — як зорового, так і звукового — неодмінно включало поєднання зовнішньої ефектності, привабливості зі глибиною змісту, емоційністю. У музично-драматичному театрі такі риси допомагав забезпечувати хор — уміло дібраний, зі смаком вбраний, майстерно зрежисований, добре зіспіваний» [263]. Більше того, на переконання Ю. Станішевського, «Ця високохудожня музично-драматична труппа, а після її розділу 1885 р. на дві самостійні, особливо труппа М. Старицького, в репертуарі якої опери й оперети переважали над драматичними виставами, могла стати ґрунтом для народження першого українського музичного театру» [258, с. 14].

Як третій чинник переважання музично-драматичних вистав у театрі М. Старицького можна було б виділити глядацькі уподобання, адже саме смаки глядачів визначають касові збори, і тому мали б впливати на формування репертуару М. Старицьким-антрепренером. Проте вивчення записів М. Старицького про витрачені кошти й отриману готівку від продажу білетів протягом вересня 1884 — лютого 1885 років (додаток Д) не дозволяє зробити однозначних висновків про популярність певних жанрів у глядачів. Так, як свідчать записи, під час гастролей у Харкові від 14 вересня до 10 листопада 1884 року було показано 28 музично-драматичних вистав, за які було отримано 11 186 карбованців готівки від продажу білетів, та 19 драматичних вистав, які принесли 7 083 карбованців готівки. Результати порівняння сумарних касових зборів від музично-драматичних і від драматичних вистав під час гастролей у Харкові подано на рис. 4.1.6.

У середньому одна вистава суто драматична давала 372 карбованці, тоді як музично-драматична — 399 карбованців, тобто на 27 карбованців більше. Результати порівняння середньої суми зборів за одну виставу музично-драматичну та драматичну під час гастролей у Харкові подано на рис. 4.1.7.

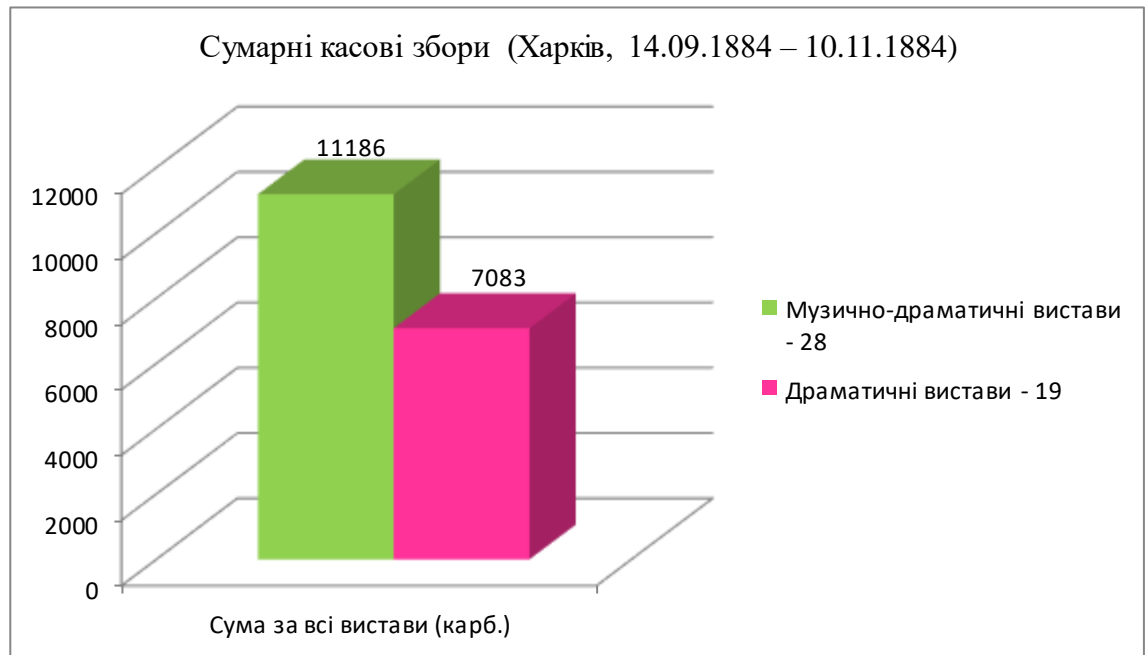


Рис. 4.1.6 Сумарні касові збори (Харків, 14.09.1884–10.11.1884)



Рис. 4.1.7 Середні касові збори (Харків, 14.09.1884—10.11.1884)

Проте під час наступних гастролей, що проходили в Кишиневі від 15 до 29 листопада 1884 року, одна драматична вистава в середньому приносила 891 карбованець, а музично-драматична — лише 664 карбованці, що аж на 227 карбованців менше. Результати порівняння середньої суми зборів за одну виставу музично-драматичну та драматичну під час гастролей у Кишиневі подано на рис. 4.1.8.

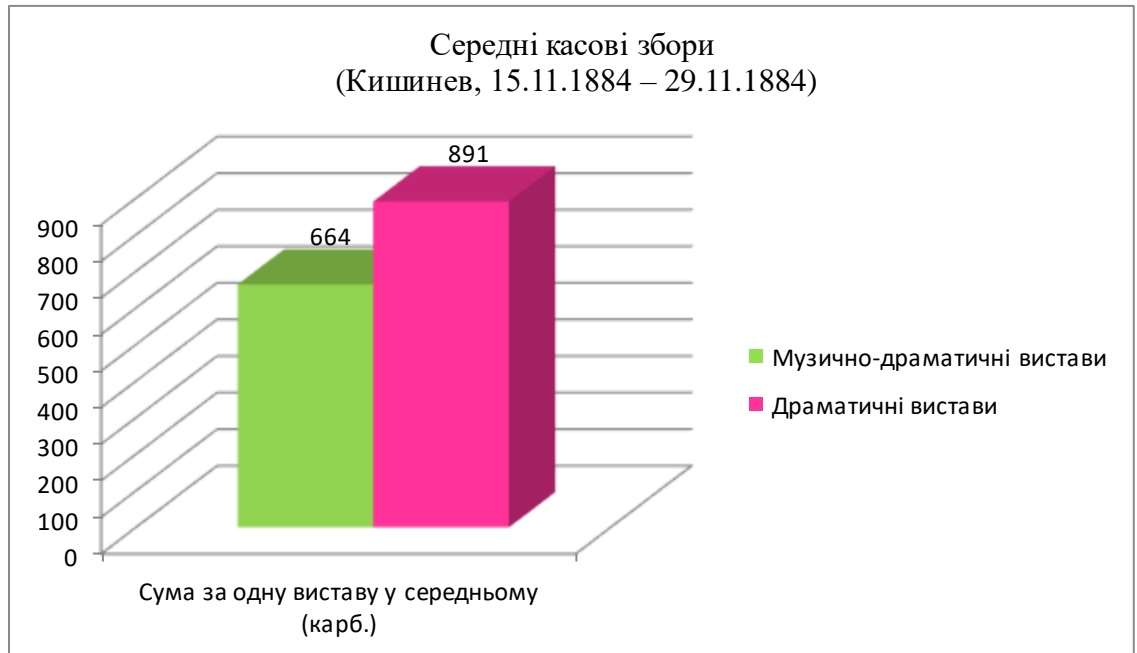


Рис. 4.1.8 Середні касові збори (Кишинев, 15.11.1884—29.11.1884)

Загалом протягом двох тижнів було показано 5 драматичних вистав із загальними касовими зборами 4 459 карбованців та 8 музично-драматичних зі зборами 5 312 карбованців. Результати порівняння сумарних касових зборів від музично-драматичних і від драматичних вистав під час гастролей у Кишиневі подано на рис. 4.1.9.

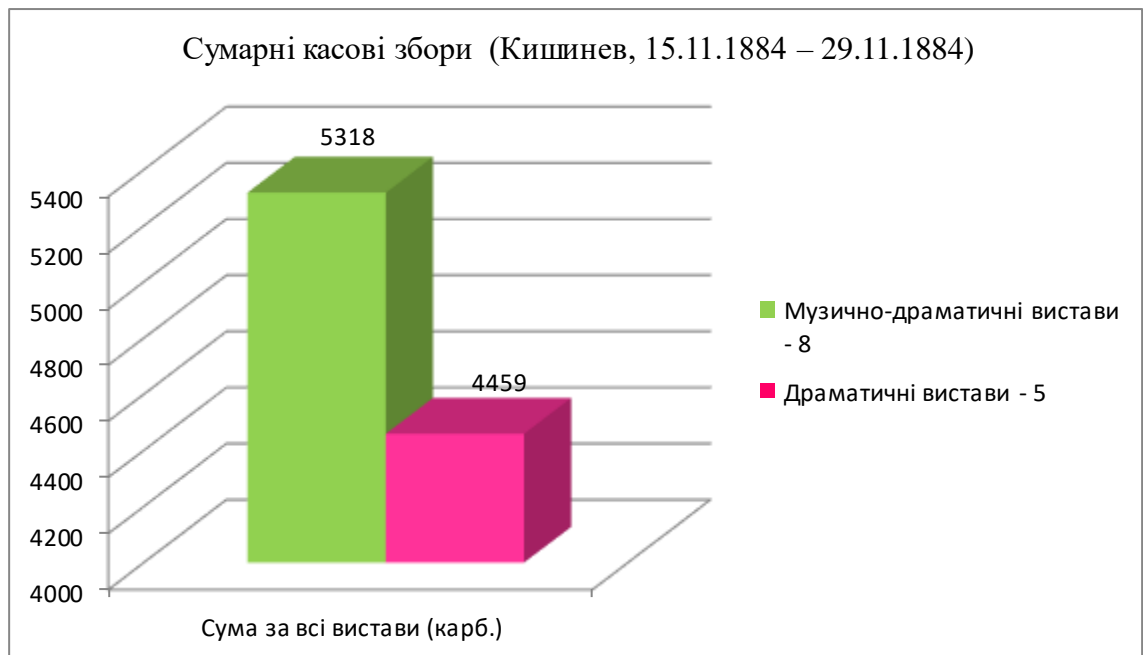


Рис. 4.1.9 Сумарні касові збори (Кишинев, 15.11.1884—29.11.1884)

Однак під час наступних гастролей в Одесі від 1 грудня 1884 року до 3 лютого 1885 року ситуація була протилежною: 14 039 карбованців принесли музично-драматичні вистави (26 вистав, одна вистава — 877 карбованців), 6 339 карбованців — драматичні (20 вистав, одна вистава — 576 карбованців, що аж на 301 карбованець менше). Результати порівняння сумарних касових зборів та середньої суми зборів за одну виставу під час гастролей в Одесі подано відповідно на рис. 4.1.10, 4.1.11.

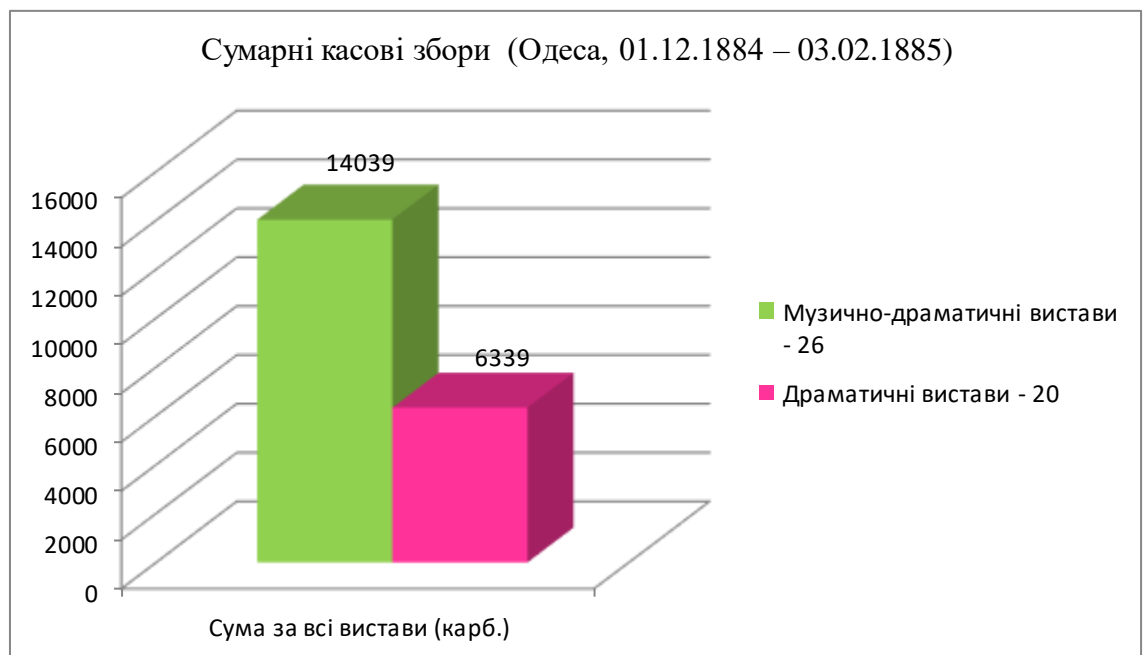


Рис. 4.1.10 Сумарні касові збори (Одеса, 01.12.1884—03.02.1885)

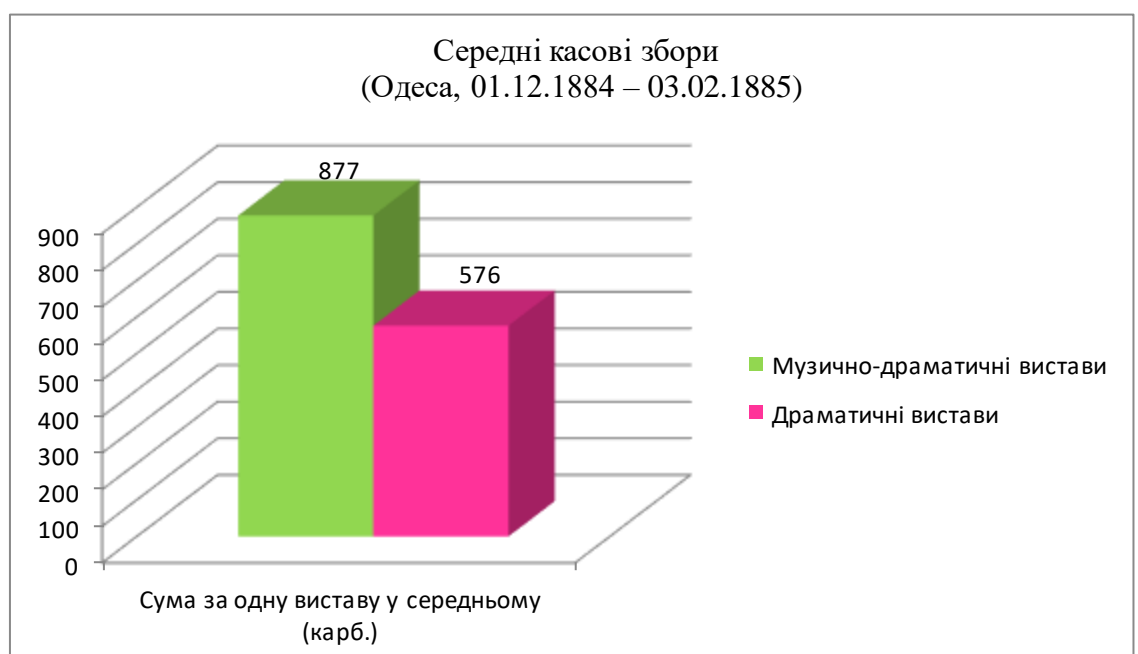


Рис. 4.1.11 Середні касові збори (Одеса, 01.12.1884—03.02.1885)

Результати порівняння сумарних касових зборів від показу музично-драматичних та драматичних творів під час гастролей протягом 14.09.1884—03.02.1885 подано на рис. 4.1.12.

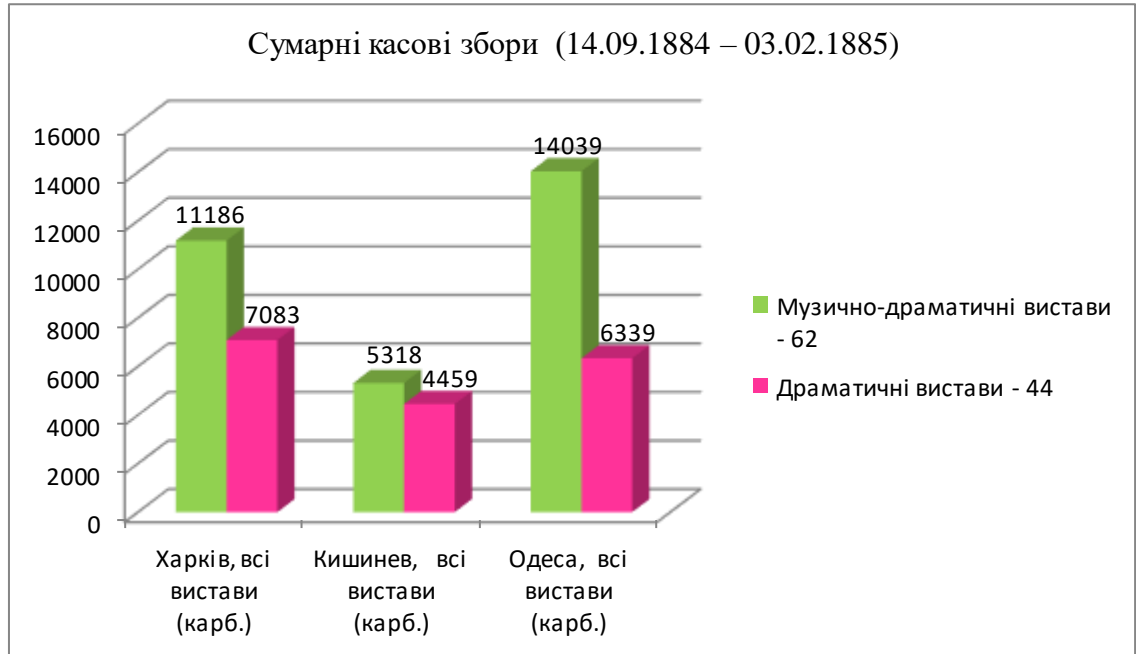


Рис. 4.1.12 Сумарні касові збори за період від 14.09.1884 року до 03.02.1885 року

Важливо, що йдеться не про прибутки, отримані М. Старицьким, а лише про касові збори. Зазвичай же витрати на кожну виставу були більшими, ніж кошти, одержані від продажу білетів.

Тож на разі ми не маємо переконливих фактів, аби стверджувати, що саме глядацький попит чинив вирішальний вплив на формування театру М. Старицького як музично-драматичного. Хоча й ігнорувати цей чинник також не варто. На нашу думку, більш вагомими у виборі репертуару були уподобання самого М. Старицького, які особливо виразно виявилися, коли він одноосібно став на чолі власної трупи.

Як зазначає М. Загайкевич, саме театр М. Старицького «...значною мірою виконував функції відсутньої на той час української оперної сцени, був активним пропагандистом творчості українських композиторів, відігравав істотну роль у розвитку музично-драматичних жанрів. Важливе значення для формування музичного профілю театру мало те, що його



провідні артисти й режисери були музично обдарованими й освіченими людьми, свідомо спрямовували розвиток творчих колективів у музичне русло, дбайливо плекали музичну культуру» [80, с. 313].

#### **4.2. Організаційно-творчі та естетичні засади театру Михайла Старицького (1885–1891)**

Свідома орієнтація М. Старицького та М. Кропивницького на створення сучасного українського театру, що була поєднана з месіанським прагненням через сценічне мистецтво зберегти й популяризувати багату народну культуру й споконвічну духовну мудрість, дала плідні художні результати. Проте особистісні суперечності, які нерідко трапляються між талановитими людьми, зрештою призвели до руйнування цього творчого тандему.

Як уже зазначалось, перша українська професійна труппа М. Старицького — М. Кропивницького проіснувала менш ніж два роки — від серпня 1883 року до лютого 1885 року. Учасники тих подій називають різні причини розколу потужного театрального колективу. Так, П. Саксаганський у «розвалі» труппи звинувачує М. Старицького (на думку А. Лягуценка, абсолютно несправедливо [171, с. 222]): «Михайло Петрович Старицький був пан з натури, людина освічена, розумна та безхарактерна. Добрий товариш, довірливий, і не йому було керувати труппою, де, мов у казані, що стоїть на вогні, вічно кипіли страсті, заздрощі, честолюбство, чвари та інтриги» [241, с. 67]. За свідченням І. О. Мар'яненка, племінника М. Л. Кропивницького, були й інші причини: «...надмірно розрісся акторський колектив за рахунок молодих акторів. Бюджет театру почав потроху тріщати. До того ж почались непорозуміння, боротьба за ролі, інтриги. Внаслідок цього основний кістяк труппи на чолі з Кропивницьким вийшов з театру. Через короткий час і це основне ядро першої труппи Кропивницького розкололось на дві групи, бо кожен з корифеїв хотів грати

всі найкращі ролі і стояти на чолі колективу. Навіть рідні брати Садовський і Саксаганський не змогли довший час працювати вкупі» [174, с. 125–126]. А ось як із болем згадує ті події сам М. Старицький: «Коли моя калитка зробилась порожньою, тоді Кропивницький зложив товариство, а мене лишив з малечею без шага та з наболілим серцем... І я повів-таки справу і спорудив трупу, яка борикалась і в Петербурзі, і в Москві з примачами...» [265, с. 486].

Отже, як би там не було, у квітні 1885 року М. Старицький стає на чолі власної трупи, у якій він узяв на себе функції і директора, і художнього керівника, і режисера, і, як одностайно стверджують дослідники-театрознавці та музикознавці (Л. Архимович [6], М. Загайкевич [69], О. Ізваріна [76], Ю. Станішевський [258], Г. Фількевич [288], О. Шубравська [318] та ін.), саме в цій трупі найбільш плідно виявились тенденції розвитку музично-драматичного театру.

#### 4.2.1. Принципи формування репертуару

Так склалося, що після розділення великої трупи на дві частини разом із М. Л. Кропивницьким пішли першорядні актори — М. Заньковецька, М. Садовський, М. Садовська-Барілотті, П. Саксаганський та ін., а з М. Старицьким залишились переважно молоді актори («малеча», як він сам їх назвав), які до того були на других ролях: Л. Манько, Є. Боярська, О. Вірина, В. Грицай, Ю. Косиненко, М. Маньківська та ін. З метою зміцнення акторського складу й підсилення вокальної частини невдовзі до своєї трупи М. Старицький запросив О. Зініну, Н. Зикову, Ц. Орлика, а протягом наступних двох років (до 1887 року) йому вдалося зібрати гідний колектив виконавців, що мав такий склад: 61 актор, 65 хористів, 32 музиканти оркестру [133]. Як керівник музичної частини продовжив працювати М. Черняхівський, а художнім оформленням вистав займалися А. Наврозов, І. Марков. У театрі були допоміжні цехи — реквізиторський,

декораторський, а також із шиття сценічного одягу, взуття, виготовлення перук. Причому М. Старицький ніколи не вмів бути ощадливим, коли йшлося про справу його життя — театр, і тому, наприклад, до кожної вистави спеціально робили окремі декорації, чого на той час не могла собі дозволити жодна театральна установа.

В організації роботи своєї трупи М. Старицький дотримувався тих самих принципів, які були вироблені ще спільно з М. Кропивницьким і в доцільності яких він сам був глибоко переконаний. Ось як бачила організаційну діяльність М. Старицького-антрепренера Софія Тобілевич: «Незважаючи на поспіх і гарячковість у підготовці вистав, усе йшло за певним, встановленим Старицьким розкладом роботи трупи, його було вивішено у двох місцях: один за сценою, другий у коридорі театру, недалеко від ходу за лаштунки. Дисципліна була дуже сувора. Ніхто не наважувався спізнюватись на зазначену в розкладі роботу. Сам він не тільки в перші дні, до початку сезону, але й пізніше не виходив з театру» [281, с. 69]. І як слушно підкреслює А. Лягущенко, «З точки зору теорії та практики управління дії Старицького були абсолютно правильні та послідовні» [171, с. 221]. Отже, зрозумілий розподіл функцій між членами театального колективу, чітке дотримання встановленого порядку, своєчасне виконання обов'язків і високий рівень самодисципліни й відповідальності керівника — ось ключові принципи організації роботи в театрі М. Старицького.

Досвід репертуарної політики, напрацьований М. Старицьким протягом 1883–1885 рр., позначився на формуванні репертуару власної трупи в наступні роки. Так, в афіші його театру у 1885–1891 рр. (додатки Г14, Г15) залишились: «малоросійські» опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; драми «Глитай, або ж Павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Невольник» М. Кропивницького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка; водевіль М. Кропивницького «По ревізії»; опера С. Гулака-Артемовського

«Запорожець за Дунаєм»; оперета М. Старицького «Чорноморці» та його ж опери «Гаркуша» й «Утоплена» (три останні твори — на музику М. Лисенка). Крім того, репертуар поповнювався новими творами, причому переважно такими, що належали до музично-драматичних жанрів.

Серед причин більшої частки музично-драматичних жанрів порівняно із суто драматичними в репертуарі театру М. Старицького назвемо такі: 1) із досвіду антрепренерської діяльності Михайло Петрович добре знав, що музичні вистави були доступніші для сприймання глядачами (на думку дослідника українського театру Д. Антоновича, «чиста драматична творчість без співів і танців не прищеплювалася на українському театрі» [3, с. 87]); 2) М. Старицький розумів, що його актори поступаються драматичним талантом таким велетням, як М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, що залишились у трупі М. Кропивницького, яка в цей час активно гастролювала тими ж самими містами, що і його трупа; 3) завдяки давній дружбі з М. Лисенком і попередній спільній праці з написання та постановки оперних творів, М. Старицький був більш обізнаним і досвідченим саме в музичному жанрі.

Отже, протягом 1885–1891 років театром М. Старицького було здійснено постановки таких нових музично-драматичних творів: драми з музикою «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1885 рік), музичної драми «Ніч під Івана Купала» (лютий 1887 року), опери «Різдвяна ніч» (січень 1890 року) (автором текстової частини усіх трьох п'єс є М. Старицький, автор музики — М. Лисенко); оперети «Пилип-музика» М. Янчука (вересень 1887 року) та «Сорочинський ярмарок» (написано М. Старицьким за М. Гоголем, композитор — М. Гротенко). Як бачимо, репертуар театру поповнювався переважно за рахунок творів, написаних його керівником — М. Старицьким: він є автором чотирьох нових п'єс із п'яти. Результати аналізу даних про постановки, здійснені українською трупю протягом 1883–1885 років, дозволили нам дійти висновку, що перелік репертуарних творів

розширювався передусім завдяки драматургічній діяльності безпосередніх учасників цього колективу. З вивчення даних про репертуар театру М. П. Старицького протягом 1885–1891 рр. можемо зробити висновок про збереження цієї тенденції: адже в цей період він був змушений самотужки забезпечувати репертуар й активно займатися драматургічною діяльністю. Оскільки ж йому доводилося одночасно виконувати ще й функції антрепренера та режисера, то в умовах браку часу він удається до вже перевіреного методу створення нових п'єс — переробки для театру прозових та «несценічних» драматичних творів інших авторів. Так, опера «Різдвяна ніч» та оперета «Сорочинський ярмарок» написані за мотивами прозових повістей М. Гоголя; драма «Ніч під Івана Купала» є переробкою повісті О. Шабельської; в основу музичної драми «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» покладено сюжет відомої української народної пісні. Щодо останнього твору зауважимо, що пісня «Ой не ходи, Грицю, на вечорниці» використовувалась багатьма українськими письменниками, зокрема В. Александров 1873 року створив оперету майже з такою ж назвою — «Не ходи, Грицю, на вечорниці». Тож зауважимо, що трупа М. П. Старицького працювала не тільки в музично-драматичних, а і в інших жанрах: комедія, соціально-побутова драма, історична драма, історико-героїчна драма, психологічна драма. Згадаймо комедію Олени Пчілки «Світова річ» (вперше поставлена у сценічній редакції М. Старицького у вересні 1885 року), драму М. Старицького «Не так склалося, як жадалося» («Не судилось», друга редакція 1881–1883 рр., дозволена до постановки 1886 року), комедію М. Старицького «Крути, та не перекручуй» (переробка з п'єси Панаса Мирного «Перемудрив», поставлена 1887 року).

Протягом наступних трьох років (1888–1890) з метою розширення репертуару свого театру М. П. Старицький береться до переробки для сцени прозових творів інших авторів: 1888 року на основі оповідання польської авторки Е. Ожешко створює драматичний етюд «Зимовий вечір»; на

матеріалі роману австрійського прозаїка К. Францоza «За правду» пише історичну драму «Юрко Довбиш» (1889); інсценізацією повісті польського письменника Ю. Крашевського «Хата за селом» стала популярна драма «Циганка Аза» (1890).

Показово, що репертуар театру поповнювався ще й завдяки тому, що М. Старицький заохочував до творчості акторів своєї трупи, внаслідок чого на афішах з'явилися драми «За друга» (актор В. Потапенко у співавторстві з М. Старицьким переробив з п'єси В. Бондаренка «Василь і Галя», поставлено на сцені у грудні 1887 року), «Краще своє латане, ніж чуже хватане» (актор театру Л. Манько переробив з п'єси О. Потехіна «Чужое добро впрок не идет», 1889 рік), «Нещасне кохання» (Л. Манько, 1890 рік), «Не кажи гоп, поки не вискочиш» (Ю. Косиненко, 1891 рік) та ін. [130].

Важливо, що, як уже зазначалося, стосовно українських драматичних творів діяли різнопланові цензурні обмеження й заборони, зокрема щодо їхньої тематики. Особливо це стосувалося творів на історичні теми. Проте М. Старицький прагнув, аби п'єси про історичне минуле України з'являлися в репертуарі його театру, й виявляв для цього неабияку винахідливість і наполегливість. Так, ще 1886 року він написав історичну драму «Богдан Хмельницький», але світло рампи цей твір побачив лише за 12 років, протягом яких авторові доводилося неодноразово її переробляти на вимогу цензури.

Таким чином, формуючи репертуар свого театру, М. П. Старицькому доводилося враховувати не лише численні внутрішні чинники (приміром, відсутність у трупі драматичних талантів такого ж рівня, що й «корифеї»), а й потужні зовнішні впливи (глядацькі уподобання, урядові заборони щодо українських вистав і театрів тощо). І все ж таки всупереч створюваним царським урядом перешкодам й обмеженням М. П. Старицькому вдалося так побудувати репертуар, що його вистави здобували прихильність і пересічних глядачів, і професійних митців та театральних критиків [130].

#### 4.2.2. Основні засади режисури Михайла Старицького

Ставши на чолі трупи, що складалася переважно з молодих акторів, М. П. Старицький змушений був вирішувати багато досить різнопланових завдань, аби діяльність його театру була успішною як у творчому, так і у фінансовому аспектах. І в тому, що ця молодосвідчена трупа зуміла на рівних змагатися з більш «потужними» колективами акторів-корифеїв, а в чомусь навіть перевищувати їх, є безперечна заслуга М. Старицького-антрепренера та М. Старицького-режисера. Як наголошує І. О. Мар'яненко, у цей період Михайло Петрович «...завзято працював і показав себе прекрасним режисером» [174, с. 126].

М. Старицький виявився неабияким майстром створення яскравих, гармонійних, достовірних і водночас зрозумілих спектаклів. Ще беручи участь у підготовці аматорських вистав на початку 1870-х років, він прагнув забезпечити побутову й етнографічну правдивість відтворюваних на сцені подій. Таких самих принципів він дотримувався і в подальшій професійній діяльності. За спогадами Людмили Старицької-Черняхівської: «...українська сцена давала правдиве, реальне життя. <...> як писали критики московські про українські вистави: «положительно, когда у них подымается занавес, со сцены несетя запах свежеиспеченного ржаного хлеба». Так вражав глядачів художній реалізм постанови» [261, с. 682].

Про іншу важливу рису М. Старицького-режисера згадує С. Тобілевич: він «...був великий естет і душа його тягнулася до краси, навіть у дрібницях» [281, с. 202]. І справді, у підготовці вистави для нього не було дрібниць: він уважно ставився і до художнього оформлення сцени, і до музики та співів, і, звичайно ж, до акторської гри, бо розумів, що тільки гармонійне поєднання усіх складових дозволить створити цілісне театральне дійство. Так, відповідне художнє оформлення підсилювало загальне враження від вистави: наприклад, романтичне піднесення історико-героїчної драми «Юрко Довбиш» підкреслювалось величними картинами карпатських гірських

краєвидів з темними пралісами, бурхливими стрімчаками та безодніми проваллями. С. Тобілевич зазначає: «Як автор і режисер вистав, він дбав про те, щоб <...> створити художні декорації, які б давали змогу персонажам діяти на тлі мальовничих куточків природи» [281, с. 202]. Крім того, як уже було сказано вище, М. П. Старицький прагнув забезпечити, аби до кожного спектаклю було зроблено спеціальні декорації.

Вагоме місце в підготовці вистав відводилось музичній частині. Підтвердженням цього можуть бути навіть такі показові цифри: на середину 1887 року в театрі М. П. Старицького налічувалось 65 співаків хору і 32 музиканти оркестру, тоді як акторів було 61! Тобто, музична частина трупи у півтора рази перевищувала акторську. І, як бачимо, хор був найбільшими порівняно з іншими «виконавськими групами» й чисельно дорівнював хоровому складові сучасних оперних театрів. Більше того, хор із 30–40 осіб став обов'язковою частиною всіх труп, очолюваних корифеями українського класичного театру.

М. Старицький завжди вбачав у хоровій музиці важливий естетичний фактор, що забезпечував успіх спектаклів. Готуючи трупу до відповідальних гастролей, він велику увагу приділяв комплектуванню хору та підвищенню його виконавського рівня (додаток Е, фото 23). Як і раніше, до вдосконалення співочої майстерності хористів театру долучався М. Лисенко, особливо якщо готувались до показу опери, оперети чи драми з його музикою («Чорноморці», «Утоплена», «Ніч під Івана Купала», «Різдвяна ніч», «Ой не ходи Грицю...»).

Так, однією з найяскравіших вистав, вирішених у музично-драматичному ключі, стала п'єса «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Жанр свого твору М. Старицький визначив як «народна драма з музикою, співами та танцями». І справді, в цьому спектаклі було сконцентровано найтипівіші ознаки української музичної драматургії: народнопісенна основа мелодики вистави; правдивість у відтворенні картин життя і побуту, зокрема



й народних обрядів та звичаїв; органічне вплетення музичних елементів у драматургічну тканину п'єси.

Отже, драма, що відзначається своєю народністю та реалістичним спрямуванням, під режисерською рукою М. Старицького виросла до високохудожньої вистави, яка зачаровувала глядача вдалими декораціями, вправними танцями, співами, мальовничістю, емоціональністю виконання, чудовим звучанням оркестру та голосів. «Створювалась ілюзія, ніби на сцені виступають не актори, співаки, танцюристи, а живуть справжнім життям дійові особи з їх душевними переживаннями, святковими обрядами, піснями, танцями, з щоденними клопотами та розмовами» [284, с. 212–213]. І хоча О. Шубравська зауважує, що в п'єсі має місце «певне надуживання фольклорно-етнографічними картинами, які подекуди уповільнюють дію, пригашають активність героїв» [318, с. 59], проте сама ж вона й виправдовує таке «надуживання» тим, що зображувані події відбуваються у святкові дні, і тому для правдивого їх відтворення без пісень не обійтись. «Такі пісні, як «Ой у лузі та і при березі», «Як пішла я по суниці у ліс», що їх виконують у першому випадку родич Грицька Хома і хор парубків, а в другому — сестра Грицька Дарина і хор дівчат, також не мають безпосереднього стосунку до розгортання сюжету, однак вони — складова духовної атмосфери молоді під час дозвілля» [318, с. 59].

Як підкреслюють науковці, «Вистава «Ой не ходи, Грицю...» була класичним підтвердженням висновку тогочасної критики про те, що українські музично-драматичні та музично-комедійні вистави зовсім іншого типу, ніж оперета у звичайному розумінні. Відмінність полягала насамперед у народності української оперети, музика якої мала в своїй основі народні мелодії, а зміст становили правдиві картини народного життя» [284, с. 213]. Так само й манера акторського виконання творів української музичної драматургії (що спостерігалась не тільки у виставі «Ой не ходи Грицю...», а і в інших спектаклях, поставлених М. П. Старицьким) відрізнялась від

традиційної «штукарської», мелодраматичної гри, що мала місце в оперетах, водевілях та музичних комедіях. Приміром, Людмила Старицька-Черняхівська згадує: «...Москва і Петербург, призвичаєні вже до найкращих театральних вистав, зачаровані були українським театром. Життя було з нього живим джерелом. Воно визначалося і в талановитій грі артистів, і в п'єсах, які виконували вони, і взагалі у всім тим, що зветься словом «постановка»...» [261, с. 682]. І далі вона ж наводить слова рецензента газети «Русских Ведомостей», яка ніколи не відрізнялась прихильністю «к малороссам»: «Прекрасно срепетованные, заботливо поставленные и характерно без всякой шаржировки исполняемые пьесы производят на зрителей очень хорошее впечатление» [261, с. 682]. Отже, манера виконання українських акторів приємно вражала навіть призвичаєних до найкращих європейських вистав столичних глядачів, бо відрізнялася простотою, правдивістю, реалістичністю. І в цьому теж неабияка заслуга М. Старицького, адже він був послідовним противником «штукарства» і «трюкачества», що могло б негативно позначитися на мистецькій якості спектаклю. Проте в той час така манера акторської гри була досить поширеною, особливо це стосується виконавців ролей у комедіях. Таким чином, М. Старицький був режисером-новатором, що послідовно відстоював принципи реалістичного театру.

У цій же виставі досить яскраво виявилась ще одна риса творчого почерку М. Старицького-режисера — його вміння талановито поєднувати романтичну піднесеність та народно-побутову основу, мистецьку вишуканість з життєвою простотою. Як згодом зазначала С. Тобілевич, «Очі глядачів милувалися дуже красиво розташованими по сцені групами дівчат і хлопців, які співали й танцювали. Михайло Петрович любив на сцені показувати особливості українського побуту, бо в ньому дійсно було багато “мальовничо-гарного”» [281, с. 202].

Тут нагадаємо, мабуть, найбільш визначальну особливість режисерського методу М. Старицького, що полягала у створенні неперевершених масових сцен завдяки «зіграному» акторському ансамблю. Для того щоб створити цілісне драматургічне дійство, необхідна була щоденна копітка режисерська праця. Цікаві свідчення про творчу працю М. П. Старицького як режисера-постановника знаходимо в спогадах актриси О. Зініної: спочатку Михайло Петрович готував докладний план вистави, а потім починав роботу з акторами: «Перш за все він сам читав нам п'єсу. Читав він чудово! Тоді пояснював усі характери дійових осіб, суть конфлікту, ідею п'єси... Коли приступали до репетиції, Михайло Петрович сідав за стіл і клав перед собою свою книжечку, — в ній були намальовані всі мізансцени, і всі ми мушили пильно пам'ятати свої місця» [73, с. 26]. І далі акторка продовжує: «Коли дивишся, було, на спектакль з публіки, весь рух на сцені здавався таким простим, натуральним, а досягалась ця натуральність довгою роботою. Щодо ролей, то Михайло Петрович студіював їх з нами. Кожне слово, кожен жест показував він так яскраво... Він завжди казав нам: “Живіть на сцені! Живіть! Забудьте, що це сцена, а думайте, почувайте, що все це коїться з вами в житті”» [73, с. 26]. Виходячи з вище сказаного, припускаємося думки, що Старицький паралельно зі Станіславським, або навіть до нього на практиці винаходив свою систему. Отже, як бачимо, трупа М. Старицького була тією творчою лабораторією, у якій збагачувалось та вдосконалювалось українське акторське та режисерське мистецтво, зокрема, формуючись як народне, новаторське, реалістичне, музично-драматичне. Узагалі, театр М. Старицького функціонував передусім як музично-драматичний. Так, порівнюючи трупи М. Кропивницького та М. Старицького, які одночасно прибули на гастролі до Петербурга, місцеві критики у своїх рецензіях наголошують на тому, що театр М. Старицького є неперевершеним у виконанні музичних творів: «І якщо трупа Кропивницького полонила глядача “Наймичкою” та “Глитаєм”, трупа

Старицького не мала рівних у виставах “Утоплена” або “Ніч під Івана Купала”», — писала Є. Хлібцевич [Цит. за: 284, с. 145].

Завдяки гастрольній діяльності театру М. Старицького було значно розширено географічні межі розповсюдження українського театрального мистецтва: артистам з України захоплено аплодували глядачі в містах і містечках Криму, Кубані, Поволжя, Центральної та Північної Росії, Білорусі, Грузії, Польщі і т. д. Особливо часто цей театр запрошували на гастролі до Москви та Петербурга.

Підводячи підсумки, наголосимо, що М. Старицькому український театр зобов'язаний високим художнім професіональним розвитком музично-драматичного жанру. Зауважимо, що український театр другої половини ХІХ ст., зокрема трупи М. Старицького, виконував по суті дві функції: національної драматичної та національної оперної сцени.

Незважаючи на часті звинувачення М. Старицького в надмірному етнографізмі, мальовничості, не можна не погодитися з українським театрознавцем М. Йосипенком у тому, що «для 70–80-х років ХІХ ст. діяльність Старицького була новаторською не тільки з погляду розвитку нових театральних жанрів й удосконалення виконавської культури українського акторства, а передусім з погляду утвердження національних рис демократично прогресивної української театральної культури» [82, с. 144].

П. Кравчук вбачає новаторство М. Старицького в тому, що «з вистави він умів створити захоплююче і правдиве сценічне дійство, де народ ставав справжнім героєм <...> Виборюючи право на свій національний український театр, дбаючи про чистоту його репертуару, М. Старицький разом з М. Кропивницьким започаткував інтерпретаторський характер режисерської професії і як режисер відтворював на сцені рідного театру життя народу з його невичерпним фольклорно-етнографічним багатством» [141, с. 195–216].

### 4.3. Творча діяльність Михайла Старицького в інших театральних трупах

Після закінчення театального сезону 1890/1891 років через різке погіршення стану здоров'я та незадовільне фінансове становище М. П. Старицький залишив керівництво театром. Без свого керманича трупа проіснувала до 1894 року, після чого остаточно розпалася. Що ж до М. П. Старицького, то, як зазначає О. І. Мар'яненко, «Михайло Петрович ще працював якийсь час по різних трупах, але тільки як режисер. А 1895 року, почувавши себе знесиленим тяжкими обставинами тогочасного театального життя, він зовсім залишив театр і всю свою енергію, весь талант віддав літературній праці» [174, с. 125–126].

У перші роки після завершення антрепренерської діяльності (1891–1893) М. П. Старицький створює оригінальні драми «Розбите серце» (1891), «У темряві» (1892), «Талан» (1893). Останній твір автор присвятив геніальній українській акторці М. Заньковецькій; вона ж певною мірою була прототипом головної героїні — Лучицької. Показово, що «сценічне життя п'єса розпочала в бенефіс М. К. Заньковецької в Москві 26 березня 1894 р., де в той час гастролювала трупа М. Садовського» [270, с. 348], до складу якої тоді входила Марія Костянтинівна.

Відомо, що М. П. Старицького також цікавила історична тематика, до якої він неодноразово звертався як у прозових, так і в драматичних творах. Загалом, як уже зазначалося, для української літератури ХІХ століття була характерна особлива увага до історичного минулого, що корелювалося, з одного боку, з впливом європейської традиції романтизму, а з іншого, з національними процесами, що саме тоді активізувалися в українському суспільстві. Як підкреслює О. В. Шубравська, «Зацікавлення історією рідного краю набрало усвідомленої тенденції поставити героїчне минуле на службу сучасності...» [318, с. 59].

Тож не випадково М. Старицького приваблювали факти з історії українського народу, а особливо бурхливі події середини XVII століття. Про часи війни 1648–1654 років він написав трагедію «Богдан Хмельницький» (про цензурні поневір'яння якої ми вже згадували) та історичну драму «Облога Буші» (1899); темі боротьби українського народу з польською шляхтою присвячено історичну драму «Остання ніч» (1899); історично-побутова драма «Маруся Богуславка» (1897) розповідає про легендарну героїню, уславлену в однойменній народній думі. Згадані твори М. Старицького відзначаються пошуком нового підходу до дійсності, нової стильової манери, у них гармонійно поєднано художність та історичність.

Важливо, що хоча п'єси М. П. Старицького на історичну тематику належать до драматичних жанрів, проте і в них наявні музичні елементи, якими, зокрема, є народні пісні. Щоправда, як відзначає О. В. Шубравська, українські народні пісні у цих творах М. П. Старицького виконують декілька функцій: по-перше, вони є безцінним джерелом історичного матеріалу та віддзеркаленням народних поглядів та народної оцінки описуваних подій: «Зумовлюється це самим предметом художнього осягнення подій і явищ давно минулої епохи за ідейно-естетичним кодексом народу. <...> письменник змушений звертатись до праць історичних, на яких завжди лежить печать суб'єктивних поглядів автора <...> Найбільш надійним орієнтиром тут виступає народна творчість, у якій зафіксовані не тільки окремі події чи факти, а й реакція на них сучасників, очевидців, що дозволяє краще пізнати емоційну атмосферу епохи» [318, с. 59]. По-друге, в історичних піснях виразно звучать патріотичні мотиви. «Що ж до п'єс «Богдан Хмельницький» і «Маруся Богуславка», то в них є чимало звичайних побутових сцен, які без пісні не обходяться. Особливо це стосується «Марусі Богуславки», названої не історичною драмою, а побутово-історичною. Окремі її сцени скидаються більше на оперету, в якій, як відомо, співи і танець поєднуються з розмовним діалогом» [318, с. 59–60].

Підсумовуючи аналіз драматургічної діяльності М. П. Старицького (додаток Е, фото 4), підкреслимо, що, як слушно зауважив І. О. Мар'яненко, «З усіх українських драматургів він був найбільш театральним, тобто опрацьовував свою драматургічну продукцію для сценічного показу» [174, с. 126]. «Він добре знав закони і вимоги сценічного мистецтва, умів представити в людських образах і в зіткненнях їхніх характерів важливі соціальні і побутові явища своєї сучасності і далекого історичного минулого, мав неабиякий дар надавати будь-якому буденному випадку з життя українського села картинності, сценічної виразності, національного колориту» [270, с. 358].

Крім літературної діяльності, у 1890-ті роки М. П. Старицький час від часу на береться до режисерської роботи в різних трупах — на запрошення антрепренерів цих труп, які добре знали його майстерність. Проте нерідко, замість творчої праці, М. П. Старицькому в цих трупах доводилося займатися обтяжливим адмініструванням. Наприклад, П. Кравчук наводить цікаві дані про працю М. Старицького у товаристві М. Садовського та М. Заньковецької у сезоні 1892/93 р. Дослідник, зокрема, зазначає, що «на афіші значилось, що до трупи він був зарахований «на посаду другого режисера». Насправді ж режисурою він не займався, а формував репертуар і виконував обов'язки адміністратора. <...> Звичайно для людини похилого віку і слабкого здоров'я та робота була дуже важкою, клопітною і часто невдячною» [141, с. 212]. А ось як описує обов'язки, що їх було покладено на М. Старицького в театрі М. Садовського — М. Заньковецької, О. Цибаньова: «Йому доводилось розглядати всі конфліктні питання, що виникали в Садовського з іншими трупами, домовлятися з місцевим чиновниками різних рангів про гастролі, наймати театральні приміщення, дбати про рекламу, встановлювати зв'язок з редакціями газет» [296, с. 96]. Тобто, по суті, на Михайла Петровича було «скинуто» функції директора-адміністратора.

З іншого боку, й та посада, що офіційно значилась на афішах — «другий режисер» — на думку сучасників М. Старицького, була виявленням неповаги й невдячності до великої людини. Наприклад, О. Цибаньова наводить досить показову цитату з редакційної статті, вміщеної у сімферопольській газеті «Крым» (№ 16 за 1892 рік) з приводу гастролей товариства Садовського в Криму: «На афішах малоросійської трупи значиться, що другим режисером є М. П. Старицький. О зла доле! Як жорстоко ти насміялася над цим маститим і заслуженим діячем малоросійської сцени! Хто, як не Михайло Петрович, створив першу малоросійську трупу, яка була зразковою в усіх відношеннях? Хто витратив усі свої сили і кошти на театральну справу, як не той же Михайло Петрович? Хто, нарешті, поставив на ноги Садовського, Саксаганського, Заньковецьку та інших так званих корифеїв малоросійського театру, як не той же Михайло Петрович? І ось в нагороду за таку безприкладну щирість до мистецтва Михайло Петрович на схилі життя одержує посаду другого режисера в трупі своїх учнів! Образливо, до сліз образливо» [296, с. 96–97]. І хоча М. П. Старицький написав до редакції згаданої газети спростування щодо окремих її тверджень, все ж таки певна правда у газетних роздумах була.

Проте все ж таки найчастіше М. П. Старицького запрошували до інших труп як режисера-постановника з огляду на його великий досвід і талант музично-драматичного режисера. Наприклад, П. Кравчук у статті наводить такі рядки з листа М. Заньковецької до М. Старицького від 11 квітня 1898 року: «Ваш опит, практика, імення — це одна з головних підвалин нашого діла. Сили у нас є, але немає режисера. Через це уклінно прошу Вас приїхати до нас в Ялту і поставити діло» [141, с. 213]. Йдеться про події 1898 року, коли після розпаду товариства М. Садовського — М. Заньковецької, Марія Костянтинівна перейшла до трупи І. Найди й отримала від нього гроші на організацію своєї трупи, і вона (точніше, вони вдвох — М. Заньковецька та І. Найда) потребувала талановитого й



досвідченого режисера, тож і звертається з відповідним проханням до М. П. Старицького. Михайло Петрович погодився на пропозицію «поставити діло» й узявся до підготовки спектаклів передусім за тими музично-драматичними творами, автором яких він був і в сценічній реалізації яких здобув загальне визнання, а саме: оперети «Чорноморці», драм «з музикою, співами і танцями» «Циганка Аза», «Ой не ходи Грицю, та й на вечорниці», «Маруся Богуславка», драми, присвяченої М. Заньковецькій, — «Талан», а також п'єси Панаса Мирного «Лимерівна».

Тоді ж (1898 року) М. Старицький розпочинає роботу над виставою «Богдан Хмельницький», дозвіл на постановку якої нарешті було отримано. Цю історичну драму він вважає однією з найкращих своїх п'єс, і тому прагне створити незабутній спектакль, узагальнивши при цьому бездоганне знання побуту, звичаїв, фольклору українського народу та показавши його волелюбність через напружене розгортання соціально-історичного конфлікту на тлі подій визвольної війни. Він готував виставу з надзвичайною ретельністю; але репетиційний процес просувався повільно через те, що акторам важко було при звичаїтись до віршованого тексту, яким написано драму. «Костюми і декорації виготовлялись за ескізами приват-доцента Московського університету Дмитра Яворницького. Великого значення надавалось виконанню декораційного оформлення, зорове зображення писалося професійними живописцями. І хоч ролі виконували провідні актори трупи: Богдана — Г. Решетников, Єлени — М. Заньковецька, Ганни — М. Старицька, Виговського — І. Науменко, Богуна — О. Дорошенко, Єзуїта — С. Паньківський, та все ж такого успіху, на який сподівався М. Старицький як автор і режисер, вистава не мала» [141, с. 213]. Можливо, через те, що на момент прем'єри, яка відбулася в Орлі в січні 1899 року, стан здоров'я М. П. Старицького значно погіршився, і він не міг на повну силу виконувати обов'язки режисера. Невдовзі він змушений був розірвати

контракт з М. Заньковецькою та І. Найдюю, і після цього вже не погоджувався на пропозиції постійної роботи.

Однак, незважаючи на слабе здоров'я, у виняткових ситуаціях він береться за постановку окремих вистав (додаток Е, фото 25, 26). Так, у грудні 1903 року в Київському міському театрі, де на той час працювала російська оперна трупа з різноманітним західноєвропейським і російським репертуаром, було показано українську оперу «Різдвяна ніч», підготовану М. Лисенком та М. Старицьким до ювілею Миколи Віталійовича. Цей спектакль став визначним явищем, важливою подією в історії національної культури та мистецтва, оскільки, за визначенням дослідника вітчизняної музичної драматургії Ю. Станішевського, «постановкою «Різдвяної ночі» М. Старицький уперше привніс на провінційну оперну сцену режисерські принципи українського музично-драматичного театру» [258, с. 31]. І далі вчений наголошує, що «Нова оперна постановка “Різдвяної ночі” була дуже мало схожа на підкреслено побутову й, часом, ілюстративну аматорську виставу 1874 р. Спектакль, показаний на ювілеї М. Лисенка (1903) приваблював, насамперед святковою театральністю, підкресленою мальовничістю і яскравістю сценічних барв. З вистави не зникли побутова й етнографічна достовірність. Це вже була не скромна музично-драматична постановка, а багатобарвне оперне полотно» [258, с. 33].

М. Старицький-режисер став уже визнаним майстром, що мав величезний досвід, напрацьований передусім у творчій співпраці з корифеями українського театру — М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, М. Садовським. А постановка опери «Різдвяна ніч» була своєрідним узагальненням наполегливих мистецьких пошуків М. Старицького в галузі музичної режисури. «Безперечно, музична режисура М. Старицького, особливо в побудові масових народних сцен, була для тогочасної оперної сцени, з її досить часто статичним хором, явищем надзвичайно цікавим і плідним» [258, с. 34]. І ще одну важливу особливість київської постановки

«Різдвяної ночі» відзначає дослідник, називаючи її атмосферою «красивої правди»: «правда народного життя, побутово-етнографічні деталі були щедро театралізовані й оповиті романтикою і поезією» [258, с. 35].

Отже, говорячи про значення М. П. Старицького в розвитку української музичної драматургії, слід нагадати, що саме він є автором лібрето до видатних опер М. Лисенка, а творча співпраця двох митців була зорієнтована передусім на розвиток жанрів музичного театру — оперета, опера, музична комедія, музична драма, водевіль. «Він, щасливо поєднуючи свою творчість з музикальною діяльністю великого народного композитора М. Лисенка, сприяв розвитку української музикальної комедії та оперного мистецтва, дав класичні зразки оригінальної української драми...» [256, с. 169].

Підкреслимо, що М. Старицький зробив чимало для збагачення репертуару українського театру, для розширення його жанрового діапазону. Він сам став автором 24 п'єс, як оригінальних, так і на запозичені сюжети.

«Різноманітні музичні вистави, прекрасні виконавці та своєрідна режисура вносили свій вклад у створення та утвердження національних рис прогресивно-демократичної української театральної культури» [258, с. 14]. Саме М. П. Старицький стояв біля джерел української музично-драматичної режисури. «...здійснюючи постановку оперного спектаклю, М. Старицький — тонкий знавець музики і специфіки опери — не переносив механічно мистецькі традиції та виражальні прийоми музично-драматичної сцени. Режисер, вірний своєму творчому почерку, своєрідно поєднував життєву й побутово-етнографічну правду з піднесено-узагальненою оперною умовністю й яскраво-мальовничою театральністю» [258, с. 35].

Михайло Старицький зробив значний внесок у формування вітчизняного музично-драматичного театру, своєю діяльністю сприяв становленню національного сценічного мистецтва. Усі надбання, здобутки, яких М. П. Старицький досяг у царині музичної драматургії, є актуальними і в сучасному мистецтві.

## Висновки до четвертого розділу

Українська професійна трупа під керівництвом М. Старицького (1883–1891) стала, по суті, першим національним музично-драматичним театром, а її діяльність — визначним етапом в історії театру і всієї української культури. Уперше в історії українського театру М. Старицький прагнув втілити на сцені якомога більше українських п'єс, україномовних транскрипцій та обробок творів, у яких застосовувалися нові, відпрацьовані у співдружності з М. Кропивницьким, прийоми акторської майстерності та засоби постановки й оформлення вистав.

М. Старицький як керівник професійної театральної трупи у своїй діяльності дотримувався таких основних організаційних принципів: чіткий розподіл функцій між членами театального колективу; точне дотримання встановленого порядку; своєчасне виконання обов'язків і високий рівень самодисципліни й відповідальності керівника.

М. Старицький був майстром створення яскравих, гармонійних, етнографічно достовірних, реалістичних спектаклів; особливо виразно таланти М. Старицького-режисера виявився у постановці масових сцен. Головними засадами творчої праці М. Старицького як режисера-постановника музично-драматичних вистав були: тонке розуміння художньої природи музичного і драматичного театрального мистецтва, специфічних законів і синтетичної природи музично-драматичних жанрів; вміння створювати цілісний гармонійний спектакль завдяки відпрацьованому акторському ансамблю; ретельне опрацювання ролей; дбайливе художнє оформлення сцени, костюмів, декорацій.

У театрі М. Старицького велика увага приділялась удосконаленню драматичної майстерності та вокально-музичної культури акторів-виконавців як основи захоплюючого і правдивого сценічного дійства, у якому поєднувались життєва й побутово-етнографічна правда, піднесено-романтична оперна умовність та яскраво-мальовнича театральність.

Музична складова театру М. Старицького, що мав музично-драматичне спрямування, забезпечувалась, по-перше, наявністю великого хору (за кількістю учасників перевищував число акторів) та високим рівнем виконавської майстерності хористів, по-друге, наявністю достатнього за набором оркестром, керованим талановитим диригентом.

У виконанні трупи М. Старицького найбільшого розвитку здобули саме музично-драматичні жанри: опера, оперета, «малоросійська» опера, водевіль, музична комедія, музична драма тощо. Формуючи репертуар театру, М. Старицькому доводилось урахувувати як внутрішні чинники (склад акторів трупи, власні мистецькі уподобання, досвід роботи в музично-драматичних жанрах та ін.), так і зовнішні обмеження та умови (заборони царського уряду щодо перекладання драматичних творів, тематики вистав; глядацькі уподобання тощо). Твори, що можуть бути віднесені до музично-драматичних жанрів, та музично-драматичні вистави переважали (становили приблизно 60 %) у репертуарі театру М. Старицького над власне драматичними. Репертуарну афішу свого театру М. Старицький поповнював переважно за рахунок власної письменницької творчості, передусім у напрямі музичної драматургії. Він є автором двадцяти чотирьох п'єс, як оригінальних, так і на сюжети, запозичені від інших авторів.

Театр під керівництвом М. Старицького в останній третині XIX століття в Україні виконував по суті дві функції — національної драматичної та національної оперної сцени. Унікальний за змістом і формою, призначенням у суспільстві та роллю в утвердженні української національної ідеї, музично-драматичний театр М. Старицького опинився на перехресті видів мистецтв, жанрових різновидів, мовних дискусій і амбіційних прагнень до національної самоідентифікації. Харизма М. Старицького, непересічна оригінальність його творчої особистості, висока патріотична месіанська мета усієї діяльності стали засадничими для виникнення унікального художнього явища — першого професійного українського театру.

## ВИСНОВКИ

У роботі виконано комплексне дослідження різноаспектної театральної діяльності М. П. Старицького як організатора, антрепренера, режисера-постановника, драматурга, мецената й ідейного провідника першого професійного українського театру, у якому вдалося втілити загальні художні тенденції епохи, світоглядні парадигми та національні змагання українського народу, новаторський сценічний метод на основі традицій усної народної творчості. Зроблені загальні висновки є підсумком основних теоретичних і практичних результатів дослідження, відповідають його меті та завданням.

1. На підставі історіографічного аналізу різноманітних літературних джерел з'ясовано проблематику вивчення музично-драматичного театру М. Старицького як важливого складника культурно-мистецького життя в Україні в ХІХ столітті й найвищого досягнення театрального мистецтва. Доведено актуальність дослідження й розкрито необхідність докладного аналізу багатогранної театральної діяльності митця, передусім тих аспектів, що залишаються недостатньо висвітленими в науковій літературі, а саме: музично-драматичного, творчо-організаційного, естетичного.

2. З огляду на сформульовані завдання та мету наукового пошуку визначено методологію й найбільш придатні методи дослідження, зокрема: загальнонаукові (аналіз, синтез, узагальнення), музичні, спеціально-історичні (описовий, історико-генетичний, історико-системний, історико-біографічний, проблемно-хронологічний), логічний метод, методи математичної статистики, а також міждисциплінарний підхід.

3. Подано визначення таких ключових категорій, що характеризують історико-культурний контекст та художні особливості музично-драматичного театру М. П. Старицького, як «месіанство», або «месіанізм», «прометеїзм», «естетизм», «історизм». Так, історизм М. Старицького виявився у двох аспектах: 1) у втіленні в його театрі попереднього досвіду розвитку сценічного мистецтва українського народу: від фольклору, вертепу, шкільної

драми до театрального мистецтва маєткових театрів, приватних антреприз і професійних стаціонарних театрів початку XIX століття; 2) в усвідомленні ідеї «народного духу», у впровадженні в мистецький обіг тем, образів, мотивів, алюзій на важливі події української історії як чинника національної самоідентифікації. Естетизм М. Старицький розумів як відчуття, переживання краси, що полягала передусім у правді життя, в красі праці, в реалістичності акторської гри на сцені, в етнографічній достовірності й побутовій правдивості вистав.

4. Розкрито роль месіанізму як основної духовно-ідейної парадигми XIX століття, що виникла на початку століття (ствердження самоцінності української мови, поява україномовної літератури (І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Срезневський та гурток Харківського університету), розгортання месіанських інтенцій в українській культурі, прагнення зберегти народне мистецтво) й посилилася в другій половині, піднісшись до «прометеїзму» — прометеївської «вогненної» динаміки перетворень і розвитку, примноження, зміцнення й утвердження національної ідеї.

5. Доведено, що саме месіанізм і прометеїзм були духовним стрижнем творчої діяльності М. Старицького: він вивчає усну народну творчість, пише п'єси українською мовою, звертається до сюжетів з народного життя й розбудовує драматургію на засадах, сформованих історичним розвитком національного сценічного мистецтва.

Підкреслено, що засадничі твори — «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка — значною мірою вплинули на формування світоглядної позиції М. Старицького та на його принципи організації театральної справи.

6. Показано, що справжніми архетипами культурного життя епохи стають ідеалізація козацької доби (С. Гулак-Артемівський «Запорожець за Дунаєм»), міфологічно-знаковий світ українських повістей М. В. Гоголя,

усвідомлення непересічної значимості творчості Т. Г. Шевченка. Зокрема, виконано комплексний аналіз двох музичних творів на текст Шевченкового «Заповіту», написаних 1868 року — ще молодого композитора М. Лисенка й досвідченого майстра М. Вербицького. З'ясовано, що попри різницю в музичному трактуванні програмного вірша поета, композиторів об'єднує символічна ідея схиляння перед значимістю творчості поета для становлення національно свідомої спільноти, віри в його пророцтво щодо щасливого майбутнього України, ствердження пафосу активної боротьби за народні національно-визвольні ідеали.

7. Проаналізовано творчість М. Лисенка у зв'язку з діяльністю М. Старицького й показано їхній взаємний вплив та спільне прагнення служити національній ідеї. І водночас розкрито роль композитора в музичному спрямуванні драматургічної та театральної творчості режисера, що стало характеристичною складовою й основою національної ідентифікації українського театру. Результат багаторічної плідної творчої співдружності цих митців — низка спільних музично-драматичних проєктів, які піднесли молоду українську оперу до рівня кращих європейських зразків, а професійний національний театр — на вершину світового сценічного мистецтва. Незакінчені опери «Гаркуша» й «Маруся Богуславка», опера-сатира «Андрашіада» та оперета «Чорноморці» стали важливими сходинками для досягнення справжніх вершин музичної драматургії — лірико-комічної композиції «Різдвяної ночі», лірико-фантастичної опери «Утоплена», історико-героїчної народної драми «Тарас Бульба».

8. Визначено шлях становлення М. Старицького як організатора й керівника театральної справи та режисера-постановника музично-драматичних вистав — від студентського театру при Київському університеті (1859–1871) та аматорського музично-драматичного гуртка (1871–1882) до театру «корифеїв» (1882–1885) та професійних театральних колективів (1885–1895). Як чинники, що сприятливо вплинули на створення перших



українських опер М. Старицького — М. Лисенка, названо такі: 1) нагальна потреба українських театрів у національному музично-драматичному репертуарі; 2) наявність вітчизняних виконавських оперних кадрів; 3) усталені традиції синтетичності усної народної творчості та жанрів давньої літературної драматургії (шкільна драма, інтермедії).

9. Виконано аналіз оперети «Чорноморці» композитора М. Лисенка й драматурга М. Старицького як експериментального твору з погляду музичної драматургії, особливості якого були зумовлені, зокрема, соціально-історичними умовами (заборона історичних тем й окремих жанрів), внаслідок чого теми козацької слави, звитяги та вірного відданого кохання розгортаються на тлі сімейно-обрядових традицій українського народу. Показано, як всупереч жанровим обмеженням, композитор сміливо експериментує з принципами організації художнього часопростору, через народні пісні вводить міфологічні, символічні, психологічні обумовленості дій і вчинків персонажів, застосовує оригінальні прийоми, що створюють ряд багатозначних конотацій в умовах розгортання нехитрого лірико-комедійного сюжету з народного життя. Серед знахідок композитора виокремлено такі:

— розгортання через пісню ідейно-сміслових алюзій до творчості Т. Шевченка та І. Котляревського;

— концентрація музичного становлення навколо архетипічної ідеї козацької слави, одним з виявів якої стає чесне і віддане кохання;

— символізація тонально-гармонічного аспекту драматургії;

— утілення образу народу — чорноморців — через деталізацію музично-психологічних характеристик кожного з персонажів оперети.

10. Унаслідок цілісного музично-драматичного аналізу опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка — М. Старицького доведено, що твір побудовано за принципами симфонічного наскрізного розвитку, а основний конфлікт перенесено в психологічну площину. З'ясовано, що з кожною наступною редакцією (перша — 1872 року, друга — 1874 року) концепція опери

вдосконалювалася, набирала ширшого світоглядного контексту, поки не отримала завершального ідейно-образного узагальнення у третій редакції (остаточна — 1883 року, постановка в Харкові). Основний пафос твору спрямований на ствердження ідеї освяченої Божим благословенням християнської України — землі, на якій живуть благородні, сильні духом і багаті емоційним, чуттєвим життям люди. Свято Різдва Христового стає основним чинником перетворення грішного людського світу на «землю обітовану». Показано, що музична драматургія виконує визначальну роль у процесі становлення концепції твору.

11. Визначено, що співпраця з М. Лисенком впливала на формування естетичних пріоритетів у музично-драматичному театрі М. Старицького. Доведено, що музична складова була одним із основних чинників новаторської драматургії та режисури М. Старицького: найбільший естетичний ефект митець убачав у багатофункціональному застосуванні народної музики або музики, написаної в народному стилі; пісня не тільки прикрашала спектаклі, приваблювала знайомими мотивами та гарним співом акторів, вона розкривала характери персонажів, емоційний настрій мізансцен; музика створювала багатопланові підтексти сценічних ситуацій, в операх і оперетах була основою драматургії.

Фактично підтверджено вагоме місце музичної складової в театрі М. Старицького: великий (30–40 осіб) хор, «вишколенням» якого займався М. Лисенко; оркестр, що з погляду числа й виконавської майстерності музикантів та набору інструментів порівнянний з оркестром сучасного оперного театру; високий рівень виконання музично-драматичних спектаклів; ретельне відпрацювання й талановита режисура музичних номерів; використання музичних вставок навіть у суто драматичних п'єсах.

12. Проаналізовано репертуар театру М. Старицького — М. Кропивницького (1882–1885) й театру М. Старицького (1885–1995), обчислено кількість і частку в ньому музично-драматичних та суто

драматичних вистав, статистично підтверджено музично-драматичне спрямування театральних колективів, очолюваних М. Старицьким.

13. Схарактеризовано творчо-організаційний та естетичний аспекти діяльності М. Старицького як режисера музично-драматичних вистав та керівника театального колективу. Зокрема, з'ясовано, що основними принципами праці М. Старицького-директора були такі: чіткий розподіл функцій та обов'язків між членами театальної трупи; визначення й точне, сумлінне дотримання встановленого порядку; своєчасне виконання доручень та обов'язків; високий рівень дисципліни й самодисципліни; особиста відповідальність як очільника. Виявлено, що головні засади творчої праці М. Старицького як режисера-постановника музично-драматичних вистав — це: глибоке розуміння художньої природи музичного й драматичного театрів, синтетичної природи та специфічних законів музично-драматичних жанрів; створення цілісних гармонійних вистав завдяки ретельній роботі над взаємодією акторів на сцені (створення ансамблів); сумлінне відшліфовування ролей; дбайливе художнє оформлення сцени та ін.

14. Доведено, що музично-драматичний театр М. Старицького, який досягнув найбільш вражаючих творчих результатів у 1872–1885 роках, підніс українське сценічне мистецтво до вершин європейської драматургії, заснував плідну традицію, яка розвивалася ледь не до авангарду 1920–1930-х років, заклав підвалини сучасної режисури, менеджменту, акторської гри, став однією з найвидатніших сторінок у невинному культурному поступі нації до духовних вершин.

Проте театральна, музично-драматургічна діяльність М. Старицького як багатоаспектне, різнопланове культурно-мистецьке явище залишається перспективним та актуальним об'єктом для подальших наукових розвідок.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ**

1. Александрова Н. Про дисциплінарне оновлення сучасного музикознавства. *Музична освіта в Україні: теорія і практика* : науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 29. Київ, 2003. С. 152–161.
2. Андріанова Н. М. Шляхи розвитку українського театру. Київ : Радянська Україна, 1960. 40 с.
3. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Київ : ВІП, 2003. 418 с.
4. Антонович Д. Український театр. *Українська культура* : лекції за ред. Д. Антоновича / упоряд. С. В. Ульяновська ; вступ. ст. І. М. Дзюби. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
5. Антонович К. М. «Спогади про Старицького» // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 150. 11 арк.
6. Архимович Л. Українська класична опера : історичний нарис. Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри, 1956. 319 с.
7. Архимович Л. Б. Старинный музыкальный театр Украины. *Новые черты в литературе и искусстве (XVII — начало XVIII вв.)*. Москва : Наука, 1976. С. 146–162.
8. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Ч. 1. Київ : Мистецтво, 1964. 312 с.
9. Архимович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість : монографія. 3-тє вид. випр. і доп. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.
10. Барабан Л. І. М. П. Старицький і культурно-мистецьке оточення. *Нар. творчість та етнографія*. 1990. № 6. С. 62–67.
11. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella у змісті музичної культури. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків. 2018. Вип. 5. С. 91–95.

12. Батовська О. М. Хор в опері «Фауст» Ш. Гуно як вагомий компонент музично-драматургічної виразності. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Вип. 29. Кн. 2. Одеса : Астропринт, 2019. С. 209–222.
13. Batovska O., Grebenuk N., Kyrylenko Y., Tesler T., Hasanov R. Syncretic trends in contemporary western european vocal and choral art: the challenge of today. *Studia Ubb Musica*, LXVI, 2. 2021. P. 157–177.
14. Беляєв В. Г. Доля письменника і доля його роману («Останні орли» М. Старицького). *Радянське літературознавство*. 1971. № 3. С. 29–46.
15. Білецька Л. К. Мистецтво життєвої правди: до 100-річчя заснування театру корифеїв. Київ : Знання, 1982. 48 с.
16. Білецький О. І. Театральна і драматургічна діяльність М. П. Старицького. *Письменник і епоха* : збірник статей, досліджень, рецензій з питань української літератури; упоряд., ред., прим. і передм. М. Д. Бернштейна. Київ : Держ. вид-во художньої літ-ри, 1963. С. 461–466.
17. Білецький О., Мамонтов Я. Український театр : хрестоматія : у 2 ч. Київ, 1942. Ч. 2. С. 10.
18. Богдашевський Ю. Народний театр Корифеїв : [про нар. театр як здобуток нац. мистецтва — від І. Котляревського та Т. Шевченка до М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого]. *Український театр*. 1994. № 1. С. 2–4
19. Булат Т. Микола Лисенко. Київ : Муз. Україна, 1973. 106 с.
20. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка : нац. ідентичність, музика і політика України ХІХ – поч. ХХ ст. Нью-Йорк : Укр. Вільна Акад. Наук у США ; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
21. Валуца С. Михайло Старицький та Марко Кропивницький : взаємовплив на розвиток театрального мистецтва в Україні у другій половині ХІХ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ, 2015. Вип. 17. С. 58–59.

22. Ванченко К. Спогади українського лицедія. *Спогади про Марка Кропивницького* : збірник. Київ : Мистецтво, 1990. С. 34–58.
23. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри, 1962. 196 с.
24. Василько В. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с.
25. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь : Перун, 2005. VIII, 1728.
26. Вертій О. Біля джерел відродження національної культури (народнопоетичні основи драматургії Михайла Старицького). *Народна творчість та етнографія* : журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Академії наук України і Міністерства культури України. 1993. № 4. С. 8–16.
27. Веселовська Г. І. Традиції і новаторство сценічних інтерпретацій творів Миколи Лисенка у театрі Миколи Садовського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2012. Вип. 2 (15). С. 80–87.
28. Веселовська Г. Кріпацький театр в Україні (Витоки). *Український театр*. 1998. № 1. С. 21–23.
29. Волосатих О. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини ХІХ ст. в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 20 с.
30. Волосатих О. Ю. Репертуар музично-драматичного театру Правобережної України першої половини ХІХ ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. Вип. 2 (7). С. 116–127.

31. Волосатих О. Ю. Музична й театральна культура Поділля першої половини XIX ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. Вип. 1 (10). С. 101–114.

32. Волосатих О. Ю. Музична й театральна культура маєтків Правобережної України першої половини XIX ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. Вип. 3 (4). С. 111–118.

33. Волосатих О. Ю. З історії музично-драматичного театру Правобережної України перша (половина XIX ст.). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2012. Вип. 4 (17). С. 62–76.

34. Волосатих О. Фольклор у п'єсах Михайла Старицького як підґрунтя становлення українського музично-драматичного театру. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. праць / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 26. С. 7–21.

35. Волосатих О. Українська тематика в театральному репертуарі Правобережної України першої половини XIX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 271–275.

36. Волосатих О. Ю., Назаренко В. І., Вілінський Ю. С. Вітольд Малішевський у музичному житті України та Польщі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2019. № 2 (43). С. 20–48.

37. Волошин І. Творчість, віддана народу. *Корифеї українського театру* : зб. статей / упоряд., вступ. ст., прим. І. О. Волошина. Київ : Мистецтво, 1982. С. 3–28.

38. Гайдабура В. Минулих днів зачарування. *Український театр*. 1994. № 5. С. 28–30.
39. Гей, гук, мати, гук. *Лисенко М. Зібрання творів : в 20 т. Т. 15 : Українські народні пісні для хору / муз.ред-я Л. М. Ревуцького, літ-на ред. М. Т. Рильського*. К : Мистецтво, 1956. С. 37–38.
40. Гнатюк Л. А. Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2012. № 2 (15). С. 15–25.
41. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
42. Гордійчук М. М. Митець-громадянин. *Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві* / відп. ред. М. П. Загайкевич. Київ : Наук. думка, 1965. С. 3–16.
43. Гордійчук Я. М. Становлення українського музичного театру і критика: (Київ, 20–30-ті роки). Київ : Муз. Україна, 1990. 144 с.
44. Гранат О. Б. Витоки українського музично-драматичного театру. *Культура і сучасність : альманах* / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтва. Київ, 2009. № 1. С. 90–94.
45. Гранат О. Б. Музично-драматичний театр як феномен української культури (на матеріалі Чернігівщини кінця ХІХ — початку ХХ століття) : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 16 с.
46. Гранат О. Б. Музично-професійний рівень виконавців — головний чинник розвитку жанру української музичної драми. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 22. С. 342–347.
47. Гриневецький І. О. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри, 1961. 32 с.



48. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс : монографія / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
49. Грінченко М. Історія української музики / під ред. І. Соневицького. 2-ге вид. Нью-Йорк : Український музичний інститут, 1961. 192 с.
50. Гураль О. Революція і особистість. Дещо з «Щоденників» Вероніки Черняхівської. *Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної самосвідомості наприкінці XIX – поч. XX ст.* : матеріали VII–VIII наукових семінарів. Київ, 2013. С. 41–63.
51. Гураль О. В. Рукописи цензурированных драматических произведений М. П. Старицкого как один из источников для создания его просопографического портрета. *Теоретические и прикладные вопросы образования и науки* : сб. науч. трудов по материалам Международной научно-практической конференции. 31 марта 2014 г. Ч. 9. Тамбов, 2014. С. 24–35.
52. Джурбій Т. О. Українська драма II-ї половини XIX ст. за запозиченими сюжетами: транспозиція змісту (На матеріалі творів М. П. Старицького та М. Л. Кропивницького)» : Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. : спец. 10.01.05 Порівняльне літературознавство / Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка. Кам'янець-Подільській, 2011. 20 с.
53. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 720 с.
54. Дзюба І. М. Місце Миколи Лисенка в українській культурі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2012. № 2 (15). С. 3–10.
55. Довжук І. В. Нариси історії культури України (до кінця XX ст.) : навч. посібник. Луганськ, 2007. С. 210–231.

56. Дозвіл на театральний виступ трупи М. П. Старицького. 27.11.1887 // АР НАНУ ІІ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 178. 2 арк.
57. Драгоманов М. Заздрі боги // Пам'яті Михайла Драгоманова : збірник. Харків : ПОЮР, 1920. С. 91–111.
58. Драк А. Спадщина, яку ми так і не осягнули. *Український театр*. 1994. Вип. 1. С. 42.
59. Драч І. С. Поле ілюзій композиторської індивідуальності Миколи Метнера. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Вип. 29. Кн. 2. Одеса: Астропринт, 2019. С. 136–154.
60. Драч І. С. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (наративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 16 (2), 2020. С. 50–54.
61. Drach I. Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 2021. Vol. 9 № 2. P. 92–105.
62. Дузь І. Марія Садовська. Нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ., 1957. 73 с.
63. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко. Життя і діяльність. Вид. 2-е. Київ : Муз. Україна, 1968. 119 с.
64. Енциклопедія історії України : Т. 3. Е–Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України ; Інститут історії України. Київ: Наук. думка, 2005. С. 548–549
65. Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні. *Музика*. 1924. № 1–3. С. 34.
66. Єрошенко О. В. Становлення української опери в контексті національно-культурного руху в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. *Культура України*. Харків, 2011. Вип. 34. С. 233–242.

67. Загайкевич М. П. Музика в театрі // *Історія української музики : в 6 т. /* АН УРСР, Ін-т мистецтвозн., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол. : М. М. Гордійчук (голова) О. Г. Костюк (заступник голови), Т. П. Булат, М. П. Загайкевич, В. В. Кузик (відповідальний секретар), І. Ф. Ляшенко, А. І. Муха, Л. О. Пархоменко, О. А. Правдюк, А. К. Терещенко. Київ : Наук. думка, 1989. Т. 2. С. 153–183.

68. Загайкевич М. Музичне життя. *Історія української музики : в 6 т. /* АН УРСР, Ін-т мистецтвозн., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: М. М. Гордійчук (голова), О. Г. Костюк (заступник голови), Т. П. Булат, М. П. Загайкевич, В. В. Кузик (відповідальний секретар), І. Ф. Ляшенко, А. І. Муха, Л. О. Пархоменко, О. А. Правдюк, А. К. Терещенко. Київ : Наук. думка, 1989. Т. 3. С. 192–293.

69. Загайкевич М. П. Музично-драматичний театр. *Історія української музики : в 6 т. /* АН УРСР, Ін-т мистецтвозн., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: М. М. Гордійчук (голова), О. Г. Костюк (заступник голови), Т. П. Булат, М. П. Загайкевич, В. В. Кузик (відповідальний секретар), І. Ф. Ляшенко, А. І. Муха, Л. О. Пархоменко, О. А. Правдюк, А. К. Терещенко. Київ : Наук. думка, 1989. Т. 2. С. 308–345.

70. Загайкевич М. П. Українська музична культура. *Історія української культури : у 5 т.* Київ : Наук. думка, 2005. Кн. 2, т. 4. С. 207–284.

71. Звиняцковский В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души. Київ : Ликей, 1994. 544 с.

72. Зеров М. Леся Українка. *Зеров М. Від Куліша до Винниченка : нариси з новітнього українського письменства.*

URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/history/Zerov/Zerov-Vid-Kulisha.pdf> (дата звернення: 06.01.2020).

73. Зініна О. Два слова. *Театр.* Київ, 1940. № 11. С. 26.

74. Зленко Г. Д. Не судилося... : [до творчої історії трилогії М. П. Старицького «Богдан Хмельницький»]. *Вітчизна*. 1964. № 3. С. 214–215.

75. Изваріна О. М. Інсценування оперних творів українських композиторів першої чверті ХХ ст. *Вісник Держ. академії керівних кадрів культури і мистецтв: щоквартальний наук. журнал*. 2012. № 2. С. 360–366.

76. Изваріна О. М. Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини ХІХ — першої третини ХХ століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2011. 236 с.

77. Изваріна О. М. Шкільна драма як чинник формування оперного мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць / М-во культури і туризму України, Нац. Академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка; редкол. В. Г. Чернець та ін.* Київ : Міленіум, 2011. Вип. 26. С. 360–366.

78. Изваріна О. М. Маєткова культура і музичний побут маєтків першої половини ХІХ ст. як підґрунтя формування оперного мистецтва в Україні. *Культура і сучасність : альманах / МАКККиМ*. Київ : Мілленіум, 2010. № 2. С. 165–169.

79. Изваріна О. М. Аматорські театри в Україні ХІХ – початку ХХ ст. як чинник формування українського оперного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки : зб. наукових праць*. Вип. 18. Київ, 2010. С. 146–152.

80. Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1989-1992. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / [авт. тому: Л. Б. Архимович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін.] ; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) [та ін.]. 1989. 446 с.

81. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри. УРСР, 1958. 324 с.

82. Йосипенко М. Театр другої половини ХІХ ст. *Український драматичний театр: нариси історії : у 2 т.* Т. 1 : Дожовтневий період / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Київ : Наук. думка, 1967.
83. Кабула О. В. Становлення та розвиток українського театру: історико-педагогічний аспект. *Культура України.* 2013. Вип. 44. С. 251–259.
84. Казимиров О. А. Український аматорський театр. Київ : Мистецтво, 1965. 133 с.
85. Калениченко А. М. В. Лисенко і світова музична культура. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей.* Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. С. 4–12.
86. Картунов О. В. Вступ до етнополітології : наук.-навч. посіб. Київ : Ін-т економіки, управління та господарського права, 1999. 300 с.
87. Кендзерский В. Малорусский театр М. П. Старицкого в Воронеже. Санкт-Петербург, 1885. 41 с.
88. Киричок П. М. Марко Кропивницький: Нарис життя і творчості. Київ : Дніпро, 1985. 150 с. (Літературний портрет).
89. Киричок П., Киричок М. Крим і українська театральна культура: посібник: атлас-компакт. Сімферополь, 2008. 127 с.
90. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. Київ, 1925. 178 с.
91. Кисіль О. Український театр: Дослідження. Вступна стаття М. Рильського. Київ, 1968. 258 с.
92. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. *Українське музикознавство.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. Вип. 45. С. 31–48.

93. Kyuanovska L., Andrushchenko V., Fedoryshyn V. Philosophical and Aesthetic Dimensions of Vitaism in the Work of Miroslav Skoryk. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems*. 2020, Nov.

94. Kyuanovska, Lubov; Krynski, Andrzej; Stets, Halyna. Religious Tematics in Ukrainian Musical Culture of the XIXth century : Historical Prerequisites. *Skhidnoievropeiskyi Istorychnyi Visnyk-East European Historical Bulletin*. Issue 13. 2019. P. 40–49.

95. Кірієнко О. Спогади Л. М. Старицької-Черняхівської про батька як джерело до вивчення особистості М. П. Старицького. *Наукові записки. Збірник праць молодих вчених та аспірантів / Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України*. Київ – Хмельницький. 2006. Т. 14. С. 304–320.

96. Кірієнко О. Деякі аспекти громадсько-політичної діяльності Л. М. Старицької-Черняхівської. *Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної самосвідомості наприкінці XIX – поч. XX ст. : матеріали II наукового семінару*. Київ, 2007. С. 29–43.

97. Кірієнко О. Юрій Старицький. Кілька нових фактів для реставрації біографії. *Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної самосвідомості наприкінці XIX – поч. XX ст. : матеріали II наукового семінару*. Київ, 2007. С. 43–51.

98. Кірієнко О. Участь у революційних подіях представників родини Старицьких-Черняхівських-Степешенків. *УНР: нове воскресіння державності : матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції*. 10 грудня 2007 р. / Київський міжнародний університет. Київ, 2007. С. 345–354.

99. Кірієнко О. Планування Марією Старицькою та Людмилою Старицькою-Черняхівською розвитку української театральної справи. 1917–1918 рр. *Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної самосвідомості наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. : матеріали ІІІ–V наукових семінарів*. Київ, 2011. С. 306–313.

100. Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка (з приводу перших роковин смерті батька української музики) *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т.* Київ : Муз. Україна, 2003. Т. 1. С. 185–224.

101. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський ; Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові. Львів : [б. в.], 2000. 286 с.

102. Коломієць В. Художня трансформація фольклорних образів у творчості Михайла Старицького. *Народна творчість та етнографія: журнал / Нац. академ. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, Міжнародна асоціація українських етнологів*. 2004. № 5. С. 41–46.

103. Коломієць В. В. Добра і правди син. Михайло Старицький — драматург. Київ : Фотовідеосервіс, 1993. 59 с.

104. Коломієць В. В. Проблема взаємовідносин інтелігенції і народу в соціально-психологічних драмах М. П. Старицького. *Вісник Київського ун-ту ім. Т. Г. Шевченка. Літературознавство. Мовознавство*. Київ, 1990. Вип. 32. С. 49–53.

105. Коломієць Р. Традиції, канони і новації українського театру початку ХІХ – ХХ ст. Кн. 1 / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ : Інтертехнологія, 2008. 135 с.

106. Коломієць Р. Театр корифеїв: рід, вид, жанр. *Південний архів : зб. наук. праць / М-во освіти і науки України, Херсонський держ. пед. ун-т*. Херсон : Видво ХДУ, 2007. Вип. 37. С. 57–59.

107. Колтанівська Є. Сучасний український театр : [лист із Петербурга з приводу гастролей М. Л. Кропивницького і М. К. Заньковецької]. *Шкільна бібліотека*. 2010. № 2. С. 22–26.

108. Коменда О. І. Системно-динамічні аспекти творчої діяльності Миколи Лисенка (до 175-річчя від дня народження). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* : [зб. наук. праць]. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. Вип. 4 (41). С. 7–24.

109. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. Вип.3 С. 66 – 76.

110. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.

111. Комишанченко М. П. Михайло Старицький. Київ : Дніпро, 1968. 112 с.

112. Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства): монография. М. : Композитор, 2010. 352 с.

113. Корифеї українського театру : збірник / упоряд., вступ. ст., прим. І. О. Волошина. Київ : Мистецтво, 1982. 309 с.

114. Корнелюк Т. А. Музыкальное знание как открытая система : опыт постановки проблемы: на материале отечественной музыкальной науки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2007. 28 с.

115. Корнієнко Н. М. Самосвідомість: гра в театр на межі тисячоліть: соціологічний портрет сучасника. Київ : КМЦ «Поезія», 2003. 96 с.



116. Корнієнко Н. М. Театр і синергетичний часопростір. Логіка концентричних кіл. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасн. мистецтва АМУ ; редкол. : А. Чебикін (голова) та ін., ред.- упоряд. і відп. за вип. Ю. Іванченко. Київ : Муз. Україна, 2006. Вип. 6–7. С. 184–197.

117. Корній Л. П. До характеристики особливостей музики в «Наталці Полтавці» І. Котляревського. *Творчість Івана Котляревського в контексті сучасної філології* : зб. наук. праць. Київ : Наук. думка, 1990. С. 162–171.

118. Корній Л. П. Історія опери у сучасних дослідженнях. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми музикознавства. Київ, 2010. С. 21.

119. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 1: Від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. 278 с.

120. Корній Л. Історія української музики : підручник : у 3 ч. – Ч. 3 : XIX ст. Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. – 480 с.

121. Корній Л. Історія української музичної культури (у співавторстві з Б. Сютою) : підручник. — Київ : НМАУ ім. П. Чайковського. 2011. 715 с.

122. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / відп. ред. : Г. П. Півторак ; Київ. Держ. Консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ : АН України, Ін-т укр. археографії, 1993. 184 с.

123. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2014. № 1 (22). С. 15–25.

124. Король О. Стрийський музично-драматичний театр 1900-1939 рр. як складова загального розвитку культури Галичини. *Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної самосвідомості наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.* : матеріали VI наук. семінару до дня народження М. П. Старицького / Музей видатних діячів укр. культури Л. Українки, М. Лисенка, П. Саксаганського, М. Старицького. Київ : НаУКМА, 2011. С. 93–106.

125. Костюк Н. Сильова концепція «Херувимської» М. Лисенка на тлі жанрово-стилістичних тенденцій кінця ХІХ ст. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей. Вип. 7 : Постаць Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. С. 205–212.

126. Костюк О. Г. М. В. Лисенко про суспільно-виховні функції музики. *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві* / відп. ред. М. П. Загайкевич. Київ : Наук. думка, 1965. С. 17–30.

127. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 31 – 33.

128. Кохан Л. Й. Перший музично-драматичний гурток у Києві під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка (1871–1882). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. праць / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 125–137.

129. Кохан Л. Й. Жанрові особливості (музичний аспект) вертепу, шкільної драми та інтермедії як чинники музично-драматичного спрямування українського театру ХІХ ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 213–223.

130. Кохан Л. Й. Репертуар музично-драматичного театру М. Старицького (1885–1891 рр.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 310–318.

131. Кохан Л. Й. Роль маєткового мистецтва і приватної антрепризи у становленні українського професійного музично-драматичного театру другої половини ХІХ ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2018. № 4 (41). С. 37–47.

132. Кохан Л. Й. Музично-драматичне спрямування театру М. Старицького (у співдружності з М. Кропивницьким) у 1883–1885 рр. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 1. С. 70–74.

133. Kokhan L. Y. M. Starytskyi — a director of musical and drama performances (1885–1891). *Science and Education a New Dimension : Humanities Sciences. Art History*. VI (26), Issue 156. Budapest : Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, 2018. С. 11–14.

134. Kokhan L. Y. Influence of M. Lysenko's Folklore Activity on the Establishment of Ukrainian Professional Musical and Drama Theater. *European Journal of Arts. Section 2. Music*. № 2. Vienna : Premier Publishing, 2020. С. 48–51.

135. Кохан Л. Й. Еволюція української музичної драматургії (ХVІІІ–ХІХ ст.). Взаємодія різних жанрових моделей. *Science and civilization — 2016* : XII International Research and Practice Conference (м. Шеффілд, 30 January — 7 February 2016 y.). Volume 11. Musik and life. Sheffield : Science and education LTD, 2016. P. 100–102.

136. Кохан Л. Й. Особливості українського водевілю (на прикладі п'єси І. Котляревського «Москаль-чарівник»). *Strategiczne pytania swiatowej nauki — 2016* : Materialy XII miedzynarodowej naukowii-praktycznej konferencji (Przemysl, 07–15 lutego 2016 r.). Volume 7. Muzyka i zycie. Przemysl : Nauka i studia, 2016. С. 89–92.

137. Кохан Л. Й. Вплив «малоросійської» опери І. Котляревського «Наталка Полтавка» на розвиток музично-драматичних жанрів в українському театрі. *Бъдещите изследвания — 2016* : Материали за XII международна научна практична конференция (София, 15–22 февруари 2016 г.). Том 6 : Музыка и живот. София : Бял ГРАД-БГ ООД, 2016. С. 78–81.

138. Кохан Л. Й. Фольклорні джерела як важливе підґрунття українського музичного театру. *Moderni vuzoznenosti vedy — 2018* : Materialy XIV mezinarodni vedecko-prakticka konference (Praha, 22–30 ledna 2018 r.). Vol. 7 : Hudba a zivot Praha : Publishing House «Education and Science» s. r. o., 2018. С. 62–64.

139. Кохан Л. Й. Роль музики в репертуарі трупи М. Старицького у 1883–1885 рр. *Nauka: teoria i praktyka — 2019* : Materialy XV miedzynarodowej naukowii-praktycznej konferencji (Przemysl, 07–15 sierpnia 2019 r.). Vol. 8 : Muzyka i zycie. Przemysl : Nauka i studia, 2019. С. 3–6.

140. Кохан Л. Й. Роль першої української опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у розвитку українського музично-драматичного театру. *Predni vedecke novinky — 2019* : Materialy XV mezinarodni vedecko-prakticka konference (Praha, 22–30 serpnia 2019 r.). Vol. 3. Hudba a zivot. Praha : Publishing House «Education and Science» s. r. o., 2019. С. 36–38.

141. Кравчук П. Михайло Старицький — режисер. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. статей. Київ, 2012. С. 195–216.

142. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 202 с.

143. Кропивницький І. Батько українського театру: до 125-річчя заснування Марком Кропивницьким театру корифеїв. *Українська культура*. 2007. № 9. С. 16–21.

144. Культурологія : енциклопедичний словник / М. П. Альчук, Ф. С. Бацевич, І. М. Бойко ; за ред. д-ра філос. наук, проф. В. П. Мельника. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 508 с.

145. Куриленко Й. М. М. П. Старицький (життя і творчість). Київ : Вид-во КДУ, 1960. 64 с.

146. Кухаренко Я. Г. Чорноморський побит. Українська драматургія першої половини ХІХ ст. : Маловідомі п'єси. Київ, 1958. С. 267-328.

147. Левицький О. І. Лист до С. Яценко. *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. /* упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 330–331.

148. Левчик Н. Михайло Старицький: багатогранність таланту. *Дивослово*. 2005. № 12. С. 20–26.

149. Левчик Н. В., Мороз Л. З. Михайло Старицький. *Історія української літератури ХІХ ст.* : навч. посібник: в 3 кн. / за ред М. Т. Яценка. Київ : Либідь, 1997. Кн. 3. С. 215–240.

150. Лисенко М. Чорноморці. Оперета у 3-х діях для співу з фортепіаном. Київ — Ляйпціг : Українська накладня, [без зазначення року]. 68 с.

151. Лисенко М. Різдвяна ніч : клавір. *Зібрання творів : в 20 т.* Київ : Мистецтво, 1953. Т. ІV. 387 с.

152. Лисенко М. В. Лист до Г. І. Маркевича від 10 серпня 1903 р. *Листи /* упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 365–366.

153. Лисенко М. В. Лист до О. М. Куліш (Ганни Барвінок) № 289 від 30 липня 1899 р. *Листи /* упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 290.

154. Лисенко М. В. Лист до рідних № 12 від 11 лютого / 29 січня 1868 р. *Листи / упорядкув., передм., комент., анов. імен. покажчик* Р. М. Скорульської. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 44–47.
155. Лисенко М. В. Лист до Ф. М. Колесси № 242 від 22 квітня 1896 року. *Листи / упорядкув., передм., комент., анов. імен. покажчик* Р. М. Скорульської. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 254–259.
156. Лисенко М. В. Лист до Ф. М. Колесси № 245 від 17 травня 1896 р. *Листи / упорядкув., передм., комент., анов. імен. покажчик* Р. М. Скорульської. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 260–264.
157. Лисенко М.-мол. М. В. Лисенко — диригент. *Українське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 32. С. 185–190.
158. Лисенко А. В. Лист до М. П. Старицького 21.XI.1896 р. // АР НАНУ ІІ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 297. 2 арк.
159. Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського. *Спогади про Миколу Садовського : збірник*. Київ, 1981. С. 94.
160. Лисенко О. М. М. В. Лисенко. Спогади сина. Вид. 4-те, перероб., доп. Київ : Мистецтво, 1966. 361 с.
161. Лісецький С. Й. Історія української музики (від ХІХ до першої чверті ХХ століття) : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2017. 164 с.
162. Лісецький С.Й. Про сучасну концепцію українського історичного музикознавства. *Мистецтвознавчі записки*, 21. Київ, 2012. С. 3–9.
163. Лісовицький М. Театр і музика. *Рада*. 1913. 28 вересня.
164. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А–Л. С. 348.
165. Лобас П. О. Зміївський (Змієвський, Жмійовський) Антон Петрович. *Українська літературна енциклопедія*. Київ, 1990. Т. 2: Д–К. С. 274.

166. Лотоцький О. З Російської України. *Літературно-науковий вісник*. 1899. № 7. С. 6–8.
167. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії : збірник праць : у 2 т. / упоряд. Б. Козак ; наук. ред., комент. Р. Пилипчук; уклад. А. Вовчак Львів : Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Кафедра театрознавства та акторської майстерності, Український вільний ун-т, 2004. Т.1. 344 с.
168. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: збірник праць : у 2 т. / упоряд. Б. Козак ; наук. ред., комент. Р. Пилипчук; уклад. А. Вовчак. Львів : Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Кафедра театрознавства та акторської майстерності, Український вільний ун-т, 2004. Т. 2. 360 с.
169. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність. *Українська музика*. 2015. Число 1–2. С. 105–108.
170. Людкевич С. У сорокаліття «Львівського Бояна» (1891–1931). *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / упоряд. З. Штундер. Львів, 2000. Т. 2.
171. Лягущенко А. Михайло Старицький — видатний організатор театральної справи. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*. Київ, 2012. Вип. 10. С. 217–225.
172. Мазепа Т. Л. Австрійський музично-драматичний театр у Львові і театральні традиції міста. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць*. Вип. 23. Київ, 2002. С. 141–145.
173. Мартиненко О. В. Микола Лисенко в культурницькому пантеоні української міжвоєнної еміграції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2012. № 2 (15). С. 139–145.
174. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру : зустрічі, творча праця. Київ : Мистецтво, 1951. 240 с.

175. Махновець Л. Є. Інтермедії. *Історія української літератури* : у 8 т. / Ред. колегія : В. С. Буряк, О. Є. Засенко та ін. Київ : Наук. думка, 1967. Т. 1. С. 487–506.

176. Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького (Матеріали до біографії). *Марко Лукич Кропивницький: збірник статей, спогадів і матеріалів*. Київ : Мистецтво, 1955. С. 379–523.

177. Мельник І. Театр «Руської бесіди».

URL: <https://zbruc.eu/node/20590> (дата звернення: 12.12.2020).

178. Мишанич О. В. Шкільна драма. *Історія української літератури* : у 8 т. / Ред. колегія: В. С. Буряк, О. Є. Засенко та ін. Київ : Наук. думка, 1967. Т. 1. С. 462–487.

179. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1973–1982.

URL: [http://enc-dic.com/enc\\_music/Vodevil-1521.html](http://enc-dic.com/enc_music/Vodevil-1521.html) (дата звернення: 12.10.2020).

180. Набок С. В. Традиції кобзарства в українській культурі і театр М. Старицького. Точки дотику. *Науковий вісник українського університету* : сб. науч. тр. Москва : Укр. ун-т в Москві, 2006. Т. 10. С. 142–144.

181. Нагорна Л. П. Ідентичність національна *Енциклопедія історії України: Т. 3 : Е–Й* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України, Ін-т історії України. Київ : Наук. думка, 2005. С. 415–672.

182. Наливайко Д. С. Тарас Шевченко в контексті романтизму та націоналізму : *Магістеріум. Вип. 21, Літературознавчі студії* / Національний університет «Києво-Могилянська академія». 2005. С. 21–35.

183. «Наталка Полтавка». Клавір. Перша українська оперета. Впорядкував М. Лисенко. Київ : Изд-во Л. Идзиковского, 1889. 48 с.



184. Наш театр (Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975). Т. 1 / Ред. кол. : О. Лисик, Г. Лужницький, Л. Полтава, В. Шашаровський ; вид. кол.: Ю. Кононів, В. Сердюк, М. Івасівка ; Об'єднання митців української сцени (ОМУС). Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. 848 с.

185. Немкович О. Українське музикознавство ХХ ст. як система наукових дисциплін : монографія. Київ, 2006. 534 с.

186. Николенко О. Н., Николенко Е. С. Традиции украинского фольклора и народная мифология в повести «Ночь перед Рождеством».

URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1165/> (дата звернення: 06.01.2020).

187. Новий тлумачний словник української мови : у трьох томах : 42000 слів. Т. 1, А–К / укладачі Василь Яременко, Оксана Сліпушко. Київ : Аконті, 2004. 928 с.

188. Новий тлумачний словник української мови : у трьох томах : 42000 слів. Т. 2, К–П / укладачі Василь Яременко, Оксана Сліпушко. Київ : Аконті, 2004. 928 с.

189. Новіков А. Слобожанський драматичний театр: нариси історії. Харків : ХДПУ, 2002. 109 с.

190. Новіков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів до початку ХХ ст : монографія. Харків : Сага, 2011. 408 с.

191. Обрусна С. Ю. М. П. Старицький: малодосліджені сторінки життя та творчості. Черкаси, 2003. 102 с.

192. Обрусна С. Ю. Історіософські погляди М. П. Старицького. *Питання історії України : зб. наук. статей*. Чернівці : Зелена Буковина, 2003. Т. 6. С. 305–309.

193. Обрусна С. Ю. М. П. Старицький як популяризатор та дослідник історії України. *Вісник Черкаського університету. Серія історичні науки*. Черкаси, 2003. Вип. 50. С. 20–26.

194. Обрусна С. Ю. М. П. Старицький як дослідник історії селянських визвольних рухів в Україні середини XVII – 30-х рр. XIX ст. *Український селянин : зб. наук. праць*. Черкаси, 2003. Вип. 7. С. 16–17.

195. Ой, запив козак, запив : Обробка народної пісні для голосу у супроводі фортепіано М. Лисенка.

URL: [http://ukrnotes.in.ua/noty/Lysenko/Lysenko\\_Oi\\_zaryv\\_kozak\\_zaryv.php](http://ukrnotes.in.ua/noty/Lysenko/Lysenko_Oi_zaryv_kozak_zaryv.php) (дата звернення: 21.12.2019).

196. Олійник В. Магічний секрет. *Вітчизна*. 1969. 11 лист. С. 185.

197. Олійник В. В. Про маловідомий історичний художній твір М. П. Старицького. *Український історичний журнал*. Київ: Наук. думка, 1971. № 8. С. 76.

198. Онацький Є. Д. Українська мала енциклопедія : у 4 т. Т. 1: А–І / упоряд. і наук. ред. С. Білокінь. Вид. 2-ге, уточ. Київ : Пульсари, 2016. 562 с.

199. Онацький Є. Д. Українська мала енциклопедія: У 4 т. Т. 2: Ї–На / упоряд. і наук. ред. С. Білокінь. Київ: Пульсари, 2018. 528 с.

200. Островерх О. Від натуралізму до авангарду. Концепції простору в контексті українського театру останньої чверті XIX – першої чверті XX століття. *Українській театр XX століття / редкол. : Н. Корнієнко [та ін]*. Київ, 2003. С. 393–419.

201. Остроухова Н. В. Опері Миколи Лисенка на одеській сцені. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн.* 2012. № 2 (15). С. 95–101.

202. Охрименко П. Трупа М. П. Старицького в Білорусі. *Неман*. 1960. № 6. С. 140–142.

203. Павличко С. Український романтизм: тяглість напрямку як естетичний тупик.

URL: <https://lit.wikireading.ru/37067> (дата звернення: 21.12.2019).

204. Павловський М. І. «Зі споминів про Старицького» // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 471. 6 арк.

205. Панчешников П. Ф. Лист до М. П. Старицького 12.IX.1885 // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 281. 2 арк.

206. Паньківський С. Спогади про Старицького» // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 151. 12 арк.

207. Петляш О. Олена Петляш згадує. *Український театр*. 1996. № 1. С. 13–17; № 2. С. 29–32.

208. Пилипчук Р. Михайло Старицький — театральний діяч: стан і перспективи вивчення. *М. Старицький: творче обличчя і місце в національній культурі : тези доповідей і повідомлень наук. конф.* (Київ, 17–18 грудня 1990 р.) / Ін-т літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, Київ. ін-т театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ. держ. ун-т ім. Т. Шевченка; Ін-т фольклору, мистецтва та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ, 1990. С. 67–69.

209. Пилипчук Р. Театр: Текст і дійство. *Історія української культури : у 5 т.* Київ, 2001. Т. 2. С. 721–730.

210. Пилипчук Р. Українському професіональному театрові — 175 років. *Український театр*. 1994. № 1. С. 11–13.

211. Пилипчук Р. Я. Театр в Україні. *Історія української культури : у 5 т.* Київ, 2001. Т. 2. С. 106–128.

212. Пилипчук Р. Я. Український театр [XIX ст.]. *Історія української культури : у 5 т.* Київ, 2005. Т. 4, кн. 2. С. 285–418.

213. Пилипчук Р. Я. Марко Кропивницький і питання про початок українського професійного театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*. 2011. Вип. 8. С. 174–198.

214. Поліщук В. Лицарі Мельпомени: Михайло Старицький і Марко Кропивницький: до історії взаємин. *Літературна Україна*. 2008. 6 березня.

215. Поліщук В. Яким слов'янофілом був Михайло Старицький? *Холодний Яр : часопис*. Черкаси, 2003. Вип. 1. С. 289–294.

216. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві *Культура України : зб. наук. праць / М-во культури України*, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 46. С. 267–275.

217. Попович М. В. Нарис історії культури України : посібник / Міжнар. Фонд «Відродження». Київ : АртЕк, 1998. 727 с.

218. Публіка Т. В. Розвиток музичного виконавства у панських маєтках на теренах Поділля XVIII – початку XIX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. XII–XIII. Івано-Франківськ, 2008. С. 237–240.

219. Пухальський В. В. Николай Витальевич Лысенко. *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. / упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука*. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 225–227.

220. Пчілка Олена. Микола Лисенко: життя і праця (спогади і думки). *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. / упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука*. Т. 1. Київ, 2003. С. 40–95.

221. Ревуцький Д. М. М. В. Лисенко — хоровий диригент. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упорядкув. О. Лисенка; ред., комент. Р. Я. Пилипчука*. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 528–532.

222. Рильський М. Гордість української драматургії. *Статті про літературу*. Київ : Дніпро, 1980. С. 242–246.

223. Рильський М. Т. Микола Лисенко. (Клаптики споминів). *М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упорядкув. О. Лисенка; ред., комент. Р. Пилипчука*. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 661–670.

224. Рожок В. І. Музичний театр Миколи Лисенка: інтерпретації опери «Тарас Бульба» на київській сцені. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. 2012. № 2 (15). С. 70–79.

225. Романицький Б. Український театр у минулому і тепер. Київ : Держполітвидав УРСР, 1950. 64 с.

226. Романюк І., Щелканова С. «Спектри» В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960 років. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. праць / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 26. С. 67–84.

227. Romaniuk I., Nikolaievska Y., Shapovalova L., Mykhailova N., Khutorska A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research. Special Issue*. 2021. No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). P. 141–146.

228. Romaniuk I., Shapovalova L., Chernyavska M., Shchelkanova S. Early (Avant Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-bolyai Musica*. 2021. P. 329–344.

229. Роценко О. Г. Поетика «Заповіту» Тараса Шевченка в опері Миколи Лисенка Михайла Старицького «Тарас Бульба» *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. 2014. № 1 (22). С. 26–33.

230. Рудницький М. Михайло Старицький. *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода муза»?*. Дрогобич : Відродження, 2009. С. 122–128.

231. Рудницький М. І. В наймах у Мельпомени. Історія розвитку галицького театру. Спогади. Київ : Мистецтво, 1963. 343 с.

232. Рудін П. Рання українська драма. Київ : Книгоспілка, 1928. 61 с.

233. Русов О. О. Лисенко — науковий дослідник законів української музики. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників* / упорядкув. О. Лисенка; ред., комент. Р. Пилипчука. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 230–241.

234. Русова С. К двадцатилетію украинского театра. *Русская мысль*. 1901. № 12. С. 36–5.

235. Русова С. Спомини про перший театральний гурток у Києві. *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т.* / упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 150–151.

236. Русова С. Ф. Мої спомини. *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т.* / упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 153–165.

237. Русова С. Ф. Спогади про Миколу Лисенка. *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т.* / упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 173–178.

238. Русова С. Ф. Спомини (М. В. Лисенко). *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т.* / упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 166–169.

239. Садовникова Д. В. Культурницька діяльність Миколи Лисенка в середовищі «Київська Громада». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн.* Київ, 2012. № 2 (15). С. 128–138.

240. Садовський М. К. Мої театральні згадки. Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри, 1956. 203 с.

241. Саксаганський П. По шляху життя: Мемуари. Київ : Держ. літ. вид-во, 1935. С. 85.

242. Самойленко О. Інтердисциплінарні тенденції сучасного музикознавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 29. К., 2003. С. 64–79.

243. Самойленко О. Наукові обрії сучасного українського музикознавства. *Мистецтво України : зб. наук. праць*. Київ: Музична Україна, 2010. Вип. 11. С 38–45.

244. Сахновський-Панкєєв В. О. І. Карпенко-Карий і російська культура. Київ : Мистецтво, 1969. 178 с.

245. Скорульська Р. «Різдвяна ніч» Лисенка в Києві.

URL: <http://mus.art.co.ua/persha-ukrayins-ka-opera-na-kiyivs-kij-stseni/> (дата звернення: 06.01.2020).

246. Скорульська Р. М., Чуєва М. В. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с.

247. Скорульська Р. Микола Лисенко і Микола Садовський. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 1. Київ, 2007. С. 230–242.

248. Скрипаль Кирило Стеценко в гостях у Бі-Бі-Сі.

URL: [https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/01/printable/080126\\_stetsenko\\_interactive](https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/01/printable/080126_stetsenko_interactive) (дата звернення: 06.01.2020).

249. Словник іншомовних слів за ред. О. С. Мельничука. — 2-е видання, випр. і доп. Київ: Головна редакція «Українська радянська енциклопедія» (УРЕ), 1985. 966 с.

250. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. 3-тє вид. перероб. і доп. Київ : Радянська школа, 1971. С. 308

251. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР ; Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наук. думка, 1970–1980. Т. 2, 1971. С. 488

252. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР ; Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наук. думка, 1970–1980. Т. 4, 1973. С. 50

253. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР ; Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наук. думка, 1970–1980. Т. 8, 1977. С. 227.

254. Смолич Д. Постановка опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка : рукопис // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т.Г. Шевченка. Папка № 52 : М. Лисенко. «Наталка Полтавка» (Київ, 1971). Блокнот. 53 арк.

255. Смолич Д. Режисерська експлікація опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка : рукопис // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. Папка № 52 : М. Лисенко. «Наталка Полтавка» (Київ, 1971). 28 арк.

256. Сокирко Л. Г. М. П. Старицький: критико-біографічний нарис. Київ : Держлітвидав України, 1960. 172 с.

257. Софронова Л. А. Старинный украинский театр. Москва : РОССПЭН, 1996. 327 с.

258. Станішевський Ю. Український театр кінця ХІХ — початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 11–80.

259. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі. Київ : Наук. думка, 1982. 305 с.

260. Старицька Л. М. Спогади про М. П. Старицького // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 154. 6 арк.

261. Старицька-Черняхівська Л. М. Вибрані твори. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ : Наук. думка, 2000. 848 с.



262. Старицька-Черняхівська Л. Спогади про М. В. Лисенка. *Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2-х т. /* упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 231–245.

263. Старицький М. 1840–1904: Михайло Старицький у фотографіях / автор тексту й упорядник фотографій Л. З. Мороз-Погрібна. Київ : Дніпро, 1983. [без зазначення сторінок].

264. Старицький М. К биографии Н. В. Лысенко (воспоминания). *Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. /* упорядкув. текстів, іл. мат-лу, передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 11–63.

265. Старицький М. Твори : у 8 т. Т. 8. : Оповідання. Статті. Листи. Київ: Дніпро, 1965. 751 с.

266. Старицький М. П. «Різдвяна ніч» (опера) 1873 копія // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 95. 30 арк.

267. Старицький М. П. Записна книжка (без початку б/д 1884–1885) // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 132. 76 арк.

268. Старицький М. Чорноморці. *Твори : в 6 т. Т. 2 :* Драматичні твори. К : Дніпро, 1989. С. 5–52.

269. Старицький М. П. Доповідь на першому Всесоюзному з'їзді сценічних діячів. *Твори : у 8 т. Т. 8 :* Оповідання, статті, листи. Київ : Дніпро, 1965. С. 361–363.

270. Стеценко Л. Ф. Драматургія М. П. Старицького. *Історія української літератури : у 8 т. Т. 4. /* ред. колегія : В. С. Буряк, О. Є. Засенко та ін. Київ : Наук. думка, 1969. С. 327–359.

271. Стеценко Л. Ф. М. Л. Кропивницький. *Історія української літератури : у 8 т. Т. 4. /* ред. кол. : В. С. Буряк, О. Є. Засенко та ін. Київ : Наук. думка, 1969. С. 293–327.

272. Стеценко О. Така його доля ... : (штрихи до портрета М. Старицького). *Дивослово*. 1997. № 11. С. 46–48.

273. Стешенко О. Спогади про М. П. Старицького // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 156. 9 арк.

274. Сучасний тлумачний словник української мови / укладачі: Олексієнко Л. П., Шумейло О. Л. Київ: Калита, 2005. 544 с.

275. Таранченко О. Г. Особистість М. В. Лисенка в аспекті проблеми індивідуально-творчого процесу. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей*. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. С. 162–170.

276. Таранченко О. Г. Микола Лисенко у роботі над оперним лібрето: особливості творчого процесу. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн.* Київ, 2012. № 2 (15). С. 54–61.

277. Тичина П. Г. Про вічні типи у світовому письменстві. *Зібрання творів : у 12 т.* Т. 8. Кн. 1. Київ : Наук. думка, 1986.

278. Тищенко В. І. Історичний роман М. Старицького про Кармалюка. Київ : Рад. школа, 1969. 36 с.

279. Тітова Г. І. «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на сцені національної опери України (режисерська інтерпретація Дмитра Смолича) *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство : [зб. наук. праць]*. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. Вип. 2 (19). С. 70–78.

280. Тобілевич С. Корифеї української сцени *Спогади про Марка Кропивницького: збірник*. Київ : Мистецтво, 1990. С. 50–52.

281. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Київ : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри. УРСР, 1957. 476 с.

282. Туманина Н. Чайковский. Т. 1: Путь к мастерству (1840–1877). Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1962. 582 с.
283. Турган О. «Життя й вогонь дав людям Прометей / І знав, що муки ждуть його за тес...». *Біблія і культура*. 2009. №11. С. 190–198.
284. Український драматичний театр: нариси історії : в 2 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 1 : Дожовтневий період. Київ : Наук. думка, 1967. 519 с.
285. Уповноваження М. П. Старицького про організацію театральних вистав (08.05.1886) // АР НАНУ ІЛ (Архів рукописів Національної академії наук України Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка). Ф 15. № 193. 4 арк.
286. Федас Й. Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях ХІХ–ХХ ст.) / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Київ : Наук. думка, 1987. 184 с.
287. Философская энциклопедия / глав. ред. Ф. В. Константинов ; члены ред. коллегии В. Ф. Асмус, Б. Э. Быховский, М. Т. Иовчук, М. Д. Каммари, Б. М. Кедров, П. В. Копнин, И. В. Кузнецов, А. Д. Макаров, Х. Н. Момджян, А. Ф. Окулов, Е. И. Ситковский, Ф. Г. Спиркиу (зам. глав. ред.), В. П. Тугаринов, П. Н. Федосеев, Л. С. Шаумян. М. : Советская энциклопедия, 1964. Т. 3. С. 399.
288. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 83–100.
289. Фрайт О. Ментально-психологічні риси особистості М. Лисенка крізь призму фортепіанної творчості митця. *Микола Лисенко: історія і сучасність : збірник наукових праць. До 175-ї річниці від дня народження композитора* / упоряд. Р. Скорульська, О. Гураль ; ред. І. Чиркова. Київ, 2019. С. 125–134.

290. Франко І. Я. Беркут. *Зібрання творів* : у 50 т. Т. 1. Київ : Наук. думка, 1976. С. 62–63.
291. Франко І. Я. Михайло Петрович Старицький. *Зібрання творів* : у 50 т. Т. 33. Київ : Наук. думка, 1982. С. 231–277.
292. Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. *Зібрання творів* : у 50 т. Т. 4. Київ : Наук. думка, 1980. С. 214–259.
293. Франко І. Я. Як виникають народні пісні. *Зібрання творів* : у 50 т. Т. 27. Київ : Наук. думка, 1980. С. 61.
294. Хорунжий Ю. Великий родовід [Старицьких]. *Дзеркало тижня*. 2001. 20–26 січня, № 3. С. 11.
295. Хорунжий Ю. Михайло Старицький — новатор. *Михайло Старицький: постать і творчість* : Всеукр. наук. конф. (Черкаси, 12–13 травня 2007 р.). Черкаси, 2007. С. 18–20.
296. Цибаньова О. С. Лаври і терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. Київ : УДЦКІ, 1996. 186 с.
297. Чарнецький С. Нарис історії театру. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини*. Львів, 1934. 253 с.
298. Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності* : матеріали міжнародної наукової конференції. Львів: Сполом, 1997. С. 17–23.
299. Чепалов О. І. «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка: опера чи «теє то як його»? (Спокуси традиціоналізму та діалоги із сучасністю). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* : [зб. наук. праць]. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2012. Вип. 2 (15). С. 88–94.
300. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* : [зб. наук. праць]. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. Вип. 2 (3). С. 58–67.

301. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство : [зб. наук. праць]*. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. Вип. 4 (5). С. 142–153.

302. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство : [зб. наук. праць]*. Київ : Вид-во НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. Вип. 3 (4). С. 17–22.

303. Черничко І. В. Трансформація сфери культури: Українська національна театральна культура: стан, статус, інфраструктура, модернізація / НАН України, Рада по вивч. продуктив. сил України. Київ, 1998. 147 с.

304. Черничко І. Український народний театр кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Народна творчість та етнографія*. № 1–2. Львів, 1999. С. 76–82.

305. Чечель Н. П. Український театр першої половини ХІХ століття як соціокультурний феномен. Наукові записки / Нац. ун-т «Києво-Могилянська Академія»; відп. ред. В. С. Брюховецький. Київ : Києво-Могилян. акад., 2007. Т. 62 : Теорія та історія культури. С. 66–72.

306. Чижевський Д. Думки про Шевченка (естетичні та історично-філософські фрагменти). *Філософські твори : у 4 т. / під заг. ред. В. С. Лісового ; Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України ; Наук. т-во ім. Т. Шевченка в Америці, Укр. вільна акад. наук (США)*. Т. 2 : Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. Київ : Смолоскип, 2005. С. 172–178.

307. Чижевський Д. Міцкевич і українська література. *Філософські твори : у 4 т. / під заг. ред. В. С. Лісового ; Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України ; Наук. т-во ім. Т. Шевченка в Америці, Укр. вільна акад. наук (США)*. Т. 2 : Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. Київ : Смолоскип, 2005. С. 142–163.

308. Чижевський Д. П. О. Куліш — український філософ серця. *Філософські твори : у 4 т. / під заг. ред. В. С. Лісового ; Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України ; Наук. т-во ім. Т. Шевченка в Америці, Укр. вільна акад. наук (США). Т. 2 : Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. Київ : Смолоскип, 2005. С. 206–216.*

309. Чижевський Д. Початки і кінці нових ідеологічних епох. *Філософські твори : у 4 т. / під заг. ред. В. С. Лісового ; Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України ; Наук. т-во ім. Т. Шевченка в Америці, Укр. вільна акад. наук (США). Т. 2 : Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. Київ : Смолоскип, 2005. С. 14–23.*

310. Чорній С. Український театр і драматургія. Мюнхен ; Нью-Йорк, 1980. 470 с.

311. Шабельська О. Роль танцювальності в музичній драматургії опер Миколи Лисенка (на прикладі опери «Утоплена»). *Наук. вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. статей / М-во культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського ; ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. Київ, 2013. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. С. 442–455.*

312. Шамрай А. Вибрані статті і дослідження. Київ : Держлітвидав УРСР, 1963. С. 157–162.

313. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2014. С. 11–32.*

314. Шевченко Т. Г. Лист до Я. Г. Кухаренка. 30 вересня 1842. С.-Петербург. Коментарі. URL: <https://ua-kobzar.livejournal.com/106642.html>

315. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
316. Шип С. Музична мова від звуку до стилю: навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
317. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. й упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1969. 588 с.
318. Шубравська О. Ідейно-естетичні функції пісні в п'єсах М. П. Старицького. *Народна творчість та етнографія*. 1990. № 6. С. 55–62.
319. Шубравський В. Є. Драматургія. *Історія української літератури : у 8 т.* / Ред. кол.: В. С. Буряк, О. Є. Засенко та ін. Київ : Наук. думка, 1967. Т. 2. С. 375–417.
320. Щерба С. П. Філософія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / С. П. Щерба, В. К. Щедрін, О. А. Заграда ; за заг. ред. С. П. Щерби. Київ : МАУП, 2004. 216 с.
321. Щербаківський Д. Оркестри, хори й капели за панщини на Україні. *Музика*. 1924. № 7–9. С. 141–155.
322. Щербаківський Д. Оркестри, хори й капели за панщини на Україні. *Музика*. 1924. № 10–12. С. 205–213.
323. Ядловська З. Кріпацький театр в Україні: здобутки інструментального музикування. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. 2009. № 2. С. 14–17.
324. Andrzejowski A. Ramoty starego Detiuka o Wołyniu. Wilno : Nakładem i drukiem A. H. Kirkora, 1861. Т. I. 224 s.
325. Andrzejowski A. Ramoty starego Detiuka o Wołyniu. Wilno : Nakładem i drukiem A. H. Kirkora, 1861. Т. II. 238 s.
326. Andrzejowski A. Ramoty starego Detiuka o Wołyniu. Wilno : Nakładem i drukiem A. H. Kirkora, 1862. Т. III. 338 s.

327. Dobrzyński Ignacy Feliks. *Mała Encyklopedia Muzyki*. Warszawa : PWN, 1970. – S. 223.

328. Iliński Janusz Stanisław. *Mała Encyklopedia Muzyki*. Warszawa : PWN, 1970. S. 435.

329. Komorowski J. Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku. Wrocław [etc.] : Ossolineum-Pan, 1985. 236 s.

330. Karasowski M. Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej. Warszawa : Michał Glücksberg, 1859. 360 s.

331. Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa : PIW, 1971. 272 s.

332. Łotocki. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa : PWN, 1973. S. 400.

333. Skibiński K. Pamiętnik aktora. *Wspomnienia aktorów (1800–1925)* : w 2 t. T. 1. Warszawa : PIW, 1963. S. 13–173.

334. Szytler Jan Rudolf. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa : PWN, 1973. S. 724.

335. Wspomnienia 1819–1823. Pamiętnik Franciszka Kowalskiego. Kijów ; Warszawa : Nakładem Leona Idzikowskiego, 1912. 432 s.

336. Zielińska Paulina, Eufrozyna. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa : PWN, 1973. S. 906.



## ДОДАТКИ

## Додаток А

## НОТНІ ПРИКЛАДИ З ОПЕРЕТИ «ЧОРНОМОРЦІ»

## Приклад А1

Увертюра. Початок головної партії. У мелодії узагальнено

*Allegro*

The musical score for Example A1 is in 2/4 time, featuring a piano introduction. The right hand starts with a whole rest, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The melody begins in the second measure with a piano (*p*) dynamic.

©

## Приклад А2

Увертюра. Лейтмотив «знеславлення»

*Più mosso*

The musical score for Example A2 is in 2/4 time, marked *Più mosso*. It features a piano introduction with a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody is characterized by a series of descending eighth notes.

©

## Приклад А3

Пісня № 9 Думка «Стогне вітер вільний в полі».  
Полісемантичний образ орла підсилює трагізм пісні

Івга Цвіркунича

Soprano

The musical score for Example A3 is in 3/4 time, featuring a soprano vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: в ко-за-чень - ка ор - ли хи - жі ви-пи-ва - ють о - чи.

©

## Продовження додатка А

## Приклад А4

Інтонація низхідної секунди (другий такт) —  
знак благального звернення до Господа, молитва про захист

Маруся

Soprano

Іван

Baritono

я бла - га - ти ми - ло - сти - вця Бо - га, —

Бо - гу по - мо - ли - ся,

©

## Приклад А5

Пісня № 11 «Ой здорова, дівчинонько».  
У підголоску інструментальної партії  
звучить лейтмотив «знеславлення»

Кабіця

Basso

*pesante*

Ой, здо-ро-ва дів-чи-но-нько, чи-я ти? а чи вий-деш на ву-ли-цю гу-ля-ти?

*p*

*marcato*

©

## Продовження додатка А

## Приклад А6

Мелодичний мажор як ладовий знак-характеристика Кабиці  
Пісня № 15 «Казав мені батько» (фортепіанне заключення)

©

## Пісня № 26 «Весільний марш»

©

## Приклад А7

Пісня № 22 «Ой матінко, голубонько» (Арія Кулини), вступ.  
Лейтмотив «знеславлення» у *сі мінорі*

©

## Закінчення додатка А

## Приклад А8

Пісня № 25 (Тріо Кабиці, Кулини, Ілька).  
Синтез козацького та лірико-романсового тематизму

**Andante**  
Кабиця *a ripieno voce*

Basso

Ой ти дів - чи - но гор - да та пиш - на,

Bas.

5 ой, спа-си - бі то - бі, сер - це, що за ме - не вий - шла!

9 *cresc.*

Bas.

9 Ой, спа - си - бі то - бі, сер - це, що за ме - не вий - шла!

*cresc.*

## Додаток Б

## НОТНІ ПРИКЛАДИ З ОПЕРИ «РІЗДВЯНА НІЧ»

## Приклад Б1

## Перша поява сакрального начала в образі колядки

**Andante poco moderato**

Soprano

Tenori *p* О - дин ко - валь не - мов ме - ні ко - ха - ний, *poco cresc - do*

Choir Ра - дуй - ся! Ой ра - дуй - ся, зем - ле: Син — *poco cresc - do*

Bassi *p*

**Andante poco moderato**

*p* Quart. Cor. Viola *sempre p*

Bassi *pizz.*

5

Sopr. так бать - ко ж мій щось на ньо - го ли - хий.

C Бо - жий на - ро - див - ся!

C

5

*dim*

©

## Продовження додатка Б

## Приклад Б2

Експозиція тематизму «нечистої сили»  
в інструментальній партії. Кульмінація сцени

Голова

Basso

О - це їм, бач, по - вти - на - ють

*f* tutti

дзеркальний рух інструментальних партій

Зменшений терцквартакорд

5

Bas.

се - і но - чі всім хво - стн,

5

тритон у партії верхнього голосу

Cl.

Сог. тритон

Fag.

8

Bas.

так во - ни...

8

## Продовження додатка Б

## Приклад Б3

Контраст психологічних станів Вакули й Оксани  
на прикладі різного трактування мотиву мажорного тризвука  
(*соль-дієз мажору* або *ля-бемоль мажору*) —  
сміслове, жанрове, інтонаційне перевтілення

Вакула

Tenore

тризвук

Бог зни - ми

Оксана

Soprano

тризвук

То - ді — за - раз хоч до шлю - бу ве - ди за ру - чень - ку.

*fp leggiero*

*f*

©

## Приклад Б4

Взаємодія інтонаційно-тематичних елементів «святого»  
і «диявольського, нехристиянського» світів

Sostenuto

Солоха (Прислухається до колядки)

Mezzo-Soprano

Sopr. *f* Ма-ло ше? Ко-ля - да!

Choir 1

Тен. *f* А тре-тій же праз - ник Свя - те Во - до - хре - ша

Choir 2

Choir 3

*f*

зменшений  
терцквартакорд

©

## Продовження додатка Б

## Приклад Б5

*До-мажорний лейтмотив-символ хлопця-козака*

Пацюк (До Вакули) *a ripena voce*

Basso

Доб-рі ре - ці! Буть го-бі, Ва - ку - ло, за - по - рож - цем.

*f* Quart.

©

## Приклад Б6

## Проникнення інструментальних «потойбічних» фантастичних елементів у вокальну партію Вакули

Вакула *con gran agitazione* *sostenuto*

Tenore

в та - ку тяж-ку го-ди - ну і Бо-га, Бо-га в не-бі од-цу-равсь.  
Збільшений  
тризвук

*sostenuto* *ff* tutti *a tempo*

©



## Закінчення додатка Б

## Приклад Б7

Подолання підсвідомо-невизначеного, хаотичного організованим, гармонічним — знаком прояву божественного логосу

**Allegro** Оксана

Soprano Ох! Бать-ю!

Choir 1 Чуб! Ха - за - ін!

Choir 2 (Деякі)  
Чуб!

Choir 3 (Деякі)  
Чуб!

**Allegro** Чуб! *poco a poco rallentando*

Ob.

Fag.

**Andante sostenuto**

4 Чуб (Удає з себе сердитого)

Basso До-бри-ве-чир, лю-ди доб-рі, по-ма-гай вам Бо-же!

Comi

Fag.

## Додаток В

### ВИТОКИ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

Музично-драматичний театр є найбільш синкретичним видом мистецтва, адже в ньому поєднано акторську гру, музику, слово, спів, хореографію, тож його витоки можна знайти і в народних обрядових дійствах, і в найдавніших драматичних жанрах, як фольклорних, так і літературних, і в діяльності аматорських театральних колективів.

#### **В1. Фольклорні джерела як важливе підґрунтя українського музичного театру**

Як відомо, вже у найдавніших мистецьких проявах людини, зокрема в ритуальних дійствах та іграх, містилися елементи і драматургії, і театру, і музики. На думку І. Франка, єдиним першоджерелом музично-драматичних жанрів була первісна поезія: саме вона супроводжувала стародавні обряди і «...була, по суті, колективним вибухом почуттів, збірною імпровізацією, яка одночасно була співом, танцем і пантомімою» [293, с. 61].

Отже, зародки музично-драматичного мистецтва наших пращурів можна віднайти як у первісній поезії, так і в родинних, сільськогосподарських, мисливських іграх, танцях, ритуалах. «Зокрема, елементи театрального дійства яскраво простежуються в піснях-іграх календарно-обрядового циклу, де вже самим змістом передбачається сценічна інтерпретація, наприклад, у піснях-іграх «Подоланочка», «Перепілка», «Мак», «Просо», «Северин», «Нелюб», «Чоловік та жінка», «Володар» тощо» [76, с. 43].

Серед тих рис театрального мистецтва, що були властиві давнім народним обрядам, відзначимо такі:

- відокремлення акторів від глядачів;
- чіткий розподіл ролей між виконавцями;
- застосування міміки, жестів, танцю, співу, пантоміми.

Крім того, персонажами цих театралізованих дійств були люди, тварини, міфологічні, казкові, символічні істоти, тож мало місце перевдягання, а отже, вже тоді використовувались театральні костюми та грим.

## Продовження додатка В

Пізніше з цих масових ігор і ритуалів розвинувся оригінальний жанр українського фольклору: народна драма, що мала усталений сюжет, традиційні персонажі та декоративне оформлення. Йдеться про такі відомі народні драми, як «Маланка», «Коза», «Млин», «Дід і баба», «Піп і Смерть», «Цар Ірод» та ін. І вже в цих зовсім простих народних театралізованих видовищах виявляється синтетичність виражальних засобів: поєднання музики, слова, танцю, міміки, акторської гри, декорацій, реквізиту.

Так само виразний музично-драматичний характер має найбільш поширене в Україні обрядове дійство — це весілля, де існує чіткий розподіл ролей, обрядові пісні чергуються з діалогами, ритуальні дії підпорядковані законам драматургії тощо.

На думку О. Ізваріної, «В народних театральних дійствах випрацьовувалася система образів, утворювався тісний зв'язок сюжету і музичного супроводу, що в подальшому значно вплинуло на формування українського музично-драматичного театру, адже національний театр від своїх початків розвивався саме як музично-драматичний» [76, с. 43].

І, як зазначає Л. Архимович, «Деякі характерні, своєрідні риси української народної музичної творчості, безперечно, справили великий вплив на формування дальших ступенів українського музичного театру. Наприклад, у таких типових п'єсах, як оперети “Ой не ходи Грицю” або “За Немань іду”, музична драматургія є ні чим іншим, як розвиненою, розробленою інсценіровкою народної пісні. Саме тому, можливо, такий тип твору був одним з найпоширеніших на Україні протягом багатьох десятиріч, добре сприймався слухачами, знаходив швидкий відгук у найширшій масі глядачів» [6, с. 38–39].

«Отже, українська усна народна творчість, зокрема народні музично-драматичні обрядові дійства та народні пісні, — це, по-перше, те джерело, з якого виникли й розвинулись первісні театральні форми, різноманітні жанри національної музики та драматургії, а по-друге, невід'ємна складова української драматургії та українського театру, що спостерігаємо і в творчості М. Старицького — драматурга і режисера» [138, с. 64].

## **В2. Вертеп і шкільний театр у становленні музично-драматичного напрямку театру**

Першими зразками власне драматичного мистецтва в Україні є вертеп (український ляльковий театр) та шкільний театр.

З'явився український вертеп у XVII столітті чи навіть у кінці XVI століття: за свідченням польського етнографа і фольклориста Е. Ізопольського, він бачив у Ставищах вертепну скриню з написом «року Христусового 1591 збудований» [Цит. за: 209, с. 729]. Однак до цього часу точної дати виникнення вертепу не з'ясовано. Р. Пилипчук робить припущення: «зважаючи на те, що саме у XVI–XVII століттях ляльковий театр набув широкого побутування в країнах Західної Європи і Польщі, можна вважати цілком вірогідним прихід цього виду мистецтва і на українські землі саме наприкінці XVI ст.» [209, с. 729].

Український вертепний театр, або вертеп, являє собою різновид лялькового театру, популярного у багатьох народів, проте він має виразний національний характер і є оригінальним витвором народної творчості. Крім того, «Вертеп — досить складне драматургічне явище, незважаючи на його удавану легкість і простоту, адже він поєднує в собі літературу, театральне дійство й усну народну музичну творчість, тобто є поліжанровим явищем, яке поєднує кілька видів мистецтв» [76, с. 44]. І з цього погляду поліжанровість вертепного театру є тією рисою, що пізніше стала визначальною особливістю музично-драматичного театру М. Старицького.

Вертепна вистава складалася з двох частин: перша (релігійна) — це традиційна різдвяна історія, а друга (реалістична) — невеличкі інтермедії з народного життя; і ці частини були зовсім не зв'язані між собою за змістом.

У першій частині — різдвяній — діяли біблійні персонажі: пастухи, царі-волхви, янголи, які прийшли поклонитися Діві Марії та Святому Немовляті. А за змістом ця частина складалася з 13–17 коротких яв, у яких розмови дійових осіб чергувалися з кантами-співами. Проте навіть традиційна християнська різдвяна історія була позначена українським колоритом: пастухи вдягнені в національний одяг, грають на традиційних музичних інструментах, розмовляють народною мовою.

Друга частина вертепної драми містила яви-інтермедії (зазвичай близько тридцяти), які за змістом мали суто світський характер: це були

**Продовження додатка В**

гумористичні сценки-анекдоти, найчастіше, про кохання, у яких головною дійовою особою зазвичай виступав козак-запорожець, а також діяли: дід та баба, солдат-москаль і «красавиця» Дар'я Іванівна, циган з циганкою, шляхтич з полькою та хлопчиком-слугою, шинкар-єврей із жінкою, угорець з угоркою, чорт та ін. Усі вони співали, танцювали, цілувалися, милувалися, билися, пили горілку, кричали, перекидалися дотепами і, зрештою, створювали веселе, цікаве, динамічне видовище. Важливо, що склад дійових осіб другої частини вертепної драми відображував реальну соціально-етнічну структуру України XVII–XVIII століть. Кожен персонаж діяв згідно зі своїми соціальними та віковими інтересами й говорив індивідуалізованою мовою. Це ж саме можна сказати і про пісні: наприклад, до змісту вертепної драми було включено такі популярні народні пісні, як «Ой під вишнею» та «Де, цигане, ти живеш», що містять характеристику героїв, розкривають їх душевний стан, служать рушійною силою дійства, тобто виконують ті функції, які в класичній опері покладені на арії та аріозо.

Взагалі, як підкреслює О. Ізваріна, «У ляльковій вертепній драмі музика виступала одним з головних засобів розкриття змісту і надання характеристик персонажам дії, наділяючи виставу національним забарвленням» [76, с. 45]. Так, у більш серйозній першій — різдвяній — частині було передбачено участь хору. «Протягом усієї дії спів то випереджав виходи дійових осіб, то доповнював і узагальнював зміст тієї або іншої сцени. Хорові епізоди чергувалися з текстом монологів та діалогів, тим самим весь час беручи участь у дії, ілюструючи її й пояснюючи. Наприклад, у сценах Ангела з пастухами хор розповідав про народження Христа, величав божественну сім'ю, закликав людей веселитися з нагоди радісної події. У наступних сценах хор ніби змальовував образи Ірода, трьох царів, Рахілі, воїнів та ін.» [6, с. 25]. Зауважимо, що у вертепній драмі хор — це передусім музична функція, а не колектив виконавців. Лише коли вертепник наймав помічників, тоді хорова партія розкладалась на голоси, і це вже було дещо схоже на хор у сучасному розумінні. Однак найчастіше вертепну виставу виконувала лише одна людина — вертепник, який, по суті, був і актором, і співаком, і режисером, тож йому одному доводилося гратити всі ролі та співати всі

**Продовження додатка В**

музичні номери й, зокрема, основну мелодію партії хору. А це означає, що вертепник зазвичай повинен був мати акторські здібності й талант співака, тобто бути синтетичним виконавцем. Така різноплановість обдарувань пізніше стала ключовою вимогою до акторів театру М. Старицького.

У другій частині вертепної драми, що, як уже зазначалося, складалася з ряду побутових інтермедій, музичний супровід був побудований на використанні народних пісень і мелодій народних танців, оскільки тут музика служила передусім характеристиці дійових осіб. Наприклад, героїчні риси Козака-запорожця найкраще виражає епічно-сувора мелодія пісні «Та не буде лучче», а його завзяття, сміливість, оптимізм розкриваються за допомогою українських народно-танцювальних мелодій козацького характеру. «Крім того, у другій частині вертепної драми музика виконувала ще одну функцію — об'єднувальну розрізнені епізоди в єдине театральне дійство» [129, с. 216].

Отже, в обох частинах вертепної драми — і в першій різдвяній, і в другій світській — має місце музична складова, що, зрештою, може бути визначена як одна з характерних рис вертепної вистави. Тож, можна сказати, що вертепна драма як своєрідна форма українського народного театального мистецтва є важливим джерелом, з якого в майбутньому розвинулись національні музично-драматичні жанри — «малоросійська опера», оперета, водевіль, опера: адже її жанровими особливостями були чергування розмовних діалогів і музичних номерів та використання народних пісень і мелодій, що стало відмінною рисою української музичної драматургії. «У вертепі остаточно визначаються форми, які перейдуть у музично-театральне та оперне мистецтво й стануть їх невід'ємними складовими: хоровий і сольний співи, вокальний та інструментальний ансамблі, танці, а також пантоміма, сценографія, костюми тощо» [65, с. 47].

Значення вертепної драми полягає ще й у тому, що характерні образи другої частини знайшли подальший розвиток у творах українського оперного мистецтва. Зокрема, О. Ізваріна відзначає, що «типові риси вертепного Запорожця віддзеркалилися в образі козака Івана Карася з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського; «драматургія вертепу вплинула на розвиток дії в «Чорноморцях» та «Наталці Полтавці» М. Лисенка» [76, с. 48].

**Продовження додатка В**

Таким чином, український вертеп став одним із джерел формування жанрів національного театрального мистецтва та зумовив визначальні особливості української музичної драматургії.

У той самий час (від середини XVII до середини XVIII століття) паралельно з вертепним театром на теренах України відбувався розвиток першого літературного різновиду вітчизняного драматичного мистецтва — шкільної драми. Однак дослідники українського театру не мають єдиної точки зору в питаннях виникнення, первинності та взаємовпливів вертепної і шкільної драми. Проте не можна не погодитися з висновками О. Ізваріної, що «ці два жанри театрального мистецтва єднає відокремлення та відсторонення «верхнього» і «нижнього» сюжетів, «високого» і «нищого» життя, Божественного і земного, трагічного і комічного» [76, с. 50]. Й у вертепі, й у шкільній драмі застосовано спільний західноєвропейський шаблон: «на українську шкільну драму мав вплив єзуїтський театр, вона мала дидактичні завдання, нею опікувалися офіційні кола. Вертепна драма також спиралася на традиції європейського театру, її виконували, зазвичай, «спудеї», але собою вона представляла народний театр» [76, с. 50]. Найвищого розквіту обидва жанри давнього українського театру досягли в період козацького бароко — XVIII століття.

Як стверджує Р. Пилипчук, питання про початок українського театру, шкільного, ярмаркового та народно-містеріального типу, досі залишається недостатньо з'ясованим через брак відповідних документів [209, с. 722]. Разом із тим учений підкреслює: «І. Франко припускав, що коли не першим, то все ж таки основним розсадником релігійної драми наприкінці XVI століття стала Острозька академія (заснована 1576 року). Другим після Острога осередком релігійної драми І. Франко цілком слушно вважав Львівську, братську школу, засновану 1586 року» [209, с. 722]. На думку сучасної дослідниці українського театру О. Волосатих, «Шкільний театр функціонував протягом XVII — першої половини XVIII століття у заснованому 1608 року єзуїтському колегіумі Кам'янець-Подільського, у середині XVIII століття — у Вінницькому колегіумі та в школі ордену Базиліанів у Шаргороді; наприкінці століття — у Немирівській п'ятикласній школі» [31, с. 101].

**Продовження додатка В**

Однак розквіту шкільний театр досягає уже в Києво-Могилянському колегіумі (заснований 1632 року), від 1701 року — Києво-Могилянська академія. Відомо, що в цьому закладі викладався курс поетики, який містив розділ з теорії драми, й дисципліна вважалася засвоєною, якщо знання теорії підтверджувались практикою, тобто підсумком вивчення курсу поетики й, зокрема, драми повинен бути написаний студентом поетичний (драматичний) твір. Зрозуміло, що не всі шкільні драми виконувались на сцені, адже більшість із них була лише навчальними вправами, що призначалися для читання під час іспитів. Лише кращі з учнівських творів мали ще й сценічне втілення. Крім того, згідно зі статутом Києво-Могилянської академії, «професор поетики був зобов'язаний не лише читати теоретичний курс, але для ілюстрації писати драми і також виставляти їх силами студентів» [179, с. 463]. Таким чином, сама тогочасна система освіти стала передумовою та чинником бурхливого розвитку такого жанру, як українська шкільна драма, бо, після Києво-Могилянської академії, театральні вистави почали ставити і в інших навчальних закладах Лівобережної України, зокрема в Чернігівському, Харківському, Переяславському колегіумах.

Як уже зазначалося, теорія драми вивчалась у курсі поетики, тож найбільш сконденсовано вчення про драму сформулював Феофан Прокопович<sup>96</sup> у своїй праці «*De arte poetica libri III*» («Три книги про поетичне мистецтво»), яка тривалий час залишалася чи не єдиним авторитетним виданням з теорії й практики шкільної драми і якою послуговувалися тогочасні автори. Зокрема, Феофан Прокопович визначив три види драми — трагедію, комедію і трагікомедію — та сформулював вимоги до композиції драматичних творів: дійство має бути розділене на дії, яких повинно бути не більше п'яти, а кожна дія ділиться на сцени (не більше десяти); в одній сцені можуть брати участь кілька осіб, але розмовляють не більше як троє; у трагікомедії «високі події» чергуються з «нижкими»; у трагедії виступає хор. Як бачимо, обов'язкова наявність хору свідчить, що найдавніша українська літературна драма (шкільна) будувалась не як суто драматичний жанр, а і як музично-драматичний.

---

<sup>96</sup> Від 1705 року викладав риторику, піїтику та філософію у Києво-Могилянському колегіумі (від 1707 року — академія).



## Продовження додатка В

Оскільки теорія драми викладалась як розділ поезики, то мова шкільних драматичних творів обов'язково мала бути віршованою. А за тогочасною шкільною традицією віршовані тексти треба було виконувати «високим штилем»: тобто пафосно, наспівно декламувати, з активною жестикуляцією та виразною мімікою. Отже, про акторську майстерність у сучасному розумінні тоді не йшлося, а виконавці шкільних драм були радше ораторами, ніж акторами. Проте відомо, що така «неприродна» барокова декламація прижилася на театральній сцені, й навіть на початку ХІХ століття, коли шкільні театри вже припинили своє існування, режисерам аматорських вистав доводилося боротися з традицією вимовляти вірші наспівно.

Відмінна риса шкільних драм, яка зумовлювала як їхній зміст, так і особливості сценічної реалізації, — це алегоризм і символізм, що пояснювалось істотним впливом середньовічної духовної драми. Тож у давньому шкільному театрі більшість дійових осіб — алегоричні постаті: Віра, Надія, Любов, Розум, Покора, Фортуна, Заздрощі, Ворожнеча, Гнів тощо. Оскільки в той час студентами колегіумів, а отже, й виконавцями всіх ролей були лише хлопці, значна роль відводилась сценічному костюму, адже акторів треба було одягнути так, аби глядач здогадався, кого вони уособлюють. Тому звичайно персонажі шкільних драм з'являлися на сцені з типовими традиційними атрибутами: Надія виходила з якорем, Мир — з масляничною гілкою, Правосуддя — з терезами і мечем, Милість Божа — з пальмовою гілкою; Царя впізнавали за скіпетром, державою і вінцем, п'яницю — за пляшкою, музикантів — за інструментами і т. д. Як підкреслює О. Ізваріна, «Безумовно, атрибутика мала умовний характер. Її головне завдання — допомогти персонажам бути впізнаними» [76, с. 60]. Тим більше, що в шкільному театрі майже не користувалися гримом, міміка була нерозвинена, а акторська гра, як уже зауважувалось, практично відсутня. Тож виражальними засобами були костюм, атрибути, рухи (актори то рухалися повільно й велично, то стрімко бігали, то повзали або «упадали во ад») та жестикуляція.

Про облаштування сцени відомостей збереглося дуже мало. Зокрема О. В. Мишанич зазначає: «Спектаклі відбувалися або на сцені колегії (академії), або просто неба, на майдані... Були також декорації, реквізит,

## Продовження додатка В

костюми. Застосовувались театральні ефекти — видові, звукові. На сцені з'являлися птахи, звірі, дракони, мерці, гримів грім, відбувалися польоти в повітрі тощо» [178, с. 463–464]. Завданням режисерів-постановників шкільних вистав (а це, як уже говорилося вище, були викладачі навчальних закладів, у яких відбувалися спектаклі) було створити надзвичайне видовище, аби вразити глядачів. З цією метою «крім високопоетичного тексту, що вже само по собі було неординарним, залучалися музика, співи та різноманітні театральні «спецефекти»... Викликали подив сяння планет і зірок, змій, що дихав полум'ям, хвилююче море з потопаючим кораблем, кит, який ковтав Іону, а потім, за сюжетом, викидав його не берег» [76, с. 59].

Важливу роль у шкільному театрі відігравала музична складова. Як відзначає О. Ізваріна, «Від свого початку шкільний театр був театром музичним. Залученню музики до театральної дії сприяли дидактичні цілі, адже музиці в навчальних закладах того часу приділяли неабияку увагу. ... Музика супроводжувала дії як позитивних персонажів (царі Давид, Соломон), так і негативних (Прод, Сенатори, Жеривол). Залучалася також добре знана як акторами, так і глядачами церковна музика...» [76, с. 60]. Особливе місце у шкільних драмах відводилося хору.

На особливо важливій ролі музики в шкільному театрі наголошує і відома дослідниця Л. Корній. На її думку, «щодо залучення музичного чинника простежується певна еволюція. На ранньому етапі, переважно в декламаціях, хор співав тільки церковні піснеспіви... Спів хору був невід'ємною частиною «серйозної» шкільної драми. Більше того, хор виконував функцію персонажу. Як свідчать тексти співів хору, він роз'яснював, коментував дію, засуджував, співчував іншим, прославляв героїв драми... В українських шкільних драмах зрідка використовувався сольний спів персонажів або ансамблі» [122, с. 453–454].

Розглянемо роль хору та музики у деяких зі шкільних драм.

Взагалі, дослідники-літературознавці та театрознавці поділяють шкільні драми на декілька (переважно чотири або п'ять) груп залежно від тематики: «драми на біблійні сюжети великодняго і різдвяного циклів; драми типу міраклів, про святих; драми типу мораліте, алегоричні; драми на історичні сюжети (частково — біблійні)» [178, с. 464–465].

## Продовження додатка В

Твори першої групи користувалися найбільшою популярністю, можливо, тому, що, по-перше, виконувались вони під час великодніх і різдвяних свят, а по-друге, в них розігравались улюблені біблійні сюжети, які автори до того ж опрацьовували на свій смак. Цікавим (і найбільш раннім) зразком великодньої шкільної драми є «Слово про збурення пекла» (середина або друга половина XVII ст.), у тексті якої вміщено ремарку, що свідчить про включення в драму співу і танцю для характеристики емоційного стану персонажа: коли Христос визволив із пекла Соломона та інших праведників, Соломон з радості «скачучи почал спевати». В іншій великодній драмі — «Действие на страсти Христовы списанное» (80-ті роки XVII століття) — також містяться музичні елементи: у першій сцені є великий музичний монолог, у дев'ятій сцені уривки драматичного монологу чергуються з чотиривіршами співу, що є коментарем цього монологу, а основний зміст третьої дії становлять музичні номери.

До різдвяних драм належить п'єса «Комическое действие» М. Довгалевського (поставлена 25 грудня 1736 року в Київській академії), у якій кожна з чотирьох яв закінчується кантом, що його виконував хор на честь Різдва.

Серед творів другої тематичної групи — про святих, так звані міраклі — помітне місце займає драма «Алексій человек Божій, на честь царю Алексею Михайловичу, через шляхетну молодь, на публичном діалогу явленный», як видно з назви, поставлена на честь іменин царя, певно, 17 березня 1674 року [178, с. 471]. Відкривало цю виставу «пение ангельское», що славало Бога. Але більш цікавим вбачається введення до тексту аскетичної за характером п'єси народного обряду весілля з танцями та співами. «Ця інтермедія вже не є просто забавною сценкою, виконуваною між діями серйозної драми. Вплітаючись органічно в хід розвитку дії, пожвавлюючи її, вона стає невіддільною частиною п'єси, звільняючи останню від статичності, властивій творам такого роду. Згадування в ремарці музичних інструментів — скрипок і цимбалів — свідчать про проникнення на драматичну сцену української троїстої музики. Цим прийомом автор драми постарався надати своєму творові реалістичного характеру, підкреслити його національний колорит» [6, с. 45–46].

## Продовження додатка В

Найкращою українською драмою-мораліте (третя тематична група) є «Воскресеніє мертвих» Г. Кониського, що була поставлена в Київській академії 1747 року. Після кожного акту виступає хор, співаючи канти, і виконується інтермедія з народного життя.

Найвищим же досягненням давньої української драматургії вважаються драми на історичні теми (четверта група). Взірцевим твором цієї групи, будову якого наслідували наступні автори, стала «трагедокомедія» Феофана Прокоповича «Владимир», написана 1705 року і поставлена тоді ж студентами на сцені Київської академії. Важливою особливістю цієї драми є фінальний хор апостола Андрія з янголами, що прославляє прийняття Володимиром християнства і, таким чином, утверджує основну ідею твору. Після Прокоповича хоровий фінал, у якому узагальнюється ідея твору, став найпоширенішою рисою шкільних драм. «Прокопович, будши не тільки драматургом, але й музикантом (про це свідчить численність музичних номерів у його п'єсах та їхній характер), добре розумів, яке велике виражальне значення можуть мати музика й спів у драмі. Від учасників хору він вимагав осмисленості рухів, підпорядкування жестів змістові пісні чи канту. Інакше кажучи, у п'єсах Прокоповича ми маємо справу з однією із первісних стадій музичної драматургії» [6, с. 47].

П'єса невідомого автора «Милость Божія, Украину от неудоб носимых обид людських чрез Богдана Зиновія Хмельницького преславногo войск запорозьких Гетмана, освободившая, и дарованными ему над ляхами победами возвеличившая, на незабвенную толких его щедрот пам'ять репрезентованная в школах Киевских 1728 лета» (або скорочено «Милость Божія») — вершина давньої української драми. І в змісті цього твору, і в будові виразно помітний вплив народних дум та історичних пісень: «Хор першої дії, що пророкує лихо полякам, окремі монологи Хмельницького нагадують за своїм змістом народні пісні про битву під Жовтими Водами і перемоги Перебийноса, про утиски ляхів і орендаторів» [178, с. 484], а у фіналі звучить хвалебна пісня на честь переможця — Богдана Хмельницького. Цей твір, по суті, започаткував традицію драматургічного відтворення подій війни 1648–1654 рр. під приводом Б. Хмельницького, продовження якої, зокрема, знаходимо і в трагедії М. Старицького «Богдан Хмельницький».

## Продовження додатка В

Отже, переважна більшість шкільних драм мають музичну складову — хори, що стало однією із важливих жанрових особливостей шкільного театру.

Від середини XVIII століття шкільна драма занепадає у зв'язку з занепадом давньої шкільної освіти. Крім того, на початку другої половини XVIII століття в Київській академії було заборонено театральні видовища, і професори перестали писати п'єси. Однак слід підкреслити, що саме у шкільному театрі виявилися ті риси, що пізніше стали визначальними для українських музично-драматичних жанрів, це, зокрема, зв'язок тематики творів з реальним життям; музика як важлива складова драматичної дії та ін.

Проте друга половина XVII й особливо перша половина XVIII століття — це період розквіту не лише української шкільної драми, а й зв'язаної з нею інтермедії. Як слушно зазначає відомий дослідник української драматургії Л. Є. Махновець, «На цей час припадає основна кількість пам'яток цього жанру... Широким стає діапазон зображених в інтермедіях явищ української дійсності...» [175, с. 487].

Ми вже згадували про інтермедію «Народне весілля» (оригінальна назва — «Играње свадьбы»), що була включена до складу такої відомої шкільної драми, як «Алексій человек Божій...». Сам зміст цієї інтермедії — показ весільного обряду — передбачав музичну складову: відповідні пісні, танці, народний оркестр (троїсті музики — цимбали, скрипки, про що є відповідне зауваження в ремарці), адже герої п'ють, гуляють, танцюють, співають, сваряться, миряться, як і годиться на весіллі.

Тяжіння до синтетичності, тобто до поєднання драматичних та музичних елементів, спостерігаємо і в інших зразках цього жанру. Приміром, до Дернівського рукопису (імовірний час створення — друга половина XVII чи перша половина XVIII століття) — збірки, що містить дев'ять інтермедій, включено побутову сценку про цигана з сином. «Серед інших ця інтермедія відзначається винятковим динамізмом: у ній — гостра суперечка, плач, музика, танці (циган грає на кобзі, син танцює)» [175, с. 488]. Як бачимо, музична складова органічно вплітається в драматичну дію цієї інтермедії.

Взагалі, інтермедії були визначним явищем давньої української літератури, що мали певний вплив на подальше становлення національної культури, зокрема літератури та театального мистецтва. На думку

## Продовження додатка В

І. Я. Франка, «Значення їх [інтермедій] для дальшого розвою нашої літератури було далеко більше, ніж самих драм. На се склалися головню дві причини: інтермедія писана була мовою, близькою, до народної, а не раз і чисто народною, і зміст свій, колорит, спосіб вислову черпала з окружаючого життя народного... Симпатії і антипатії народні виявлялися тут вповні...» [292, с. 218].

Таким чином, інтермедії як жанр драматичних творів мали такі особливості: народність (відтворення народних поглядів на дійсність), широкий тематичний діапазон, зв'язок з фольклорними джерелами, синтетичність (поєднання драматичної і музичної складових). Деякі дослідники (наприклад, О. Кабула [83]) вважають інтермедії основою майбутньої національної комедії.

Що ж стосується шкільної драми, то її визначальними рисами були: видовищність, синкретичність (поєднання декламації, музики, співу, пантоміми, сценічного руху), синтез традицій середньовічного алегоричного театру та барокових тенденцій.

Надзвичайно важливими є висновки О. Ізваріної щодо впливу українського шкільного театру на формування національного музично-драматичного мистецтва. Зокрема, не можемо не погодитися з дослідницею в тому, що перший твір нової української драматургії — «Наталка Полтавка» І. П. Котляревського — пов'язаний із такими традиціями шкільної драми: музичні номери чергуються з розмовними діалогами; для характеристики персонажів «з народу» використовуються народно-побутові пісні; твір завершується хором, що висловлює головну ідею-мораль усієї п'єси [76, с. 64].

Отже, шкільний театр є одним із ключових джерел української музичної драматургії та музично-драматичного театру М. Старицького, розквіт яких припадає на другу половину XIX століття.

### **В3. Роль кріпацького театру і музично-театральної антрепризи**

Після заборони театральних вистав (шкільної драми) у навчальних закладах музично-сценічне життя в Україні поступово перемістилося в поміщицькі маєтки.

## Продовження додатка В

Мистецьке життя маєтків України неодноразово ставало об'єктом уваги музикознавців. Такі дослідження започаткували Ф. Ернст [65, с. 34] і Д. Щербаківський [321, 322] у 1920-х роках. Останнім часом з'явилися праці О. Волосатих [32, 33], О. Ізваріної [76, 78, 79], Т. Публіка [218], З. Ядловської [323]. Матеріали про маєткову культуру можна знайти у публікаціях польських авторів XIX століття, зокрема: [324, 325, 326, 329, 330, 333, 335], а також у словникових статтях польських енциклопедичних видань [327, 328, 331, 332, 334, 336].

Прагнучи внести розмаїття й додати розваг у своє одноманітне життя та беручи за приклад звичаї й спосіб життя, усталені в царських і князівських палацах, багаті поміщики заводили у своїх маєтках кріпацькі хори, капели, оркестри і навіть театри. «Таке явище значною мірою можна пояснити не лише наслідуванням російськими та українськими поміщиками придворного життя, а й високим розвитком народного музичного та хореографічного мистецтва, яке й намагались використати поміщики для своїх музично-драматичних вистав» [284, с. 76]. Задля створення досконалих вистав найбагатші магнати запрошували до своїх театрів професійних акторів, зокрема й іноземних, та професійних режисерів, художників, музикантів.

Проте кріпосні театри мали водночас як позитивні, так і негативні сторони. З одного боку, вони існували в неймовірно важких умовах поміщицької сваволі, що пригнічувала й обмежувала творчу ініціативу акторів-кріпаків, і призначалися для розваги досить обмеженого кола глядачів. Але, з іншого боку, вони активізували культурне життя провінційних містечок і сіл, «сприяли пробудженню зацікавленості професійною театралью-музичною діяльністю, вихованню акторів, співаків, танцівників, композиторів, оркестрантів» [131]. «Саме кріпосні театри були свого роду першими школами національних виконавських кадрів. Готуючись до вистав, кріпосні актори вивчали театральну справу і таким чином прилучалися до сценічної та музичної культури... Деякі найбільш видатні кріпосні актори, співаки, балерини потрапляли на російську імператорську сцену, значна частина ставала згодом учасниками «вільних» труп» [6, с. 64]. Школи з підготовки акторів, співаків, танцюристів для кріпацьких театрів працювали в маєтках Г. Тарновського, В. Хорвата, Волькенштейна. Деякі з найбагатших магнатів могли дозволити собі навіть

**Продовження додатка В**

навчання своїх акторів за кордоном. Приміром, відомо, що кріпаки українського поміщика Ю. Ільїнського здобували музичну освіту в Італії [284, с. 78]. Загалом же до «штату» його оперного театру входив оркестр із 120 музикантів та хор з тридцяти співаків. Відомо також, що цей театр виїздив на гастролі. Як засвідчує О. Волосатих, Ю. Ільїнський «одним із перших в Україні почав комерційне використання своїх кріпосних митців» [29, с. 11]. Відомо, що гастролювали й інші кріпацькі театральні трупи та оркестри; виступали вони переважно на ярмарках та у великих містах. Кріпацький театр іншого українського поміщика — Д. Ширая — налічував до 200 артистів та артисток, включаючи музикантів і балет. За свідченнями, наведеними в праці «Український драматичний театр», актори в його театрі знали мистецтво, грали, співали, розмовляли іноземними мовами [284, с. 78].

Отже, можна зробити висновок, що вже в кріпацькому театрі почали закладатися традиції підготовки тих універсальних акторів, які уславили своїм мистецтвом «театр корифеїв» кінця ХІХ століття.

Що ж до репертуару кріпацьких театрів, то він був надзвичайно розмаїтим. Так, є відомості [284, с. 77–78] про постановку вертепних вистав у маєтку Г. Галагана в селі Сокиринці на Полтавщині; п'єси на біблійні сюжети (імовірно, шкільні драми) ставились у кріпацькому театрі Фролова-Багрієва на Полтавщині. Проте найбільш популярними репертуарними жанрами кріпацьких театрів були музично-драматичні — класичні й комічні опери, оперети, музичні комедії, водевілі. Як підкреслює О. Ізваріна, «Характерна риса домашніх театральних вистав полягала у широкому застосуванні музики під час спектаклю: драматичний театр в Україні вже на рівні домашнього, кріпацького, формувався як музично-драматичний» [76, с. 77].

Щоправда, художній рівень п'єс, які ставилися в поміщицьких маєтках, був досить неоднорідним — від примітивних, далеких від правдивості комічних опер М. Хераскова та В. Майкова (про безтурботне життя кріпаків) до таких загальноновизнаних драматичних творів, як «Недоросль» В. Фонвізіна, «Ябеда» В. Капніста, «Горе от ума» О. Грибоедова, «Барышня-служанка» за повістю О. Пушкіна, «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Шельменко — волостной писарь», «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та ін.



## Продовження додатка В

Від 1830-х років в Україні кріпацькі театри починають закриватися, що зумовлювалось занепадом кріпацького господарства, а після скасування кріпацтва 1861 року вони взагалі припинили своє існування, про що зазначає, зокрема, Г. Веселовська [28, с. 21–23]. Водночас у цей же період відбувається бурхливий розвиток промисловості, торгівлі та розширення міст. У цих умовах музично-театральне життя поступово концентрується у великих промислових центрах, тут будуються спеціальні театральні приміщення та формуються професійні трупи, склад яких поповнювався, зокрема, і за рахунок колишніх акторів кріпацьких театрів.

Говорячи про роль українського кріпацького театру в становленні національного музично-драматичного мистецтва, варто відзначити такі його здобутки: «вимогливе ставлення до співацької та акторської майстерності виконавців, запрошення досвідчених диригентів, дбайливе ставлення до репертуару тощо. Музично-драматичні й оперні вистави кріпацького театру заклали основи демократичного міського театру другої половини ХІХ ст.» [76, с. 80].

Паралельно з кріпацькими театрами у кінці ХVІІІ — на початку ХІХ століття в Україні починають функціонувати перші аматорські театри, щоправда, були вони переважно російськомовними й існували порівняно недовго. Так, ще у кінці ХVІІІ століття в Харкові було організовано перший російськомовний аматорський театр (перша вистава відбулася у вересні 1780 року). Про нього лише відомо, що трупа налічувала 12 осіб і виставлялися там не лише драматичні п'єси, а й балети. Отже, можемо зробити висновок, що функціонував цей театральний заклад як музично-драматичний. На жаль, постійного приміщення ця трупа не мала, і невдовзі вона розпалася. Вдруге стаціонарний театр у Харкові відкрився на початку 1790-х років. «З державної скарбниці задля створення театру було виділено сто карбованців. Для того часу це була досить велика сума... В якості приміщення використали тимчасову двоповерхову дощану залу, прибудовану до палацу губернатора... У залі було обладнано сцену, лаштунки, інші театральні атрибути» [190, с. 24]. Що ж до репертуару, то це були переважно комедії, мелодрами та комічні опери російських і французьких авторів.

На кінець ХVІІІ століття припадає спроба створити громадський театр у Кам'янці-Подільському — столиці Подільської губернії. Восени 1803 року

## Продовження додатка В

було побудовано постійний театр у Києві, «котрий відкрився 9 вересня 1806 року постановкою якоїсь польської чарівно-фантастичної комедії. <...> Польська трупа Ленкавського у 1823 р. давала в Києві оперетки на польській, російській та українській мові» [190, с. 30]. 1804 року відкрито театр в Одесі. У 1808 році відновив свою роботу Харківський театр. На початку ХІХ століття стаціонарний театр з'явився у Полтаві (1808), хоча професійним він став лише 1818 року, коли на запрошення генерал-губернатора Миколи Репніна сюди з Харкова переїхала трупа акторів на чолі з А. Штейном.

Проте, незважаючи на появу згаданих театральних установ усе ж таки в першій половині ХІХ століття в Україні найпоширенішою формою організації театральних труп і здійснення вистав залишалася приватна антреприза. І хоча підбір репертуару, комплектування труп і доля акторів цілковито залежали від бажання й особистих смаків антрепренера, антреприза мала істотний вплив на формування таких характерних особливостей українського театру, як його поліжанровість та стильова різноманітність: «Диференціації на драматичні і музичні театри на той час на Україні ще не було. У театрах ішли трагедії, мелодрами, комедії, водевілі, опери, оперети, пантоміми, балети і т. д. Акторський склад труп був досить різноманітний за своїм амплуа — артисти повинні були вміти не лише грати, але й співати і танцювати» [6, с. 81]. Взагалі-то, як зауважував історик українського театру Д. Антонович, «чиста драматична творчість без співів і танців не прищеплювалася на українському театрі» [3, с. 87], тому антрепренери звичайно надавали перевагу п'єсам з музикою та операм, а не суто драматичним жанрам. Крім того, як відомо, одна з особливостей організації вистав у приватних європейських антрепризах — сполучення в одному спектаклі двох різних за жанрами вистав: драми і комедії, або комедії та опери, або комедії та балету. За таким же принципом було скомпоновано репертуар українських антреприз.

Один із найбільш успішних антрепренерів і режисерів, який очолював польсько-українську трупу в Києві, — А. Зміївський (Змієвський, Жміївський). Його антреприза проіснувала в Україні від 1797 до 1834 року [76, с. 96]. О. Ізваріна відзначає такі його заслуги і здобутки: підбираючи репертуар, він орієнтувався на різні соціальні

## Продовження додатка В

прошарки населення; шукав і залучав до своєї трупи талановитих акторів; наполягав на постійному вдосконаленні акторської майстерності, поліпшенні режисури та якісному оздобленні вистав. Як бачимо з аналізу діяльності А. Змійовського, чинники успіху театрального колективу, відпрацьовані ще в приватних антрепризах, пізніше виявились застосовними і до організації професійних театральних труп, зокрема театру М. Старицького. Крім того, А. Змійовський задля розширення репертуару сам узявся до драматургічної творчості й написав кілька творів для сцени: «Ловля упира», «Чародійка з Вісли», «Чумак чародій» та ін. Остання п'єса «Чумак-чародій» («Грицько чумак-чародій») тематично «перегукується з п'єсами «Простак, або Хитрощі жінки, перехитреної солдатом» В. Гоголя (Яновського) та «Москаль-чарівник» І. Котляревського» [165, с. 274].

Показово, що в групі А. Змійовського як актори працювали відомі в майбутньому антрепренери — Л. Млотковський, А. Шитлер, О. Ленкавський. Так, О. Ленкавський став на чолі польсько-української антрепризи в Києві, репертуар якої складався переважно з музичних творів. Антрепренер А. Шитлер, який очолив також українсько-польську театральну трупу в Києві, акцент зробив на українському репертуарі, із включенням до вистав етнографічних та народно-побутових елементів.

Від другої чверті ХІХ століття в Києві починають з'являтися українсько-російські театральні трупи, серед яких вартою уваги передусім є антреприза М. Щепкіна, до найбільших заслуг якого відносять перші в Києві постановки п'єс І. Котляревського «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник». Як підкреслює О. Ізваріна, «З появою «малоросійських опер» І. Котляревського остаточно визначився етнографічно-побутовий напрямок репертуару українського музичного театру, ознаками якого стали також національна тематика, народна мова, специфіка музичного фольклору та характерні персонажі. На ґрунті української драматургії формувалася школа реалістичної акторської гри, фундатором якої виступив М. Щепкін» [76, с. 98]. Отже, в діяльності приватних антреприз початку ХІХ століття відшліфовувалися організаційно-творчі принципи, що пізніше були реалізовані в професійному українському театрі кінця ХІХ ст., зокрема музично-драматичне спрямування репертуару, вдосконалення режисури

## Продовження додатка В

та сценічного оформлення вистав, постійне підвищення акторської майстерності. Українсько-польська та українсько-російська антрепризи підготували ґрунт для формування національного музично-драматичного театру.

Таким чином, становлення українського театру має давнє коріння. Воно бере початок **від фольклорних обрядів, пісень, казок і міфів, ігор.** Серед визначальних рис театральності, народжених у народному мистецтві:

— розподіл на глядачів і акторів (обряди різдвяного циклу, народні вистави «Коза» «Маланка»)

— становлення структури дійства, чергування діалогових і музичних номерів, уведення хорових епізодів (весілля);

— зародження підтекстів, додаткових конотацій, притаманних театральності, завдяки багатосмисловій символіці (ритуально-магічній, побутово-прикладній, емоційно-естетичній, світоглядній, розважальній, міфологічно-казковій) пісень і обрядів;

— виникнення елементів драматургії з розподілом на персонажів, розвитком сюжету від експозиції до кульмінації і розв'язки (пісні «За Немань іду», «Ой, не ходи Грицю», весілля, поховальні обряди);

— утілення рис театральної умовності в імітативному характері обрядів (зображення рухів тварин, візуалізація елементів навколишнього світу — рослин сонця, місяця, зірок) та їх символічне трактування (зірка, дерево, коза під час колядування і весілля, весняні танці і хороводи);

— ігри, у яких міміка, рухи, жести набувають значення осмисленого мовлення, а діалоги носять характер змагання, концертності (веснянки, купальська справа, «Просо»)

— формування реквізиту, сценічного костюму, гриму (новорічні обряди).

**У виставах лялькового вертепу** у театралізованій манері відбивалися основи християнської моралі українського народу, його уявлення про світ. Розподіл сцени на гору і низ символізував два виміри буття: божественний і мирський, піднесений та реальний, приземлений. Ці світи ніби є паралельними і не перехрещуються між собою. У кожному з них свої персонажі. Ісус, Марія, волхви, ангели і апостоли «живуть і діють» духовний пласт, образ кращого світу, який існує не на землі і до якого може потрапити

## Продовження додатка В

у «горішньому світі» за сюжетами Святого Письма. Вони утілюють ідейно-кожен істинний християнин. Їх поява урочисто супроводжується хором, мова і діалоги просвітлені, сповнені євангельською духовною силою. В інтермедіях нижнього ярусу народжуються образні амплуа — козак і дяк, красуня і чорт, циган і циганка, баба і дід... У них типізовані основні ознаки соціальних прошарків тогочасного суспільства: козацтво, селянство, духовенство. Кожна з театральних «масок» набуває характеристичних рис, має свою мову, народні пісні, жести і рухи. Завдяки високому рівню художнього узагальнення, конкретності та відповідності образних характеристик народним уявленням про даний тип людей (наприклад, козак — сміливий, молодий, гарний; красуня — кокетлива, чарівна, приваблива) ці образні амплуа не втрачали актуальності кілька століть і стали неодмінними атрибутами різних жанрів української драматургії.

У ляльковому вертепі впорядковано і відібрано основні елементи, які стали визначальними для українського театру: сполучення музичних номерів (пісень і ансамблів) з розмовними, діалогічними сценами, наповненими мімічною і жестовою мовою, яскрава сценографія і театральний костюм.

Паралельно з вертепом у XVII–XVIII століттях в Україні розвивається **шкільна драма**. Серед її театральних особливостей, які вплинули на розвиток національної драматургії відзначають:

- викладення сюжету літературною (віршованою) мовою;
- встановлення формальних і структурних канонів сценічного спектаклю («De arte poetica libri III» («Три книги про поетичне мистецтво») Феофана Прокоповича);
- визначення драматургічної ролі музичних номерів і функції хору як підсумкового, завершального висновку драми (Ф. Прокопович «Володимир»);
- використання інтермедій у функції динамізації дії та драматургічного контрасту;
- перетворення інтермедій на завершені сценічні вистави з опорою на народну мову, синтез музичного і драматичного начал, впровадження елементів народних звичаїв та обрядів;
- розробка і впровадження видовищних ефектів як початок динамічного освоєння тривимірного простору сцени.

**Закінчення додатка В**

**Із появою на початку ХІХ століття кріпацьких театрів, відкриттям стаціонарних театрів у Києві (1806), Харкові (1790), Одесі (1804), Полтаві (1808), виникненням приватної антрепризи** театральне мистецтво набуває професійних рис. Надається перевага освіченим акторам широкого профілю, які могли грати у різних за жанрами творах — водевілях, операх, оперетах, музичних комедіях, трагедіях, шкільних драмах... Запрошуються спеціально навчені режисери, музиканти і диригенти, художники-сценографи і майстри реквізиту та костюмів. Трупи починаються гастролювати по містах України і царської Росії (театр поміщика Д. Ширая, колективи М. Щепкіна, А. Змійовського, А. Шитлера, О. Ленкавського, Л. Млотковського та ін.).

Таким чином, історичний розвиток національної театральної культури від її начал з народного мистецтва, через формування основ середньовічного, барокового театру до утворення професійних колективів та приватних антреприз підготував виникнення у другій половині ХІХ століття «театру корифеїв» і творчої діяльності одного з його засновників — Михайла Старицького.

**ДОДАТОК Г**  
**РЕПЕРТУАР ТЕАТРУ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО**

**Додаток Г.1**

**Репертуар першого музично-драматичного гуртка в Києві  
під керівництвом Михайла Старицького, Миколи Лисенка  
(1871–1873 рр.)**

- ? (дата невідома) 1871 р.: «Боярское слово, или Ярославская кружевница»  
05 грудня 1872 р.: «Чорноморці»  
15 лютого 1873 р.: «Різдвяна ніч» (оперета)  
? (дата невідома) квітень 1873 р.: «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка»

**Додаток Г.2**

**Репертуар трупи Михайла Старицького  
15 серпня — 5 вересня 1883 року, м. Одеса**

- 15 серпня: «Наталка Полтавка»  
17 серпня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
18 серпня: «Сватання на Гончарівці»  
20 серпня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
21 серпня: «Назар Стодоля»  
25 серпня: «Чорноморці»  
27 серпня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
30 серпня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
01 вересня: «По ревізії»  
03 вересня: «Сватання на Гончарівці»  
04 вересня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
05 вересня: «Помирились»

**Додаток Г.3**

**Репертуар трупи Михайла Старицького  
8 вересня — 29 вересня 1883 року, м. Миколаїв**

- 08 вересня: «Наталка Полтавка»  
09 вересня: «Назар Стодоля»  
11 вересня: «Сватання на Гончарівці»  
12 вересня: «Глитай, або ж павук»  
14 вересня: «Невольник»  
16 вересня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
18 вересня: «Чорноморці»  
20 вересня: I — «За Німан іду»  
                  II — «Як ковбаса та чарка»  
21 вересня: «Гаркуша»  
22 вересня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
23 вересня: ранок — «Сватання на Гончарівці»  
                  вечір — «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
25 вересня: I — «Невольники»  
                  II — «По ревізії»

## Продовження додатка Г

**Додаток Г.4**  
**Репертуар трупи Михайла Старицького**  
**29 вересня — 12 жовтня 1883 року, м. Єлисаветград**

- ? (дата невідома) вересень: «Назар Стодоля»  
 ? (дата невідома) вересень– жовтень: «Сватання на Гончарівці»  
 ? (дата невідома) вересень– жовтень: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 05 жовтня: «Невольник»  
 07 жовтня: «Глитай, або ж павук»  
 09 жовтня: «Чорноморці»  
 10 жовтня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 12 жовтня: I — «По ревізії»  
           II — «Як ковбаса та чарка»

**Додаток Г.5**  
**Репертуар трупи Михайла Старицького**  
**14 жовтня — 16 листопада 1883 року, м. Київ**

- 14 жовтня: «Наталка Полтавка»  
 17 жовтня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 19 жовтня: «Назар Стодоля»  
 21 жовтня: «Глитай, або ж павук»  
 22 жовтня: «Невольник»  
 23 жовтня: «Сватання на Гончарівці»  
 25 жовтня: «Чорноморці»  
 26 жовтня: «Гаркуша»  
 28 жовтня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 30 жовтня: «Наталка Полтавка»  
 31 жовтня: I — «Невольник»  
           II — «По ревізії»  
 02 листопада: I — «Сватання на Гончарівці»  
                   II — «Як ковбаса та чарка»  
 06 листопада: I — «Назар Стодоля»  
                   II — «Бувальщина»  
 07 листопада: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 09 листопада: «Чорноморці»  
 10 листопада: «Глитай, або ж павук»  
 13 листопада: I — «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
                   II — «По ревізії»  
 14 листопада: «Сватання на Гончарівці»  
 15 листопада: I — «Лихо — не кожному лихо»  
                   II — «Пошились у дурні»  
 16 листопада: «Чорноморці»



## Продовження додатка Г

**Додаток Г.6**  
**Репертуар трупи Михайла Старицького**  
**22 листопада — 23 грудня 1883 року, м. Житомир**

- 22 листопада: «Наталка Полтавка»  
 ? (дата невідома) листопад: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 ? (дата невідома) листопад: «Чорноморці»  
 ? (дата невідома) листопад: «Сватання на Гончарівці»  
 ? (дата невідома) листопад: «Глитай, або ж павук»  
 ? (дата невідома) листопад: «Шельменко-денщик»

**Додаток Г.7**  
**Репертуар трупи Михайла Старицького**  
**27 грудня 1883 — 19 лютого 1884 років, м. Одеса**

- 27 грудня: «Наталка Полтавка»  
 29. грудня: «Сватання на Гончарівці»  
 30 грудня: «Невольник»

**1884 рік**

- 01 січня: I — «Шельменко-денщик»  
                   II — «Як ковбаса та чарка»  
 03 січня: «Глитай, або ж павук»  
 04 січня: «Пошились у дурні»  
 06 січня: «Сватання на Гончарівці»  
 07 січня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 08 січня: I — «Наталка Полтавка»  
                   II — «Кум мірошник»  
 11 січня: «Чорноморці»  
 12 січня: I — «За двома зайцями»  
                   II — «Кум мірошник»  
 13 січня: «По ревізії»  
 14 січня: «Бувальщина»  
 15 січня: «Назар Стодоля»  
 17 січня: «Чорноморці»  
 18 січня: «Як ковбаса та чарка»  
 19 січня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 20 січня: «Шельменко-денщик»  
 21 січня: «Глитай, або ж павук»  
 22 січня: «Пошились у дурні»  
 25 січня: «Ревизор»

## Продовження додатка Г

- 26 січня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 28 січня: «Гаркуша»  
 29 січня: «Наталка Полтавка»  
 01 лютого: «Підгоряни»  
 02 лютого: «Сватання на Гончарівці»  
 04 лютого: «За двома зайцями»  
 05 лютого: «О Малороссии и малороссах»  
 06 лютого: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 09 лютого: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 10 лютого: I — «Невольник»  
                   II — «Як ковбаса та чарка»  
 11 лютого: «Глитай, або ж павук»  
 12 лютого: ранок — «Наталка Полтавка»  
                   вечір — «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 14 лютого: I — «Був кінь та з'ївся»  
                   II — «Лихо — не кожному лихо»  
 15 лютого: «Чорноморці»  
 16 лютого: ранок: I — «Як ковбаса та чарка»  
                   II — «Кум мірошник»  
                   вечір: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 17 лютого: ранок — «Сватання на Гончарівці»  
                   вечір — «Глитай, або ж павук»  
 18 лютого: ранок — «Підгоряни»  
                   вечір — «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 19 лютого: ранок: I — «Наталка Полтавка»  
                   II — «Бувальщина»

## Додаток Г.8

**Репертуар трупи Михайла Старицького**  
**15 квітня — липень 1884 року, м. Ростов-на-Дону**

- 22 травня: «Глитай, або ж павук»  
 24 травня: «Сватання на Гончарівці»  
 07 червня: «Глитай, або ж павук»  
 11 червня: «Запорожець за Дунаєм»  
  
 24 червня: «Сватання на Гончарівці»  
  
 01 липня: «Запорожець за Дунаєм»  
 03 липня: «Запорожець за Дунаєм»  
 05 липня: «Глитай, або ж павук»

## Продовження додатка Г

**Додаток Г.9**  
**Репертуар трупи Михайла Старицького**  
**17 червня — 20 червня 1884, м. Таганрог**

- 17 червня: «Наталка Полтавка»  
 19 червня: «Сватання на Гончарівці»  
 20 червня: «Глитай, або ж павук»

**Додаток Г.10**  
**Репертуар трупи Михайла Старицького**  
**08 липня — 26 липня 1884, м. Воронеж**

- 08 липня: «Наталка Полтавка»  
 10 липня: «Глитай, або ж павук»  
 11 липня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 15 липня: «Невольник»  
 18 липня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 19 липня: «Наталка Полтавка»  
 23 липня: «Підгоряни»  
 25 липня: «Гаркуша»

**Додаток Г.11**  
**Репертуар трупи Михайла Старицького**  
**30 липня — 11 листопада 1884 року, м. Харків**

- 30 липня: «Наталка Полтавка»
- 03 вересня: «Сватання на Гончарівці»  
 04 вересня: «Невольник»  
 05 вересня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 06 вересня: «Чорноморці»  
 08 вересня: «Підгоряни»  
 09 вересня: «Шельменко-денщик»  
 11 вересня: I — «Бедность не порок»  
                   II — «Як ковбаса та чарка»  
 12 вересня: «Гаркуша»  
 14 вересня: «Сватання на Гончарівці»  
 16 вересня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 17 вересня: «Ревизор»  
 18 вересня: «За двома зайцями»  
 19 вересня: «По ревізії»

## Продовження додатка Г

- 20 вересня: «Шельменко — волосний писар»  
 21 вересня: «Чорноморці»  
 23 вересня: «За двома зайцями»  
 25 вересня: «Запорожець за Дунаєм»  
 26 вересня: «Підгоряни»  
 27 вересня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 28 вересня: «Запорожець за Дунаєм»  
 29 вересня: «Як ковбаса та чарка»
- 01 жовтня: «Наталка Полтавка»  
 02 жовтня: «Глитай, або ж павук»  
 03 жовтня: «Сватання на Гончарівці»  
 04 жовтня: «Бувальщина»  
 05 жовтня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 06 жовтня: «За двома зайцями»  
 07 жовтня: «Чорноморці»  
 08 жовтня: «Шельменко-денщик»  
 09 жовтня: «Назар Стодоля»  
 10 жовтня: «Невольник»  
 11 жовтня: «Запорожець за Дунаєм»  
 12 жовтня: I — По ревізії»  
                   II — Москаль-чарівник»  
 13 жовтня: «За двома зайцями»  
 14 жовтня: «Сватання на Гончарівці»  
 16 жовтня: «Пошилися у дурні»  
 17 жовтня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 18 жовтня: I — Заклята криниця»  
                   II — Бувальщина»  
 19 жовтня: «Глитай, або ж павук»  
 20 жовтня: «За двома зайцями»  
 21 жовтня: «Чорноморці»  
 22 жовтня: I — Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
                   II — Кум мірошник»  
 24 жовтня: «Запорожець за Дунаєм»  
 26 жовтня: «Утоплена»  
 28 жовтня: «По ревізії»  
 29 жовтня: «Сватання на Гончарівці»  
 30 жовтня: «Глитай, або ж павук»  
 31 жовтня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 01 листопада: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 02 листопада: «Утоплена»

## Продовження додатка Г

- 03 листопада: «Шельменко-денщик»  
 04 листопада: «Чорноморці»  
 05 листопада: I — «Невольник»  
                   II — «По ревізії»  
 06 листопада: «Сватання на Гончарівці»  
 07 листопада: «Утоплена»  
 08 листопада: I — «Підгоряни»  
                   II — «Як ковбаса та чарка»  
 09 листопада: «Запорожець за Дунаєм»  
 11 листопада: I — Дай серцю волю, заведе в неволю»  
                   II — По ревізії» *(Проте відповідно до записів М. Старицького (додаток Д), вистава «Дай серцю волю, заведе в неволю» відбулася 10 листопада, а вистави «По ревізії» у той день не було. Так само, як не було вистав наступного 11 листопада.)*

## Додаток Г.12

Репертуар трупи Михайла Старицького  
15 листопада — 30 листопада 1884 року, м. Кишинів

- 15 листопада: «Наталка Полтавка»  
 16 листопада: «Сватання на Гончарівці»  
 18 листопада: «Глитай, або ж павук»  
 19 листопада: «Чорноморці»  
 22 листопада: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 23 листопада: «Запорожець за Дунаєм»  
 25 листопада: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 26 листопада: «За двома зайцями»  
 27 листопада: «Наталка Полтавка»  
 28 листопада: «Невольник»  
 29 листопада: «Чорноморці»  
 30 листопада: «Дай серцю волю, заведе в неволю»

## Додаток Г.13

Репертуар трупи Михайла Старицького  
02 грудня 1884 — 03 лютого 1885 року, м. Одеса

- 02 грудня: «Наталка Полтавка»  
 04 грудня: «Назар Стодоля»  
 05 грудня: «Сватання на Гончарівці»  
 06 грудня: «Чорноморці»  
 08 грудня: «Глитай, або ж павук»  
 09 грудня: «Шельменко-денщик»  
 11 грудня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»

## Продовження додатка Г

- 12 грудня: «Як ковбаса та чарка»  
 13 грудня: «За двома зайцями»  
 19 грудня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 20 грудня: «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 26 грудня: «Наталка Полтавка»  
 28 грудня: «За двома зайцями» »  
 29 грудня: ранок — «Ревизор»  
                   вечір — «Сватання на Гончарівці»  
 30 грудня: ранок — «Підгоряни»  
                   вечір — «Мазепа»

## 1885 рік

- 01 січня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 02 січня: «Утоплена»  
 06 січня: «Наталка Полтавка (*Проте у записнику М. Старицького (додаток Д) зазначено, що 6 січня було показано оперу «Гаркуша»*)»  
 09 січня: «Запорожець за Дунаєм»  
 11 січня: «Утоплена»  
 13 січня: «Чорноморці»  
 14 січня: «Запорожець за Дунаєм»  
 15 січня: «Глитай, або ж павук»  
 16 січня: «Сватання на Гончарівці»  
 17 січня: «Невольник»  
 18 січня: «Грешниця»  
 21 січня: «Чорноморці» (*Проте відповідно до записів М. Старицького (додаток Д), 21 січня було показано оперу «Утоплена». Крім того, як зазначено в записнику М. Старицького, дві вистави було показано 20 січня: вранці — драму «Мазепа», ввечері — драму «Дай серцю волю, заведе в неволю»*)  
 22 січня: «Пошились у дурні»  
 23 січня: «Запорожець за Дунаєм»  
 24 січня: «Як ковбаса та чарка»  
 25 січня: «Глитай, або ж павук»  
 27 січня: «Невольник»  
 28 січня: ранок — «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
                   вечір — «От преступлення к преступленію»  
 29 січня: ранок — «За Німан іду»  
                   вечір — «Дай серцю волю, заведе в неволю»  
 30 січня: ранок — «Наталка Полтавка»  
                   вечір — «Глитай, або ж павук»  
 31 січня: ранок — «За двома Зайцями»  
                   вечір — «Шельменко-денщик»

**Закінчення додатка Г**

- 01 лютого: ранок — «По ревізії»  
 вечір — «Чорноморці»  
 02 лютого: ранок — «Пошились у дурні»  
 вечір — «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 03 лютого: «Утоплена»

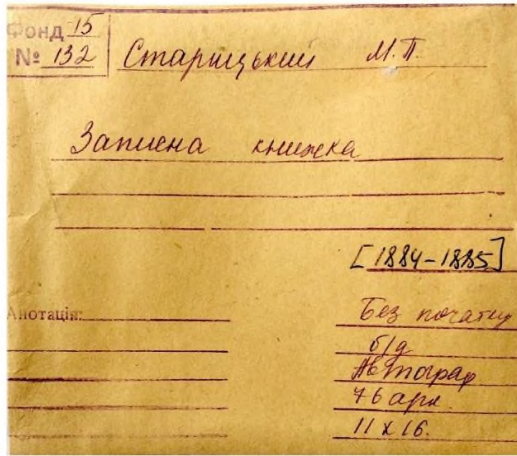
**Додаток Г.14****Репертуар трупи Михайла Старицького  
 26 серпня — 31 серпня 1886 року, м. Одеса**

- 26 серпня: «Чорноморці»  
 27 серпня: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»  
 28 серпня: «Глитай, або ж павук»  
 30 серпня: «Запорожець за Дунаєм»  
 31 серпня: «Сватання на Гончарівці»

**Додаток Г.15****Репертуар трупи Михайла Старицького  
 3 вересня — 7 листопада 1886 року, м. Севастополь**

- 3 вересня: «Наталка Полтавка»  
 5 вересня: «Глитай, або ж павук»  
 7 вересня: I — «Запорожець за Дунаєм»,  
 II — «Як ковбаса та чарка»

**ДОДАТОК Д**  
**ЗАПИСНА КНИЖКА МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО**



		Кредитъ	
Мѣсяць	Чис.	Руб.	Коп.
		88	55.
		86	—
		183.	45.
		84.	37.
		288	63
		15	—
		94	83.
		472	27.
		84	15.
		295	30.
		90	26.
		211.	14.
		8	—
		74	52
		241	63.

Дебетъ				Кредитъ			
Мѣсяць	Чис.	Руб.	Коп.	Мѣсяць	Чис.	Руб.	Коп.
14.	13.	856	85.				
<del>14.</del>	<del>14.</del>	<del>714.</del>	<del>65.</del>			143	94.
<del>15.</del>	<del>15.</del>	<del>336.</del>	<del>65.</del>			712	91.
16.	14.	714.	85.				
						50	" "
17.	15.	336	65.			135	91.
						200	74.
18.	16.	245.	74.			73	60.
						162	14.
19.	17.	119	96.			64.	60.
						55.	30
20.	18.	278	15.			130	89
						147.	26.
		2551	20				



Продовження додатка Д

Дебет			8037-94		Кредит				
Місяць	Час.		Руб.	Коп.	Місяць	Час.		Руб.	Коп.
Восень	21	19. Чиринський	443.	20.			Век. пасаж	123.	24.
							Кашан. свд.	319	36.
	23	20. За 2 відпочинку	792	90.			Век. пасаж	248	75.
							Кашан. свд.	544	15.
	25	21. Запасови за Дур.	848	5.			Век. пасаж	165	25.
							Кашан. свд.	663.	30.
	26	22. Підприємств	467	50.			За касові	20	...
							Пас. пог. Век.	110	11.
	27	23. Дай серцю волю	425.	65.			Попр. кашан.	357	40.
							Пог. Век. пасаж	103	5.
							Попр. кашан.	392	...
	28	24. Запасови за Дур.	434.	35.			Пог. Век. пасаж	157.	35.
							Еми	52	20.
		Всього вступ за Септ.	3411.	65			Попр. кашан.	224	37.
			11449.	59.					

Дебет					Кредит					
Місяць	Час.		Руб.	Коп.	Місяць	Час.		Руб.	Коп.	
Октя.	1.	1. Нормальна Платн.	899.	10.	Восень	1.	Пасаж свд.	349	5.	
							Кашан. свд.	550	5.	
	2.	2. З. свд.	241	25.			Век. свд. свд.	75	—	
						2.	Пасаж.	63.	6.	
							Кашан. свд.	281.	39.	
	3.	3. Платн. на Септ.	487.	60.			3.	Пасаж на рат.	201.	65.
							Кашан. свд.	285.	95.	
	4.	4. Мерс. свд.	213.				4.	Пасаж на рат.	77.	98.
							Кашан. свд.	135.	2.	
	5.	5. Кашан. свд. свд.	483.	10.			5.	Пасаж на рат.	199	90.
							Кашан. свд.	303	20.	
	6.	6. За відпочинку свд.	239	90.			6.	Пасаж на рат.	75	12.
							Кашан. свд.	164.	78.	
			2666	95				1795	39	

Продовження додатка Д

Дебет			2666-95		Кредит			1795-39	
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	
Віст.	7.	Хоросоловці	828	10.	Віст.	7.	Розлог по рах.	280-77.	
	8.	Мем. навод. з Лудо.	437	33		8.	Получ. налив.	535. 33.	
	9.	Полар Єргодона	356	10			За касой	12. " "	
	10.	Келовікери	491	95.			Розлог по рахунг.	146 22.	
	11.	Запороз. задуи.	617	30			Получ. налив.	491. 13.	
	12.	Мок. Зор., по Ревинич. ш.	367	45.	Віст.	9.	Розлог по рахунг.	85. 60.	
			3098	25		10.	Получ. налив.	240 56	
							Розлог вс. по к.	141 20.	
							Получ. налив.	350 73	
							Розлог вс. по к.	154 71	
							Получ. налив.	440 23	
							За касой	2 34	
							Роз. вс. по касой	179. 41	
							Получ. налив.	188. "	

Дебет			5765-20		Кредит				
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	
Віст. С.	13.	За 2 Записки вист.	467	35.			Велер. рах. по Р.	67. 98	
Віст.	14.	Слатанас на Д.	1060.	" "			Беларосв. отомк	183. 63.	
							Получ. налив.	215. " "	
Р.	16.	Получив у Курі	498	40.			Велер. рах. по Рад.	75. 20.	
							Получ. налив.	413. " "	
							<del>За касой</del>	<del>10. 50.</del>	
С.	17.	Дай серию вана д. кр.	1067.	15.			Велер. рах. по Рад.	181 50	
							Получ. налив.	885. 65.	
Г.	18.	Кривина брута.	483	15			Вел. рахунг по Рад.	225 14.	
							Получ. налив.	268. " "	
П.	19.	Гитман (вен. Земля)	850	" "			Вел. рах. по кас.	200 " "	
			4426	45			Получ. налив.	650. " "	

## Продовження додатка Д

10/191-65.

Дебет			Кредит		
Місяць	Чис.	Руб. Коп.	Місяць	Чис.	Руб. Коп.
С. Окт.	20.	Билет. За 2 Зайчани			Премія Загадки 200 ...
					Получ. кашии. 350 ...
Д. Окт.	21	Сертифікати			Раш. Сел. по Раш. 174 80
					Обш. 7 ...
	22.	"Док. Сертиф. А" Сер. Сел. 1088 ..			Получ. кашии. 659 30
		"Док. Сертиф. В" Сер. Сел. 1088 ...			Раш. по Рашпорт. 204 73.
			21		Кредит по касі 86 ..
Окт.	24	"Зарплати"			Получ. кашии. 846 53
					Раш. раш. по Рашпорт. 98 50.
	26.	"Імпорт"			Получ. кашии. 316. ...
					Рашпорт по Рашпорт. 291. ...
В.	28.	<del>"Коммодор П."</del>			Премія Брама 200. ...
					Кредит по касі 30. ...
	25.	"Клявська П. ..."			Получено кашии. 879. ...
					Раш. по Рашпорт. 178 90
					Получ. кашии. 689. -
		5163			Кредит 1. 50

15,354-65

Дебет			Кредит		
Місяць	Чис.	Руб. Коп.	Місяць	Чис.	Руб. Коп.
Окт.	29.	Отчетка			Рашпорт по Рашпорт. 68. 50.
					Получено кашии. 494 50.
	30	Билет?			Кредит 35 50.
					По Рашпорт. рашпорт 196 85.
					Получ. Каш. 371 25
	31.	Док. Сертифікати 404. 35.			По рашпорт. раш. 98 18.
		Всего за Октябрем 16,900. 65.			Получ. каш. 307. ...

Продовження додатка Д

Дебет		Руб.	Коп.
Місяць	Чис.		
Квітень			
Сем.	1.	269	80
Листопад	2.	712	15.
Середа	3.	402	15.
Воскр.	4.	607	5.
Вівторок	5.	809	10.
Субота	6.	312	"
		3112	75

Кредит		Руб.	Коп.
Місяць	Чис.		
Квітень			
Сем.	1.	100	"
		169	"
		128	75
		583	90
		99	18
		127	"
		276	"
		99	65
		507	37
		128	90
		388	"
		300	"
		124	33
		187	7

Дебет		Руб.	Коп.
Місяць	Чис.		
Листопад	7.	628	90.
	8.	280	50.
	9.	315	40.
	10.	888	"
		2112	80
А всего за квартал		5224	
— за октябрь		16,900	
— за сентябрь		11,449	
		33573	

Кредит		Руб.	Коп.
Місяць	Чис.		
		116	77.
		512	13
		42	33.
		222	"
		16.	
		120	84.
		187	50.
		144	68
		243	

Продовження додатка Д

Дебет		Кредит	Кредит				
Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Новбр.	15.	530	50			161	25
						389	25
	16.	504	50			99	90
						484	20
	18.	1028	80			184	25
						844	55
X	19.	804	30			78	70
						925	60
	20	971	..			10	..
						961	..
	22.	992	70			56	..
		4831	80			936	70

Дебет		4831. 80	Кредит				
Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
	23	790	..			54	60
						736	40
	26.	1100	..			95	75
						1015	25
	26.	916	45			8	25
						907	75
	27.	613	55			124	..
						1087	45
	28.	909	..			77	..
						832	..
519	29.	778	..			64	40
						715	60
		890	..			58	..
		5897				832	
		10728	80				

Продовження додатка Д

Дебет				Кредит				
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Декабрь	2.	1. Натанька Гашт.	1273.	...				
	3.	2. Трещинський селян.	260.	...				
	4.	3. Назар Стадань	762.	20.				
	5.	4. Сватанько на Гашт.	784.	95.				
X	6.	5. Корноширзи	1093.	20				
	7.	6. Трещинський селян.	310	...				
			4483	35.				

Дебет				Кредит				
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
	8.	7. Пилип	1239	20.	Декабрь	8		
	9.	8. Мешинька донька.	1068	70.		9.		
	10.	9. Трещинський	260.			10		
	11.	10. Дань сироти Коши	809	60.		11.		
	12.	11. Небухунько і Мандра.	768	20.		12.		
			4145	70				



## Продовження додатка Д

15

Дебет		8629.5		Кредит			
Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Квітень	13	498.	...	Дек.	13.	Вед. грав. по рап. Кашми. пошук.	109 80. 388. 20
	14.	260.	...	—	14	Алерт. грав. и зарпук. Кашми. пошук.	146. 20 113. 80
	15	85	...	—	15.	Радиду Селур. на Рап. Пошук. кашми.	72 " " 13.
	16.	147	35.	—	16.	Рад. по Рапорт. Пошук. кашми.	40. 70. 108 65.
		619	85.			Рад. по Рапорт. Пошук. кашми.	131. 25. 483 60
	17.	622.	60.	—	17.	Рад. по Рапорт. Помарелу уприс. Пошук. кашми.	280. 32. 156 52 185. ...
		2232	80				

16

Дебет		10861.85		Кредит			
Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Дек.	18	1676	25.	Дек.	18	Венер. Рад. по Рапорт. Зписки Савровскі 2 зар. бисери Кашми. пошук.	66. 80. 829 62. 1. 20 779 43.
	19.	1811.	55.	—	19.	Рад. вл. по Рапорт. Кривиницькому Селур. Пошук. кашми.	187. 25. 755. 77. 667. 87
	20.	350.	...	—	20.	Рад. по Рапорт. Пошук. кашми.	100 25. 185. 35.
	21.	174.	34.			Рад. по Рапорт. Пошук. кашми.	69. 85. 101 35
		3808	15				

Продовження додатка Д

Дебет		14670		Кредит					
Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.		
Дек. 26.	}	Трест „Дніпро“	519.	30.			Розрах. вел. по Рад.	208.	25.
		Вел. „Народна Полтав.“	1324.	20.			Получ. кассы.	281.	5.
Янв. 27.	}	Трест „Камінь-Стар.“	367.	30.			Розрах. вел. по Рад.	416.	50.
		Вел. „Туркомунгос“	1322.	20.			Получ. кассы.	909.	70.
Янв. 28.	}	Трест „Два Заічани“	662.	80.			Рад. вел. по Рад.	105.	75.
		Вел. „Винники“	563.	60.			Получ. кассы.	261.	55.
Світ. 29.	}	Трест „Рельсдорф“	392.	30.			Рад. вел. по Рад.	172.	20.
		Вел. „Свар. на Том.“	1123.	20.			Получ. кассы.	1150.	““
			6274.	90.					

Дебет		20944-90		Кредит					
Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.		
Дек. 30.	}	Трест „Міколов“	656.	55.			Вел. Рад. по Рад.	174.	45.
		Вел. „Масена“	1167.	20.			Получ. кассы.	482.	10.
29-31.	}	„Народна Гурман“	688.	95.			Вел. Рад. по Рад.	396.	85.
		Місто банків за Дек.	23437.	60.			Получ. кассы.	172.	10.
		„0“							
Янв. 1.		„Doku Casse Leipzig“	1321.	45.			Вел. Рад. по Рад.	343.	50.
Ср. 2.		„Томська“	1440.	80.			Получ. кассы.	978.	95.
							Рад. вел. по Рад.	122.	40.
Квіт. 3.		Трест „Кривий“	743.	65.			Касса.	1338.	40.
							Рад. вел. по Рад.	446.	20.
			6018.	60.			Бурдак за касс.	181.	88.
			3525.	90.			Касса.	117.	57.



## Продовження додатка Д

19

Дебет			3525-90.		Кредит			
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Тов. Вир.	4.	Бурд. „Львів“	497	15.			Пая. Век. по Бан.	277 40.
							За закр. Бурд.	99 5.
							Нашим. Касса	120 70
Вакр.	6.	Груп. Бурд. „Маломі Пр.“	606	35.			Пая. Век. по Бан.	211 60.
		Век. „Гарбука“	1067	60.			За закр. Бурд.	135 45
							Нашим. Касса	259 30.
							Пая. Век. по Бан.	43 50.
							Нашим. Касса	1024 10
Пов.	7.	Бурд. „Гуцулка“	562	35.			Пая. Век. по Бан.	283 70.
							Нашим. Касса	277 65.
Вм.	8.	Бурд. „Маломі Пр.“	436	60.			Пая. Век. по Бан.	183 40.
							Земельн. Заморозк	112 „
							Нашим. Касса	141 20
			3170	5				

20

Дебет			6595-95.		Кредит			
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Тов. Сп.	9.	„Заморозк. за Дук.“	747	5.			Пая. Век. по Бан.	115 70.
							Нашим. Касса	601 35.
Тов.	10.	Век. Бурд. „Скупін“	1318	85.			Пая. Век. по Бан.	147 10.
							Бурд. $\frac{1}{2}$	653 92.
							Нашим. Касса	516 83.
Вир.	11.	„Томісска“	1084	„			Пая. Век. по Бан.	94 35.
							Нашим. Касса	1009 65.
Суд.	12.	Гривні	260	„				
Вакр.	13.	Груп. „Скупін“ + Мов.“	580	90.			Пая. Век. по Бан.	30 25.
							Бурд. за закр.	375 „
			3960	80			Нашим. Касса	175 55

Продовження додатка Д

Дебет		10656-75		Кредит			
Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Тен.	13	722	20.			61	80.
						659	40
Лт.	14	398					
Врн.	15	1621	..				
Срп.	16	696					
Тен.	17	697	20.			131	70.
						298	60.
		3834	40			266	50.

Дебет		14441-15		Кредит			
Місяць	Чис.	Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Тен.	18	723	85			87	50
						641	85
Суп.	19	260				74	38
						185	62
Вкр.	20	487	75.			46	60.
						184	..
2609.5	20	1151	45.			243	15
						129	5.
21		894	50			1022	40
						447	15
22		861	10.				
		4367	65				

Продовження додатка Д

Дебет				18,855-80		Кредит			
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.		Руб.	Коп.
Бел.	17	Бен. Верман. (Вотергофен)	660	75.					
	24	Бен. Верман. ("Запад")	575	90.					
	25	Бен. Влр. ("Тиман")	1592	80.					
	26	Трети	131	75.					
	27	Трп. Бен. Милл. "Мана"	354	75.					
Вистр		Вел. Бен. Сепан ("Коломба")	1184	80					
			4500	75					

Дебет				29,355-55		Кредит			
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.		Руб.	Коп.
Бел.	28	Бен. Марин. (Док. амер...)	1505	60.					
	28	Бен. Колумб. (В. Колумб...)	173	45					
		В. Бен. Седук. (Вид. Сир...)	960	55.					
	30	Трп. Бен. Лара (Корак)	249	5.					
		Вел. "Тиман"	1107	85.					
	31	Бен. Зарнат. (Зарнат)	456	65.					
		Вел. Шелландо	795	45.					
			5248	60					

Закінчення додатка Д

Переміщення за місяць 10р  
всього

Дебет				Кредит				
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Вер.	1.	Утр. бен каром (ч. вер.)	420	95.				
		Вел. бухгалтерств.	800.	" "				
	2.	Утр. " Поміщик у офіс "	638	95.				
		Вел. " Дел. союзу жінки "	1598	75.				
	3.	Убен. адм. (б. Вер.)	64.	" "				
		А. Прес. " Трудовика "	1580	80.				
			5650	45				
		Всього за Дебет	34254	60.				
		Всього за Кредит	23437	60				
		А всего в кредит ванд.	57992	20				

Дебет				Кредит				
Місяць	Чис.		Руб.	Коп.	Місяць	Чис.	Руб.	Коп.
Зимний сезон.								
Вс. Даровани:		Вашков - Сентябрь	11,449.		Даров. подарунків за год. :-			
		- Октябрь	46,900.			Гастар. буряку	1578	" "
		- 1/2 Ноябрь	5,224.			Поларку и дубр.	1003.	" "
			33,573.		Бенерисави вклит урв.	7742.	" "	
Вс. Куплені:		1/2 Ноябрь	10728.			10263.	" "	
					Куплені сел. продук.	340.	" "	
Вс. Вдани:		- Декабрь	23437.		Белароск. амбашад.	150	" "	
		Февраль + 1/2 Рело.	34555.					
			57992.					
			<del>108998.</del>					
		Всього вандов	102,293р.	" "				

**ДОДАТОК Е**  
**ФОТОМАТЕРІАЛИ**



Фото 1. М. Старицький-студент



Фото 2. М. Старицький. Портрет 1861 р.



## Продовження додатка Е

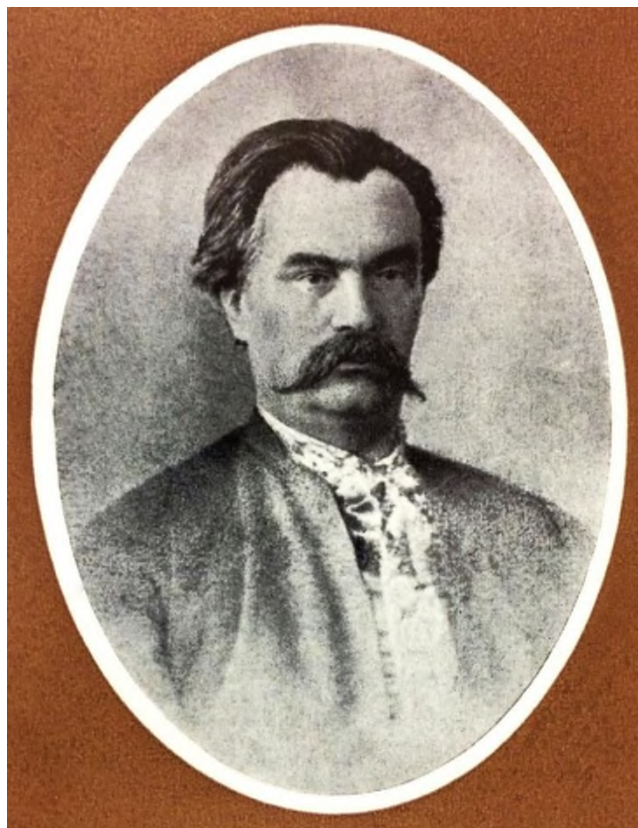


Фото 3. М. Старицький. Середина 1870-х років



Фото 4. М. Старицький. Кінець 1890-х — початок 1900-х років

## Продовження додатка Е



Фото 5. М. Лисенко. 1903 р.



Фото 6. О. Лисенко — українська письменниця і громадська діячка, молодша сестра М. Лисенка. 1880-ті роки

## Продовження додатка Е



Фото 7. Людмила Старицька-Черняхівська — українська письменниця, донька Михайла Старицького. Кінець 1870-х років.



Фото 8. Марія Старицька — українська драматична артистка і педагог, найстарша донька М. Старицького



## Продовження додатка Е



Фото 9. Сестри Ліндсфорд



Фото 10. М. Старицький і М. Кропивницький. 1880 р.

Різдвяна Ніч.

Українська оперета,  
у двох діях.

Текст М. П. Старицького.  
Музика Н. В. Лисенка

Лібр.

1873 року.

Фото 11. Рукопис лібрето оперети «Різдвяна ніч»  
М. Старицького та М. Лисенка (титильна сторінка)

Різдвяна ніч

Дія перша.

Дії люди:

Губ - багатий козак, вдовець. Толовік літній,  
але ще надій до скоринько, В. С. Гупчишин.

Ганюла - він тро і руда Губа. Толовік літній, сиводуший.  
Тришка себе поварю. Д. М. Станукова.

Оксана дочка Губа. Краєць на все село; амузичній (контра)  
вдасі, але палка. С. А. Лисенко.

Саломея вдова, горла баба, як карпути на всі застатки,  
лізуть їй за відбину. А. П. Шведько.

Вахура - її сина, кован і лашер. Палкаї, заліз-  
ної вдасі. А. А. Русов.

Пантелеймон Ликифорович - дяк. Рудий, тонкий з  
меленькою кіскою. А. П. Трушечко до баб. Т. Матроєва.

Євдокія подруга Оксани. Мала дівчина. А. А. Бугаєв.

Маруся } С. П. Марковська  
Гва } дівчата з одного села. Н. Н. Романовська

Євдокія горла і фєвала дівчина. М. А. Декаєв.

Тришко Кієв поварю Вахури. Д. П. Левицький.

Келіш парубок, пастух. Т. Велицька.

Мокрица. С. О. Ландфорець.

Дівчина. А. С. Жовнишова.

Баба з сивим волосом. А. М. Іванова.

Парубки, дівчата, хлопчик міхонько і ковадники.

Фото 12. Рукопис лібрето оперети «Різдвяна ніч»  
М. Старицького та М. Лисенка (дійові особи)

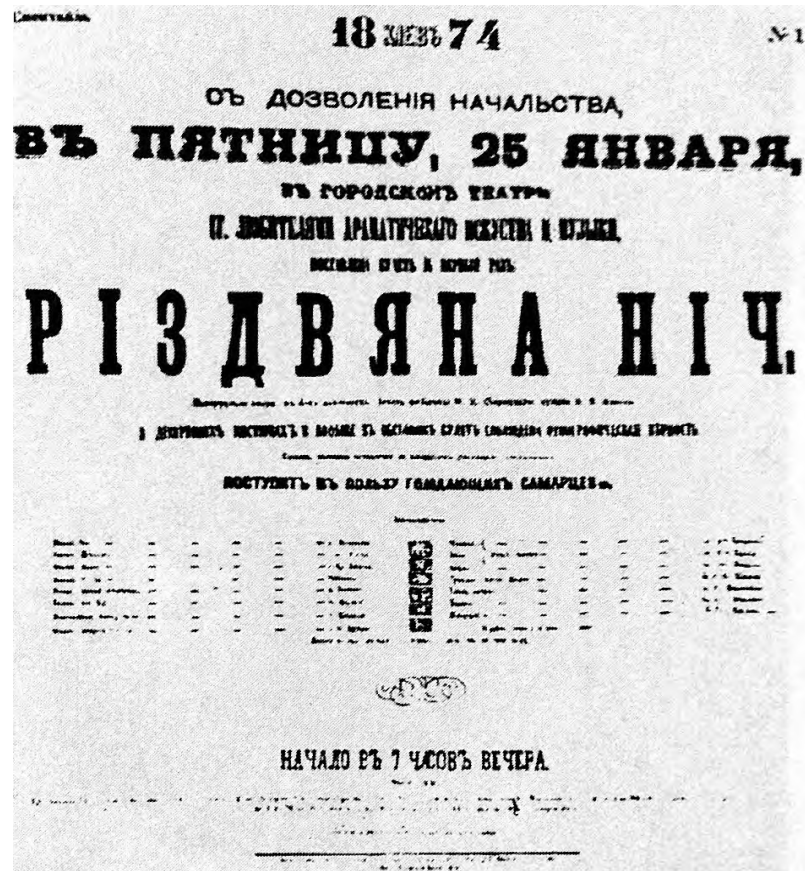


Фото 13. М. Лисенко. Оперета «Різдвяна ніч».  
Афіша аматорської вистави 1874 р.

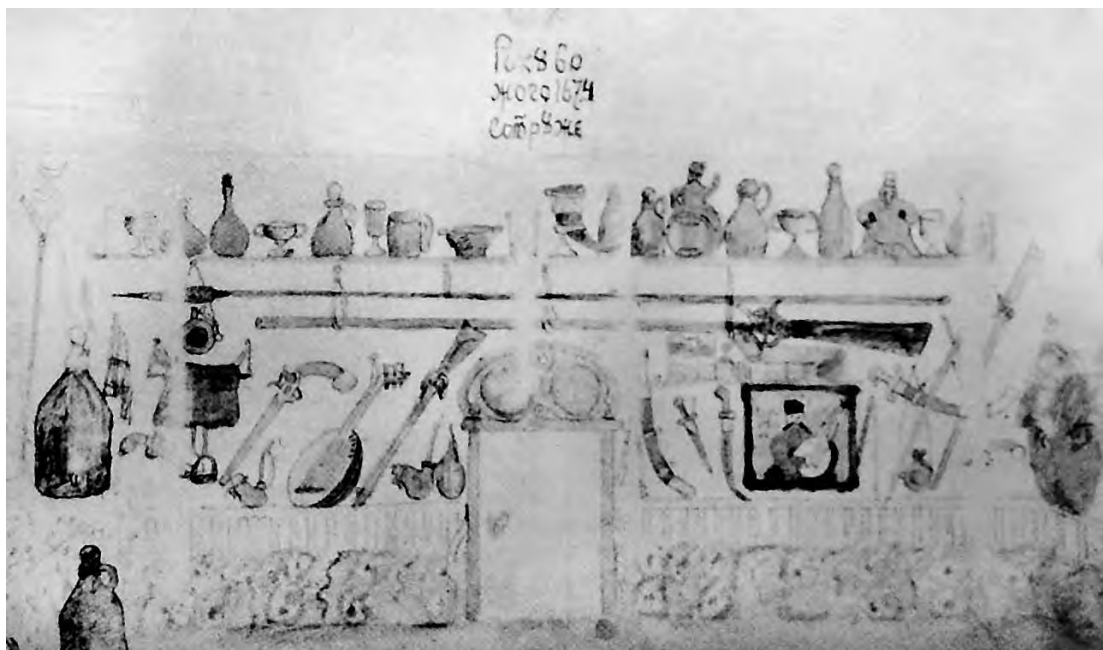


Фото 14. М. Лисенко. Оперета «Різдвяна ніч». Ескіз декорацій. 1873 р.



Фото 15. Учасники аматорської вистави-оперети «Різдвяна ніч»  
М. Старицького та М. Лисенка. 1874 р.



Фото 16. Виконавиці оперети «Різдвяна ніч».  
Ольга Лисенко в ролі Оксани (крайня праворуч), 1874 р.

## Продовження додатка Е



Фото 17. О. Русов у ролі Вакули. Оперета «Різдвяна ніч», 1874 р.



Фото 18. Сторінка партитури опери «Різдвяна ніч». Автограф

## Продовження додатка Е



Фото 19. М. Заньковецька в ролі Цвіркунки (оперета «Чорноморці»)



Фото 20. Група акторів трупи М. Старицького



## Продовження додатка Е



Фото 21. Чоловічий склад хору трупи М. Старицького. 1880-ті роки



Фото 22. М. Старицький із сім'єю Лисенків: О. А. Лисенко, М. П. Старицький, О. Е. Лисенко, В. Р. Лисенко, С. В. Лисенко, А. В. Лисенко, М. В. Лисенко, Київ, 1870 р.

## Закінчення додатка Е



Фото 23. М. Старицький серед визначних українських письменників на відкритті пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві, 1903 р.



Фото 24. Свято відкриття пам'ятника І. Котляревському. Полтава, 1903 р.  
(Зліва направо: Олена Пчілка, М. Старицький, Г. Хоткевич,  
М. Старицька, М. Лисенко)



## ДОДАТОК Ж

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Кохан Л. Й. Перший музично-драматичний гурток у Києві під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка (1871–1882). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. праць / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 125–137.

2. Кохан Л. Й. Жанрові особливості (музичний аспект) вертепу, шкільної драми та інтермедії як чинники музично-драматичного спрямування українського театру ХІХ ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 213–223.

3. Кохан Л. Й. Репертуар музично-драматичного театру М. Старицького (1885–1891 рр.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 310–318.

4. Кохан Л. Й. Роль маєткового мистецтва і приватної антрепризи у становленні українського професійного музично-драматичного театру другої половини ХІХ ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2018. № 4 (41). С. 37–47.

5. Кохан Л. Й. Музично-драматичне спрямування театру М. Старицького (у співдружності з М. Кропивницьким) у 1883–1885 рр. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 1. С. 70–74.

#### Статті в наукових зарубіжних виданнях

6. Kokhan L. Y. M. Starytskyi — a director of musical and drama performances (1885–1891). *Science and Education a New Dimension : Humanities Sciences. Art History*. VI (26), Issue 156. Budapest : Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, 2018. С. 11–14.

7. Kokhan L. Y. Influence of M. Lysenko's Folklore Activity on the Establishment of Ukrainian Professional Musical and Drama Theater. *European*

*Journal of Arts. Section 2. Music.* № 2. Vienna : Premier Publishing, 2020. С. 48–51.

### Наукові праці апробаційного характеру

8. Кохан Л. Й. Еволюція української музичної драматургії (XVIII–XIX ст.). Взаємодія різних жанрових моделей. *Science and civilization — 2016* : XII International Research and Practice Conference (м. Шеффілд, 30 January — 07 february 2016 у.). Volume 11. Musik and life. Sheffield : Science and education LTD, 2016. С. 100–102.

9. Кохан Л. Й. Особливості українського водевілю (на прикладі п'єси І. Котляревського «Москаль-чарівник»). *Strategiczne pytania swiatowej nauki — 2016* : Materialy XII miedzynarodowej naukowii-praktycznej konferencji (Przemysl, 07–15 lutego 2016 r.). Volume 7. Muzyka i zycie. Przemysl : Nauka i studia, 2016. С. 89–92.

10. Кохан Л. Й. Вплив «малоросійської» опери І. Котляревського «Наталка Полтавка» на розвиток музично-драматичних жанрів в українському театрі. *Бъдещитe изследвания — 2016* : Материали за XII международна научна практична конференция (София, 15–22 февруари 2016 г.). Том 6 : Музыка и живот. София : Бял ГРАД-БГ ООД, 2016. С. 78–81.

11. Кохан Л. Й. Фольклорні джерела як важливе підґрунтя українського музичного театру. *Moderni vymozenosti vedy-2018* : Materialy XIV mezinarodni vedecko-prakticka konference (Praha, 22–30 ledna 2018 r.). Vol. 7 : Hudba a zivot Praha : Publishing House «Education and Science» s. r. o., 2018. С. 62–64.

12. Кохан Л. Й. Роль музики в репертуарі трупі М. Старицького у 1883–1885 рр. *Nauka: teoria i praktyka — 2019* : Materialy XV miedzynarodowej naukowii-praktycznej konferencji (Przemysl, 07–15 sierpnia 2019 r.). Vol. 8 : Muzyka i zycie. Przemysl : Nauka i studia, 2019. С. 3–6.

13. Кохан Л. Й. Роль першої української опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у розвитку українського музично-драматичного театру. *Predni vedecke novinky — 2019* : Materialy XV mezinarodni vedecko-prakticka konference (Praha, 22–30 serpnia 2019 r.). Vol. 3. Hudba a zivot. Praha : Publishing House «Education and Science» s. r. o., 2019. С. 36–38.

### ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

**Апробація результатів дисертаційного дослідження** відбувалася на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, на наукових конференціях (11 міжнародних і 3 всеукраїнських):

Міжнародні — 12-й конференції «Наука і цивілізація — 2016», (Шеффілд (Англія), 30 січня — 07 лютого 2016 р.); 12-й науково-практичній конференції «Стратегічні питання світової науки — 2016» (Пшемишль (Польща), 07–15 лютого 2016 р.); 12-й науково-практичній конференції «Перспективні наукові дослідження — 2016», (Софія (Болгарія), 15–22 лютого 2016 р.); 14-й науково-практичній конференції «Сучасні наукові досягнення — 2018» (Прага (Чехія), 22–30 січня 2018 р.); 11-й науково-практичній конференції «Актуальні проблеми науки та освіти АРСЕ — 2018», проведеної Товариством культурно-наукового прогресу у Центральній та Східній Європі, (Будапешт (Угорщина), 28 січня 2018 р.); 8-й науково-практичній конференції «Україна в загальноєвропейському музично-театральному просторі», (Київ, 26–28 лютого 2018 р.); 15-й науково-практичній конференції «Наука : теорія і практика — 2019» (Пшемишль (Польща), 07–15 серпня 2019 р.); 15-й науково-практичній конференції «Передові наукові розробки — 2019», (Прага (Чехія), 22–30 серпня 2019 р.); 2-й науково-практичній конференції «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, 04–05 жовтня 2019 р.); 1-й науково-практичній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 16 травня 2020 р.); 2-й науково-практичній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні) (Харків, 17–18 травня 2021 р.).

Всеукраїнські — 3-й науково-практичній конференції пам'яті Євгенія Русаброва, присвяченій 60-річчю від дня народження театрознавця і педагога, (Харків, 26 лютого 2016 р.); 16-й науково-практичній конференції студентів та аспірантів «Театральний процес: традиція та експеримент» (Харків, 24–25 березня 2016 р.); 2-й науково-практичній конференції «Педагогічна спадщина В. О. Сухомлинського» (Харків, 27 вересня 2019 р.).