

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМ. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ТАРАСОВА ОЛЬГА ІГОРІВНА

УДК 782 + 792

КАРТИНА СВІТУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ М.В. ЛИСЕНКА

17.00.01 - теорія та історія культури

Автореферат дисертації на здобуття  
наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

*Ольга*

Київ - 1999

Д 335.3 (24к)

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761961 (U)

008

Дисертацією є рукопис.

Дослідження виконано на кафедрі історії музики

Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського

Науковий керівник: ІВАНОВА Ірина Леонідівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри історії музики Харківського  
державного інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського

Офіційні опоненти: Корній Лідія Пилипівна,  
доктор мистецтвознавства, професор  
Національної музичної академії України  
ім. П.І.Чайковського

Журавльова Ольга Іванівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Донецької державної консерваторії  
ім. С.С.Прокоф'єва

Провідна установа: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.  
М.Т.Рильського НАН України, відділ культурології

Захист відбудеться "25" ХІ 1999 р. о 15 год. 30 хв. на засіданні  
спеціалізованої вченої ради Д.26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового  
ступеня доктора наук Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського за  
адресою: 252001, м. Київ, вул. архітектора Городецького 1/3, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії.

Автореферат розісланий "23" ХІ 1999 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М.Коханик

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Сьогодні, внаслідок зміни загальної структури наукового знання, для широкої сфери гуманітарних наук культурологія є інтегративною галуззю. Це дає можливість використати в окремих науках нову філософську й загальногуманітарну методологію. Один з таких теоретичних підходів уособлює категорія "картина світу", використовувана нині в культурології і мистецтвознавстві у зв'язку з пошуком нових методологічних концепцій.

Виникнув в галузі природничих наук, вона широко розробляється впродовж останньої чверті XX століття і в гуманітарних науках. У даний момент вчені фіксують два основні підвиди даної категорії - "наукову картину світу" і "художню картину світу". Одночасне вивчення й апробація нового теоретичного методу в кількох наукових дисциплінах засвідчує його великі потенційні можливості для дослідження національно-етнічної проблематики.

На сучасному етапі вивчення національного рівень розвитку науки дозволяє від простої констатації етнічних відмінностей і їх описання (емпіричний підхід) перейти до теоретичної розробки, вивчення механізмів і логіки розвитку національної самобутності, її ознак і характеристик, отже, до побудови моделей національних культур (структурний і функціональний підходи).

Такий науковий напрям особливо актуальний для українського етносу, культурно-національна самобутність якого з різних причин була виключена з розряду не лише пріоритетної, а й взагалі необхідної проблематики. Естафету наукового інтересу до проблеми національного, що нараховує кілька століть історії, в кінці XX століття підхоплюють крос-курс дослідження, а потім і одночасне вивчення питання в широкому спектрі наукових дисциплін. Комплекс наук, що традиційно займаються такою проблематикою - історія, естетика, етнографія, соціологія, психологія, доповнюється новими напрямками: етнологією, етнопсихологією, етнолінгвістикою, етнопедогогією. Цей процес закономірний, оскільки національне, що розуміється як національна картина світу, відбивається в усіх сферах життєдіяльності етносу, вимагає для свого вивчення цілого комплексу наукових дисциплін. Тому застосування нового теоретичного підходу до проблеми національного дозволяє дослідити всю систему взаємопов'язаних елементів, з яких формується певна національна художня

ментальність, її пріоритети і її залежність від історико-культурних процесів того або іншого періоду. Такий підхід і забезпечується введенням поняття "картина світу". Результати його дозволять у майбутньому вибудувати внутрішню логіку національного культурогенезу, зіставивши його з іншими культурами людської цивілізації. З іншого боку, поєднання культурологічного і мистецтвознавчого підходів при вивченні національної художньої ментальності за допомогою аналізу картини світу в свою чергу сприятиме побудові теоретичних моделей культури. Таким чином, категорії "картина світу - ментальність - модель культури" складають у пізнавальному плані діалектичну тріаду, яка дозволяє поєднати різні форми національного самовизначення. Отже, актуальність роботи зумовлена двома чинниками: по-перше, важливістю вивчення національної самобутності, а по-друге, розробкою нового теоретичного підходу, який забезпечить включення української дослідницької думки в сучасний науковий контекст.

Теоретичне осмислення культурної неповторності і самобутності українського етносу може відіграти роль наукового фундаменту для розуміння проблем культурогенезу і усвідомлення етнічних процесів сучасності. Тому закономірними є пильна увага і величезний науковий інтерес до ситуації XIX століття - періоду національного відродження, формування професійного мистецтва, професійної композиторської школи, естетики, історичної науки тощо. Картина світу як новий науковий підхід дозволяє розглядати ці явища культури як єдину систему, дає можливість осмислити роль минулого століття в формуванні етнічної самобутності України. Отже, сама постановка питання і пошуки його рішення стосовно зазначеної проблематики забезпечують даному дисертаційному дослідженню додаткову актуальність.

У музичному театрі - провідному виді українського мистецтва XIX ст. - можна виділити певну сферу творчості, яка містить у собі рівнодіючу між літературною і музичною компонентами, - жанр співогр, що є художнім втіленням національної ментальності. Картина світу виконує функцію методу наукового пізнання, засобу формалізації національної художньої ментальності, метахудожнім дослідженням жанру. Завдяки своїй універсальності картина світу дозволяє оцінити творчість Лисенка, передусім його музичний театр, як етнокультурну цілісність. Оперні тексти

Лисенка розглядаються з точки зору втілення жанру співогр, актуалізація якого зумовила специфічний ракурс аналізу музичного театру.

Творчість М.Лисенка - класика української музики XIX століття, - ґрунтовно вивчена в академічному музикознавстві. Широко відомими є праці - М.Грінченка, Л.Архімович, М.Гордійчука, О.Гозенпуда. Не слабшає науковий інтерес до його спадщини і в останні десятиріччя, про що свідчать спеціальний випуск "Українського музикознавства", дисертаційні дослідження І.Сікорської, Л.Гнатюк, О.Козаренка, О.Ізваріної, І.П'ятницької. Однак більшість цих робіт, присвячених різним аспектам творчості Лисенка, не виходять за рамки мистецтвознавчих дослідів. У пропонованій роботі, на прикладі творчості композитора для музичного театру за допомогою теоретичного культурологічного підходу, який застосовується вперше у цьому ракурсі, пропонується всю творчість Лисенка розглядати як ключовий фрагмент національної музичної і музично-театральної самосвідомості української культури XIX століття. Тому вибраний напрям дослідження є не стильовим, а етнокультурологічним, що і забезпечується введенням категорії картини світу.

Особистий внесок дисертанта полягає у зверненні до маловивчених творів композитора ("Чарівний сон", "Салфо", "Ноктюрн"), які довгий час залишалися поза увагою більшості фахівців. Автор повертає в науковий обіг музикознавства визначення національного жанру "Наталки Полтавки" як жанру співогр, пропонує періодизацію музично-театрального шляху композитора. Вперше спадщина Лисенка розглядається як відображення процесів національної самоідентифікації XIX століття. Вперше аналіз оперних творів здійснюється в системі "фольклор - композитор", яка, на відміну від академічного музикознавства, виступає як невід'ємна, якісна характеристика української авторської творчості, простежується парадигматичний, а не спадкоємний зв'язок професійного театру Лисенка з фольклорною культурою. Вперше на дисертаційному рівні авторський текст "Тараса Бульби" (за дореволюційним виданням) і редакція Л.Ревуцького розглядаються як різні і самодостатні твори. Все це й визначає наукову новизну роботи.

Обраний теоретичний ракурс дослідження, його проблематика обумовлюють мету дослідження, що її можна сформулювати як мистецтвознавчий та культурологічний аналіз музично-театральної спадщини Лисенка, яка складається з 12 закінчених творів, двох задумів, двох загублених, двох незавершених і двох

неопублікованих робіт. Автор спирається на публікації оперних творів, вміщених у зібранні творів М.В.Лисенка. Відповідно до мети і методологічного підходу завданнями дослідження є:

- 1) пошук і систематизація в музично-театральній творчості Лисенка таких елементів, які мають загальне значення для формування національної художньої картини світу;
- 2) опис художньої картини світу в аналізованих творах, як особливої форми художньо-естетичного знання;
- 3) виявлення взаємозв'язку запропонованої композитором картини світу й українськими історико-культурними процесами XIX - початку XX століття.

Методологічною базою роботи стали наукові концепції з проблем історії і теорії культури, музикознавства, театрознавства, літературознавства, семіотики, психології, етнології, втілені у працях М.Трубецького, Г.Гачева, І.Крип'якевича, Б.Мейлаха, Ю.Лотмана, А.Гуревича, Дм.Чижевського, В.Липинського, М.Поповича, В.Звиняцьковського, М.Яценка, В.Валькової, В.Медушевського, Н.Корнієнко, Л.Гумільова, С.Саакян.

Оскільки саме поняття "картина світу" запозичене з літературознавства і мовознавства, зрозуміло, що його застосування в мистецтвознавчих дисциплінах закономірно викличе необхідність залучення до аналізу літературного і лінгвістичного підходів. Останні пов'язані і з тим історико-культурним фактом, що процес національного відродження, національної самоідентифікації почався з мовної реформи І.П.Котляревського.

Матеріали і висновки дослідження можуть бути використані у вузівських курсах історії української музики, історії українського драматичного театру, історії оперної драматургії. Це зумовлює практичне значення одержаних результатів. Спостереження і висновки роботи можуть стати в пригоді вченим, публіцистам, яких хвилюють проблеми музично-сценічних жанрів. Цілком ймовірно, що вони зацікавлять і діячів оперних театрів, сприятимуть відновленню на оперних сценах "Тараса Бульби" в авторській редакції.

Роботу було виконано за планом наукових досліджень Харківського державного інституту мистецтв ім.І.П.Котляревського. Апробація її була здійснена на засіданні кафедри історії музики Харківського державного інституту мистецтв, основні ідеї були

викладені на Міжнародній конференції, присвяченій 50-річчю кафедри історії музики ХДІМ (1998 р.).

За матеріалами дисертаційного дослідження було підготовлено три публікації.

### Структура та обсяг роботи.

Робота складається зі вступу, 4 розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Повний обсяг дисертації - 182 сторінок, з яких - 145 сторінок основний текст, 29 сторінок – список використаних джерел з 441 позиціями, 8 сторінок – додатки.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У вступі подано обґрунтування актуальності теми, розкрито міру наукової розробленості проблеми, визначено мету і завдання дослідження, його теоретичне і практичне значення, форми і характер апробації результатів, основні елементи новизни.

### Розділ 1.1. Картина світу і проблема національного як принцип типології культур.

У цьому розділі дається огляд наукової літератури, присвяченої різним аспектам вивчення національного: це праці XVIII – XIX століть Д.Юма, В.Гумбольдта, німецький напрям так званої "психології народів", харківського вченого О.Потебні, роботи М.Трубецького, Г.Гачева, А.Гуревича, Л.Гумільова, Г.Кнабе, Ю.Лотмана, О.Бороноева, І.Кона та ін., які представляють точку зору XX століття.

Як свідчить гуманітарна наука сучасності, в усіх земних цивілізаціях людства є своєрідні універсалії, що часто виступають як одні з провідних у багатьох дослідженнях, котрі стосуються проблем національного і типології культур. Незалежно один від одного вчені роблять висновок, що інваріант цивілізації, який формується з основного набору першоелементів, в прочитанні кожного з етносів має особисту неповторну комбінацію, систему зв'язків, кольорову гаму культури, її внутрішню форму. Ця система зв'язків і становить актуальний науковий інтерес. Своєрідним підготовчим періодом у класифікації універсальних першоелементів є використання категорії "картина світу", яка функціонує в різних гуманітарних науках кілька останніх десятиріч. У розробках Б.Серебренникова, Б.Мейлаха, В.Медушевського, Л.Софронової та інших простежується перехід поняття з природознавчих дисциплін у гуманітарні, фіксується наявність його художнього різновиду.

У мистецтвознавстві "картина світу", яка є синтетичною багатомірною структурою, пов'язана з історією мистецтва, але відрізняється специфічною спрямованістю, адже "втілення художньої картини світу передбачає аналіз на філософському рівні загальних ліній розвитку, засобів художнього бачення і світосприйняття, еволюції художнього мислення і його детермінантів... Для її вивчення особливе значення мають: філософія, естетика, соціологія, історія, мистецтвознавство, літературознавство, психологія, етнографія"<sup>1</sup>.

У кожному конкретному випадку вивчення того або іншого аспекту картини світу найважливішими є три моменти:

- 1) наявність як в окремих творах митця, так і в усьому його доробку елементів, котрі мають загальне значення при формуванні цілісної картини світу;
- 2) залежність художньої картини світу від процесів культури взагалі;
- 3) її статичні і динамічні елементи.

При диференціації змісту понять "картина світу" і "модель світу" підкреслюється належність першого до ситуації нового часу з його розмежуванням галузей мистецтва та науки.

Аналізуючи картину світу в одному з видів мистецтва, слід мати на увазі, що її основою є мовна картина світу. Вона відіграє роль "ключа", до якого можна звести основний сенс різних сфер культури. Оскільки за висновками сучасної етнопсихології, етнічність скоріше є символом окремої мови, аніж її реальним використанням усіма членами групи чи спільності, то аналіз національної картини світу варто починати, відштовхуючись від мови етносу.

### Розділ 1.2. Українська культура від початку мовної реформи І.Котляревського.

Українську мовну реформу, засновником якої вважають І.Котляревського, було підготовлено всіма попередніми культурними процесами. Міжетнічна зміна редакцій (в другій половині XVIII століття Москва прийняла "Київський варіант культури", тобто було здійснено "українську редакцію загальноросійської культури"), участь української культурної еліти в побудові загальноросійського "обличчя", відкрите історико-культурне положення України впродовж кількох століть сприяли тому, що національний варіант культури опинився в критичному становищі. Цим і був обумовлений процес національної самоідентифікації. Мовна реформа І.Котляревського

<sup>1</sup> Художественное творчество. - Л.: Наука, 1982. - С. 133.

грунтувалася на народно-розмовній (фольклорній) основі, визначила алгоритм розвитку національної культури XIX століття. Орієнтація на фольклор як на зразок і матеріал професійної творчості знайшла своє відображення в тому, що фольклор усвідомлювався як специфічний художньо-естетичний світогляд. Застосування фольклорної моделі пізнання спровокувало орієнтацію на усний тип мислення і культури. Визначається характер взаємовідносин двох художніх систем (фольклорної та індивідуальної), який мав принципове значення для розуміння логіки розвитку української культури XIX століття. В її парадигмі зіткнулися і склалися в неповторний варіант такі особливості, як опора на фольклор як на ядро естетично-художнього світогляду, висока самооцінка і романтична ідея герметизму національних культур, орієнтація на усний тип мислення і міфологічний полюс культури. XIX століття було присвячене пошукам національного обличчя. Розуміння специфіки національного в усіх сферах життя стало визначальним. Провідними моментами в пошуках національної самоідентифікації є три взаємопов'язані фрагменти культури: література і мистецтво, національна історія, етнографія. Формування і розвиток національної самобутності на основі фольклору були б неможливі без притаманної багатьом діячам культури "природної фольклорності" (термін К.Чистова). В "Енеїді" та "Наталці Полтавці" засновник мовної реформи пропонує вже готовий варіант парадигми української культури, визначає її основні цінності (етика, естетика), семантику (філософія, ментальність, національний характер), пропонуючи засіб існування і реалізації культури як естетично-художньої форми, що став прообразом багатьох процесів культури, пов'язаних з формуванням "національного автопортрету".

### Розділ 2.1. "Наталка Полтавка" як естетико-художня парадигма української національної культури XIX століття.

Українські вчені, до прикладу, Дм.Чижевський, провідними рисами українського національного характеру вважають емоціоналізм, чутливість, ліризм, а своєрідний гумор як одну із сторін емоціоналізму. І.Котляревський завдяки особливій поезії фіксує логіку і насиченість національних характерів, що склалися в динаміці етногенезу. Слід звернути увагу на те, що українська література кінця XVIII – початку XIX століть зазнала впливу "добросердного квієтизму" Сковороди. На думку Гр.Вашенка передусім це стосується "Наталки Полтавки. "Характери" її дійових осіб є первісно заданими і не передбачають суттєвих моральних змін, реалізуючись у

широкій гамі психологічних ситуацій. Первісна позитивність впливає не лише з норм класицизму чи квієтизму, а також з логіки народного театру, де персонаж – не індивідуальність, а узагальнене амплуа, до фіксації якого прагне фольклор. Ось чому "національний характер" як система якостей втілюється не в індивідуалізації окремих персонажів (не в сумі вертикалей), а в усій палітрі емоційних переживань (горизонтальне розшарування). На думку А.Шамрая, Котляревський використовує три варіанти ставлення до фольклорного першоджерела: 1) цитування; 2) стилістичне змінення пісні; 3) створення оригінальних зразків на основі фольклорної поезики. Оскільки народна пісня є репрезентантом української культури, вона містить у собі основні риси національного характеру, а ширше – картини світу. П'єса І.Котляревського спрямована на показ цих якостей, які спочатку фіксуються в розмовних діалогах, а потім дублюються й канонізуються піснею. Звідси – подвійна логіка драматургії. Пісенний шар виступає не доповненням, а органічним елементом драматичного тексту, його стилеутворювальною якістю. Його наявність – продовження фольклорного синкретизму, тобто використання першоджерела нової професійної культури. Подвійна логіка драматургії – це ще одна можливість зіставлення п'єси з народною драмою, де поетична творчість нерозривно пов'язана з музичною. Ця нерозривність, генетична спорідненість виявилася в тому, що тривалий час не було поділу на акторів і співаків, а в театральних трупах були актори-співаки. П'єса І.Котляревського має кілька жанрових тлумачень, але всі вони подаються через європейську жанрову систему і тому не відповідають її фольклорній природі. Свого часу українське музикознавство пропонувало трактувати жанр "Наталки Полтавки" як "співогри" (див. праці Інституту культури І.Крип'якевича 20-х років). Жодна з численних музичних редакцій п'єси не існує як її "законний", авторський варіант, як у європейській культурі. Як нам уявляється, текст п'єси - це музично-драматичний інваріант спектаклю в культурі, орієнтований на усний тип мислення. До аранжування п'єси М.Лисенко підходить як зрілий фольклорист-композитор (становлення цих якостей його творчої особистості - паралельний, взаємовпливаючий процес), котрий бачить у пісні втілення типу українця, а в народній творчості - вираження внутрішнього життя народу. Серед прикмет жанру визначено такі, які мають важливе значення в характеристиці співогр.

## Розділ 2.2. Формування жанру співог у ранній творчості Лисенка.

Художні спроби 60-х років - "Простак", "Андрашіада", а також "Чорноморці" - розглядаються як віхи на шляху формування жанру співог у творчості композитора. М.Лисенко знаходить власний метод монтажу музики, від використання популярних фрагментів і мелодій приходять до опори на фольклорно-пісенну культуру. В "Чорноморцях" Лисенко вперше komponує клавир тільки з народних пісень.

## Розділ 2.3 Гоголівський театр М.Лисенка.

Сучасна філологія вважає, що творчість Гоголя - це скоріше продовження тенденцій нової української літератури, аніж основа російського реалізму. Цикл "українських" повістей Гоголя виявляє взаємозв'язок у текстах музичного і драматичного начал, що мають фольклорно-генетичне походження; демонструє показ національної картини світу; використання як першооснови творчості фольклорної культури, що сприймається головним чином через народну пісню; побудову особливого ідеального простору, ідеального світу, за важливого значення етнографічних деталей; особливу національну музикальність текстів (а також "словогру" як стиль мислення). Усе це дозволяє легко трансформувати гоголівські твори в музично-театральний жанр співог. Кількість вистав за творами Гоголя, розглянутих О.Гозенпудом, свідчить про те, що тексти письменника, як і текст "Наталки Полтавки", це інваріант обробок, а композиторські версії можна розглядати як "пісенну парадигму" "Вечорів на хуторі поблизу Диканьки" в українській культурі. Для повноцінного художнього втілення гоголівських творів знадобилася "природна фольклорність" Лисенка і Старицького, яка є необхідною якістю митця - представника національної культури (так, М.Глінка та О.Серов, які не володіли цією якістю, змушені були відмовитися від реалізації задумів на українські теми). Спрямованість творів на показ національної культури України, побудову особливої етнокультурної реальності виявляється у значущості місцевого колориту, зумовлюючи звернення до фольклору, тобто пісень, обрядів тощо. Це впливає на естетичне світосприйняття, яке трансформує музично-театральний жанр, "оперу", його драматичну форму, естетику, сприяючи виникненню національного типу вистави - співог. Цей процес починається з орієнтації, а потім виливається в тотальну опору на народну пісню. За висновками вчених, в "Утоплений" куплетна пісня є жанро-, стиле-, формоутворювальним елементом. Місцевий колорит розкривається в ній на основі народної музики і

різдвяних обрядів, що суттєво впливає на драматургію твору, змінює функцію хору. Роль останнього в "Утоплений" пов'язують із втіленням сутності українського менталітету. В "Різдвяній ночі" за допомогою хору будується своєрідний варіант української обрядової вистави ("опера-колядка"). Це впливає на загальну естетичну картину світу, сприяє відтворенню обряду як фрагмента національної культури України. Лірична ж лінія є первісно існуючою в цій житті – обряді. Специфічність театральньо-обрядової драматургії зумовлює національно-жанровий тип твору. Серед жанрів європейської театральної культури тільки водевіль, як найбільш "усний" серед них (коли музика пишеться не до п'єси, а до спектаклю), пов'язаний з навколишньою дійсністю, гнучкий щодо розмірів форми, дозволив Лисенкові й Старицькому, синтезувавши його з національною "комедією зі співами" Котляревського, досягти нової якості. Так у творчості Лисенка сформувався національний жанр співогр. Як дослідили вчені, в усіх співограх Лисенка є ліричний сюжет, побудований на подоланні закоханими (ліричною парою) зовнішніх перешкод і щасливий розв'язці. Неодноразова реалізація цієї ліричної схеми у творчості Лисенка дозволяє зробити висновок про наявність у його співограх ліричного над-сюжету, який надалі існуватиме як самостійний різновид жанру, що також відтворює картину світу України.

Розділ 3.1. "Тарас Бульба" Гоголя – найбільш суперечливий серед усіх українських творів Гоголя, позначений історико-героїчною тематикою і "козацькою", а не "хліборобською" картиною світу. Наслідком впливу фольклорного мислення є те, що "єдиним реальним фактом являється національний колорит, але в історичній проекції" (Р.Багрій). Повість має багато жанрових визначень. Наявність у гоголівському тексті таких особливостей, як опора на фольклорні першоджерела, побудова ідеального світу, "плоскі" (Р.Багрій), однофункційні характери, використання в тексті мотивів дум та історичних пісень (що дозволяє говорити про своєрідну музично-драматичну генетику, "пісенну природу прози"), жанрова неоднозначність, орієнтованість на показ національного колориту, наявність ліричного над-сюжету передбачають можливість подальших музичних інтерпретацій "Тараса Бульби" в національному жанрі співогр. Першими спробами Лисенка щодо втілення героїчної тематики були "Гаркуша" і "Маруся Богуславка", які через суперечливість ліричного над-сюжету та історично-героїчного задуму залишилися незакінченими. Гоголівське першоджерело, поєднуючи в собі дві колізії - національну історію визвольної боротьби

(козацька тематика) та особисту долю (ліричний над-сюжет), виявило схильність до моделі великої французької опери. Незважаючи на очевидні відмінності двох жанрових моделей (опери та співогр), вони мають спільні вихідні першоелементи, що дозволило Лисенкові здійснити спробу їх синтезу. Це, звісно, відбилося на трактуванні сюжету та картини світу. Вперше ліричний над-сюжет не залишився гармонізованим. Навіть деякі істотні зміни у фабулі, зроблені Старицьким і Лисенком, не допомогли досягти необхідної міри позитивного сенсу твору.

Вперше в українському музикознавстві тут пропонується порівняльне зіставлення музичного матеріалу "Тараса Бульби" в редакціях Лисенка та Ревуцького за параметрами: текст лібрето, тема твору, побудова сюжету, купюри Лисенка (скорочення ліричної лінії та етнографічних епізодів, а також підпорядкування провідної ідеї у Ревуцького матриці міфу про боротьбу революційного вождя). Все це дозволяє вважати обидві версії окремими, самостійними, самодостатніми творами Лисенка та Ревуцького. Таблиця аналізу подається в додатках. У "Тарасі Бульбі" Лисенка національна картина світу дає можливість моделювати дійсність засобом накладення гармонійного та есхатологічного модусів пізнання. В цьому творі Лисенко іде шляхом їх лінійного зіставлення, тому що це перша спроба втілення "відкритої" картини світу. Щодо перспективи еволюції музично-сценічного мистецтва Лисенка "Тарас Бульба" став поворотним пунктом на шляху від співогри як міфу-фольклору (естетична діяльність) до співогри як міфу-мистецтва (художня діяльність).

### Розділ 3.2. Дитячі оперки.

"Коза-Дерева", "Пан Коцький", "Зима та Весна" відрізняються від усіх інших творів Лисенка орієнтованістю на дитячу аудиторію. Дидактична функція "оперок" – прилучення до національної культури, до її моралі й естетики, що було найважливішою метою в умовах самоідентифікації культури XIX століття.

З одного боку, через казкову (фантастичну) тематику і сюжет Лисенко адаптує жанр співогр до дитячого сприйняття та виконання. При цьому композитор зберігає основні прикмети та естетику жанру: взаємозв'язок музики й драматургії, komponування сюжету для показу "місцевого" колориту, використання однофункційних персонажів, опора на народно-пісенну спадщину. Про це свідчить і співпраця з лібретисткою Дніпровою Чайкою, широ обдарованою природною фольклорністю. З іншого боку, з'являються нові якісні характеристики, до прикладу, наявність

інструментальних епізодів, повсюдні літературні ремарки, які містять сценарний план, поступовий відхід від пісенної куплетності та розмовних діалогів, які розширюють можливості жанру співогр і матимуть важливе значення на наступному етапі творчості Лисенка вже у ХХ столітті.

#### Розділ 4.1. "Чарівний сон".

Як п'єса Старицького (1899), так і її музичний супровід, зроблений Лисенком, після цензурної заборони тривалий час залишалися невідомими не тільки щирої публіці, а й вузькому колу фахівців. Жанр п'єси – "святковий жарт" на одну дію. Його сюжетна побудова має вигляд єдиного ліричного над-сюжету співогр, однак його цілісна структура існує у двох взаємодіючих художніх просторах, кожен з яких має свій особистий дубль сюжету: перший – зовнішній, лірично-побутовий, другий – внутрішній, лірично-фантастичний (події чарівного сну). Фінал цих двох історій – загальний, розв'язка його дається в останньому епізоді. Композитор випикує в клавірі тільки 7 номерів, але насправді їх 8: 6 вокальних та 2 симфонічних, які вибудовуються в симетричну композицію. Вперше Лисенко використовує тут симфонічні епізоди, які припадають на моменти переходу сюжету від зовнішнього до внутрішнього і навпаки. Фольклорний мотив змагання наречених нагадує європейську і російську традиції, постаючи як творче змагання. Вибір форми мелодекламації (не пісні і не арії) для сольного виступу наречених диктується умовами виконання драматичного театру. Її використання дозволяє композиторові звільнити свою творчу фантазію у сфері інструментального мислення; музична форма мелодекламації віддзеркалює розвиток і насиченість поетичного змісту тексту. Такі особливості твору, як використання національного набору поетичних мотивів, національно-гоголівські методи їх сполучення, побудова взаємопов'язаних художніх просторів, кожен з яких має дубль ліричного над-сюжету співогр; дубльовані, однофункційні персонажі; сприйняття пісні як традиційного знака жанру; зверненість до жанру мелодекламації; побудова масових сцен як фрагменту оперного твору; наявність узагальнених симфонічних епізодів дозволяє розглядати драматичну п'єсу не тільки з точки зору жанру співогр, з його над-сюжетом, а й крізь призму професійного європейського оперного театру. Творчий дует Лисенко – Старицький завершує тут створення традиції фольклорно-етнографічних співогр, пропонуючи ліричний тип її згортання. Автори показують можливості жанру співогр, його потенційне тяжіння і до опери, і до драматичного театру.

## Розділ 4.2. "Саффо".

Звернення Лисенка до античного міфу розглядається в руслі засвоєння античної спадщини українською культурою на зламі XIX – XX століть. Автор лібрето – Л.Старицька-Черняхівська, талановита поетеса трагічної долі. Академічне музикознавство вважає цей твір Лисенка незавершеним, оскільки лібретистка написала тільки першу дію із запланованих двох. Проте, особливості побудови сюжету і його музичної інтерпретації, на наш погляд, дозволяють говорити про жанрово-композиційну завершеність твору за відкритості втіленої в ньому негармонійної картини світу, не притаманної Лисенкові. Реалізація ліричного над-сюжету – це двофазне дубльоване його проведення тільки на основі ліричного плану, оскільки фантастичний тут виключено. Лисенко не звертається до цифрового впорядкування епізодів. Кількість озаглавлених номерів – 12, вони розпадаються на дві нерівномірні частини, дві ліричні історії. В першій – умовно це №№ 1–8 – розповідь іде від імені Фаона, в другій - №№ 9-12 – від імені Саффо. Поділу епізодів на дві частини сприяє розміщення персонажів сюжету: вони не виходять за межі "своїї" частини і не зустрічаються на сцені. Відсутність багатопланового художнього простору, коли є тільки лірична реальність, зумовлює звернення до музично-оперних засобів, що свідчать про вихід твору з фольклорно-обрядової вистави і наближення до авторської оперної композиції. Жанр – "драматичні сцени" – передбачає спеціальне, концертне виконання. Трансформація і два протилежні фінали над-сюжету створюють враження незакінченості твору через відкрите негармонічне "рішення" ліричної лінії заголовної героїні. "Наталка Полтавка" і "Саффо" – це крайні межі "вертикалі" в процесі національного самовизначення Лисенка. Це різне розуміння авторської мети: прилучення до культури (фольклору) в "Наталці Полтавці", й особисте висловлення на основі міфологічного сюжету, втілення особистого досвіду в "Саффо". Друга частина твору має вважатися прототипом ліричного жанру моноопери, коли здійснюється виділення зі схеми над-сюжету співогр гармонійного та негармонізованого варіантів, за їх відхиленості від побутової (етнографічної) і фантастичної художньої реальності.

### Розділ 4.3.1. "Енеїда" і XIX століття.

Перший твір української літератури і до сьогодні має різні тлумачення і прочитання. Котляревський був добре знайомий з фольклором, він заклав в українську культуру ставлення до народної пісні як до "бази даних" культури. В розділі дається

огляд літератури, присвяченої використанню фольклорної лексики, образності, мислення (вплив сміхової культури, амбівалентність персонажів; характеру сміху і його тлумаченню в XIX і XX століттях, використанню народних жанрів, висміювання старокозацьких літописів, введення героя з фольклору, відтворення типу українця тощо). У своїй поемі Котляревський дав широку картину реальності, культури та історії свого часу. Звідси – багатоваріантність її прочитання і трактування, невичерпність "Енеїди" як факту культури. Жанрове тлумачення поеми головним чином йшло через європейську літературну систему. В основі інсценізації Лисенка – фрагменти тексту Котляревського. Вона відрізняється від першоджерела "сюжетним стрижнем" – романом Енея і Дідони на фоні побутових сцен. Лисенко дотримується форми спектаклю з розмовними діалогами, відмовляючись від цитування пісень, яке замінюється побудовою оригінальних тем, близьких до "першоджерела моделі", яка впізнається в авторській музиці. Трансформації у жанр співогр сприяють насиченість тексту фрагментами фольклору, показ загального психологічного портрету через окремих персонажів, кожен з яких є виразником певної якості, виділеність ліричного над-сюжету.

#### Розділ 4.3.2. "Енеїда" і XX століття.

"Енеїда" Лисенка – це не аранжування і не інтерпретація поеми Котляревського в оперному жанрі, а транскрипція його ідей щодо розвитку української культури з позицій національного професійного композитора XX століття. Малоімовірно, що автором лібрето був М.Садовський, представник так званого "театру корифеїв", що він зміг здійснити синтез античного і національного. Скоріше це була Л.Старицька-Черняхівська. Дослідники творчості Лисенка і досі не приділили достатньої уваги цьому твору. На основі здійсненого нами музикознавчого аналізу пропонується ряд висновків. Перша дія має дві експозиції, друга і третя – "самодостатні", вони присвячені богам Олімпу і троянцям, близькі за сюжетно-композиційною будовою. Друга дія – це ситуація фольклорних вечорниць, де велике значення мають розмовні діалоги, загальна послідовність номерів подається у вигляді пари "високий дубль – низький дубль". За відсутності конкретно-персонажного втілення ліричного над-сюжету композитор позначає його за допомогою "Вальса Венери" і "квінтету любовної згоди". У третій дії персонажі знаходяться в ситуації "високого" бенкету, характеристика якого дається за допомогою оперних засобів. Автори дещо відходять

тут від бурлескного першоджерела, посилюючи ліричне начало. В третій дії з 11 номерів – сім складають епізоди Дідони та Енея. Головна роль жанру співогр підкреслюється провідною роллю сольного співу в другій дії, а в третій – головна роль оперних жанрів – дуетами, хоровими сценами (з 11-ти номерів - тільки чотири сольних). За наявності різних можливих рішень однієї матриці сюжету композитор показує взаємопроникнення жанрів опери і співогр, що відбувається при "обміні" деякими характерними прикметами (наприклад, танцювальними епізодами). При зверненні до оперного жанру відбувається синтез ліричного над-сюжету і міфологічної історії, що дає можливість вийти за межі національного, раніше усвідомлюваного як національно-етнографічне, і піднятися до "верхніх поверхів культури", зберігаючи національну ментальність, коли національне трактується як культурно-національне. Звернення до жанру співогр дозволяє зробити аналогічний синтез, пропонуючи рішення в комічному варіанті, спираючись не на античну трагедію, а на народну сміхову культуру. Звідси два протилежні фінали: національна матриця дає гармонійну розв'язку, а використання міфа – трагічний кінець. Але композитор розуміє їх як можливості одного інваріанту над-сюжету, розширення національної художньої картини світу.

Розділ 4.4 "Ноктюрн" не тільки "лебедина пісня" Лисенка, а й результат його художніх пошуків. Багатокількісні складові елементи твору мають своїх "попередників" у музичному театрі композитора. Це стосується загальної схеми твору, системи персонажів, реалізації ліричного над-сюжету тощо. Таким чином, "Ноктюрн" комбінується зі сталих елементів національної художньої традиції. Побудова художнього простору, його трактування даються на основі гоголівських моделей. Сценічного сюжету як такого в опері немає. Її зміст – зустріч і "співи" різних персонажів, "варіанти виконання" яких і утворюють стрижень дії. Мета твору – показ символів національної культури й гармонійного рішення обох дублів над-сюжету. За винятком першої репліки Служниці, у творі немає розмовних діалогів. Їх відсутність композитор компенсує, з одного боку, музично-композиційними засобами ("передцитування", перехрещування сольних партій в центральній частині дій), а з другого – введенням до клавіру великих літературних ремарок, що коментують дію. Це можна розглядати як своєрідну модифікацію відсутніх розмовних діалогів, а також як паралельний музичному (оперному) художній (літературний) текст. Особливості

цитування народних пісень свідчать, що процес національної самоідентифікації, який реалізується через особливості психології сприйняття інтонаційної сфери, з фольклорно-етнографічного шару культури підноситься до сфери професійної творчості і культури. Фольклорна відкритість творів типу "Наталки-Полтавки", де пісенна парадигма жанру дозволяла множити твори цього типу, відбивається на композиційно-драматургічних особливостях, які характеризують в першу чергу жанр і музично-сценічну форму. Наявність у чотирьох останніх творах дубльованого надсюжету дозволяє говорити про те, що ці опуси є своєрідною інтерпретацією однієї матриці змісту (сенсу), якою і є над-сюжет співогр. Культурно-національний підхід до національно-етнографічної традиції співогр XIX століття дозволяє Лисенкові пропонувати кілька варіантів її використання: ліричний ("Чарівний сон"), трагічний ("Саффо"), сміховий ("Енеїда"), міфологічний ("Ноктюрн").

Висновки. У музично-театральній творчості Лисенка виявлено константні смисло- й структуротворчі елементи, необхідні для формування картини світу: це місцевий колорит, художній простір, персонажі, сюжет, жанр. У XIX столітті Лисенко створює жанр співогр, а у XX - трактує його як художню традицію минулого.

Матеріали і результати роботи можуть мати практичне значення при поверненні творів композитора на оперну сцену, і теоретичне при вивченні української культури "за горизонталлю", аналізі творчого союзу Лисенко – Старицький, для прийняття оперної спадщини Лисенка в XX столітті і оперним і драматичним театром, зіставлення процесів культуригенезів українського і російського етносів тощо. У зв'язку з цим постає необхідність переглянути значення Лисенка лише як композитора XIX століття, й визначити його роль у розвитку українського музично-театрального мистецтва і культури взагалі.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Тарасова О.І. Українська культура від початку мовної реформи І.Котляревського // Аспекти історичного музикознавства. Дослідження і матеріали. – Харків.: Прапор, 1998. – С.228 – 233.

2. Тарасова О.И. Национальный характер и картина мира как принцип типологии культур // Проблемы сучасного мистецтва і культури: Зб. наук. праць.

"Проблеми мистецтвознавства та професійної освіти". – К.:ТОВ "Міжнародна фінансова агенція", 1998. – С. 7 – 16.

3. Тарасова О.И. Музыкально-театральные миниатюры позднего периода творчества Н.В.Лысенко // Проблемы сучасного мистецтва і культури: Зб. наук. праць. "Професійна освіта та мистецтвознавство". – К.: ТОВ "Міжнародна фінансова агенція", 1998. – С. 1-24.

#### АНОТАЦІЯ

Тарасова О.І. Картина світу музичного театру М.В.Лисенка. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 - теорія та історія культури. – Харківський державний інститут мистецтв ім. І.П.Котляревського, Харків, 1999.

Дисертацію присвячено питанням музично-сценічної творчості М.В.Лисенка, яка розглядається у повному обсязі. В дисертації розробляється новий теоретичний напрямок, який ґрунтується на категорії "картина світу". Встановлено, що "Наталка-Полтавка" – твір культури усного типу в межах авторської творчості, інваріант жанру співогр, який є національним жанром професійної музично-театральної культури України. Твір "Сапфо" вперше розглядається як нова художня концепція "відкритої" картини світу. Аналізується клавір "Тараса Бульби" як самодостатній твір М.Лисенка. Пропонується загальна періодизація творчості композитора, вказується на її залежність від процесу національної самоідентифікації XIX і історико-культурної ситуації XX століть. Основні результати і матеріали дослідження можуть бути використані у вузівських курсах та подальших теоретичних дослідженнях.

Ключові слова: картина світу, національна самоідентифікація, "Наталка-Полтавка", "Сапфо", співогри, над-сюжет.

#### ANNOTATION

Tarasova O. I. "The Picture of the world" in musical theatre of M.V.Lysenko. – Manuscript.

Thesis on competition of a scientific degree of the candidate of specialty 17.00.01 – theory and history of culture. Kotlyarevskij Kharkov State Institute of Art, Kharkov, 1999.

Thesis are devoted to the problems of musical theatre of M. V. Lysenko in full volume. The new theoretical direction, that is based on the "category the picture of the world", is being worked out in the thesis. It is established, that "Natalka-Poltavka" is composition of verbal culture in the limits of authored creative work and the invariant of "spivoygry", which is a professional genre of musical - theatre culture of Ukraine. At the first time "Sapfo" is considered as the new artistic conception of the "open" picture of the world. The score of "Taras Bulba" (by edition of 1913) is analyzed as all-sufficient work of M.V.Lysenko. It is offered the common division into periods of creative work of the composer, which correlates with the process of national self-identification in XIX and new historical situation in culture on the beginning of the XX centuries. The materials and conclusion can be used in the institute courses and in the future theoretical researches.

Key words: the picture of the world, national self-identification, "Natalka-Poltavka", "Sapfo", spivoygry, super-plot.

#### АННОТАЦІЯ

Тарасова О.И. Картина мира музыкального театра Н.В.Лысенко. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01.- теория и история культуры. – Харьковский государственный институт искусств им.И.П.Котляревского, Харьков, 1999.

Диссертация посвящена вопросам музыкально-сценического творчества М.Лысенко. Разрабатывается новое теоретическое направление, основанное на категории "картина мира", в искусствоведении эта категория - синтетическая многомерная структура, основой которой является языковая картина мира. Анализ национальной картины мира необходимо осуществлять, отталкиваясь от языка этноса. На рубеже XVIII - XIX столетий, вследствие межэтнической смены редакций в XVII веке, национальный вариант украинской культуры оказался в глубоком кризисе. Подготовленная этими процессами языковая реформа И.П.Котляревского, опирающаяся на народно-разговорную (фольклорную) основу, определила алгоритмы развития украинской культуры XIX столетия, в парадигме которой соединились: опора на фольклор в качестве образца и материала профессионального творчества, осознание фольклора как художественно-эстетического мировоззрения, высокая самооценка и романтическая идея герметизма национальной культуры, ориентация на устный тип

мышления и мифологический полюс культуры. Важнейшее качество деятелей культуры - природная фольклорность (К.Чистов). "Наталка-Полтавка" - эстетико-художественная парадигма национальной украинской культуры XIX века. Персонажи - обобщенные амплуа - отражают "добросердечный квиетизм" Г.Сковороды, изначально заданы, неизменны, реализуются в гамме психологических состояний. Пьеса направлена на показ национального характера, который а) фиксируется в разговорных диалогах, б) дублируется и канонизируется песней. Отсюда - двойная логика драматургии и стилеобразующее качество песен. Национальное определение жанра - "спивоигр". Текст пьесы - музыкально-драматический инвариант спектакля в культуре, ориентированной на устный тип мышления. Путь формирования жанра "спивоигр" включает в себя поиск метода монтажа музыки, переход от цитирования популярных образцов музыки к опоре на народно-песенную культуру ("Андрасиада", "Простак", "Черноморцы"). В сочинениях на сюжеты Н.Гоголя, развивающего идеи языковой реформы И.Котляревского, прослеживается: интерпретация гоголевской модели трехкомпонентного художественного пространства, формирование лирического сверх-сюжета, реализация фольклорного закона вариантности на жанровом уровне. В "Тарасе Бульбе" соединены история героической борьбы (казацкая тематика) и личная судьба (лирический сверх-сюжет), что при очевидных различиях двух жанровых моделей (большой оперы и "спивоигр") и наличии общих первоэлементов позволяет Лысенко осуществить попытку их синтеза. Впервые лирический сверх-сюжет и национальная картина мира не гармонизованы. Лысенко идет путем линейного сопоставления гармоничного и эсхатологического модусов познания. Это первая попытка реализации "открытой" картины мира, поворот от спивоигр как "мифа-фольклора" (эстетическая деятельность) к спивоиграм как "мифу-искусству" (художественная деятельность). В детских операх - адаптация спивоигр к детскому исполнению и восприятию, дидактическая функция, эволюция жанра (литературные ремарки, инструментальные эпизоды, отход от куплетности и разговорных диалогов). На рубеже XIX - XX веков завершается процесс создания фольклорно-этнографических спивоигр. "Волшебный сон" - жанр мелодекламации, потенциальное тяготение спивоигр и к опере, и к драматическому театру. "Сапфо" - это освоение античной традиции украинской культурой; мнимая "незавершенность" сочинения; концертное, не обрядово-фольклорное, исполнение, негармоничное

решение лирического сверх-сюжета, новое понимание цели авторского творчества. "Энеида" - неисчерпаемость сочинения как фактора культурного процесса, транскрипция идей Котляревского о развитии украинской культуры с позиций профессионального композитора XX века, самодостаточность действий, противоположность их финалов - взаимодополняющие возможности одного инварианта сверх-сюжета, расширение национальной картины мира. "Ноктюрн" - комбинация устойчивых элементов национальной художественной традиции. Наличие в четырех последних сочинениях дублированного сверх-сюжета свидетельствует о том, что эти опусы являются своеобразной интерпретацией одной матрицы содержания (смысла), каковой и есть сверх-сюжет спивоигр. Культурно-национальный подход к национально-этнографической традиции спивоигр XIX века позволяет Лысенко предложить несколько вариантов ее интерпретации: лирический ("Волшебный сон"), трагический ("Сапфо"), смеховой ("Энеида"), мифологический ("Ноктюрн"). Предлагается периодизация творчества композитора, указывается на ее зависимость от процесса национальной самоидентификации и историко-культурной ситуации начала XX века.

Ключевые слова: картина мира, национальная самоидентификация, "Наталка-Полтавка", "Сапфо", спивоигры, сверх-сюжет.

---

Підписано до друку 29.09.99 р. Формат 60х90/16.  
Ум. друк. арк. 1,0. Обл.-вид. арк. 1,0.  
Наклад 100. Зам. 414.

---

м. Київ-5, вул. Червоноармійська, 57/3, к.201.  
Товариство "Знання" України  
Видавництво та оперативна поліграфія  
227-41-23, 294-71-27

4518884

АВ 44.056

МИСТ.

ИЕР.

МИСТ