

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Білас Олеся Іванівна

782.03-027.522:78.071.1(477) “19/20”

**Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного
спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського
до вистав Національного академічного українського драматичного театру
імені Марії Заньковецької)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

Білас О. І.

Науковий керівник: **Кияновська Л.О.**, доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Білас Олеся Іванівна. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка Міністерства культури України, Львів, 2018.

У дисертації представлений один з аспектів тлумачення ролі музики в драматичному театрі. Відповідно до основоположної характеристики в поданому дослідженні висувається і обґрунтовується гіпотеза про рівнозначність художньої вартості музики до театральних спектаклів з іншими її жанрами, в тому числі й як репрезентанта індивідуального стилю композитора. Для аргументації авторської гіпотези обрано інтердисциплінарний підхід, який природно обумовив методологію даного дослідження на перехресті ряду гуманістичних наук: психології творчості, культурології, театрознавства та музикознавства.

Мета дослідження – окреслити специфіку індивідуального композиторського стилю в музиці до драматичних вистав на прикладі творчості львівських композиторів другої половини ХХ століття.

До предметного кола поданої роботи увійшли аналітичні студії категорії «композиторського стилю», в якому передусім виокремлюємо його трактування як співвідношення компонентів художньої структури та як вираження єдності, притаманної будь-якій множинності художніх явищ.

У дослідженні зосереджуємо увагу на тих специфічних рисах індивідуального композиторського стилю, які проявляються в музиці до драматичних вистав. Запропонована системна характеристика індивідуального композиторського стилю враховує множинність суб'єктно-об'єктних

взаємозв'язків творчого індивіда – соціуму на тому цивілізаційному витку спіралі, на якому реалізується його творчий потенціал.

В першому розділі дисертації розглядається категорія індивідуального композиторського стилю і його специфіка у сфері музики для театру. На основі аналітичних студій значного компендіуму спеціальної літератури, присвяченої категорії «стилю», приходимо до висновку, що індивідуальний композиторський (як і інший художній) стиль згідно визнається одним з фундаментальних конституюючих елементів системи, без якого немислиме розуміння істоти стилю в будь-яких його проявах чи формах. Водночас ні в одній ієрархічній чи парадигматичній концепції індивідуального стилю митця не виводиться залежність від жанрів, сукупності виразових засобів чи форм, до яких він звертається для виразу своїх творчих задумів.

На цій основі виділяються та типологізуються універсальні закономірності музично-сценічної творчості, визначено її стильову своєрідність, враховуючи внутрішню структуру і систему виразовості драматичного театру та музики. Розгляд функцій музики в драматичному театрі дозволяє дійти висновку, що в категоріях індивідуального композиторського стилю музика до драматичних вистав займає рівноправне місце в ієрархії інших жанрів і, втрачаючи одні можливості прояву оригінального творчого мислення, здобуває не менш інтенсивні у інспіраціях нових задумів і звершень митця.

В другому розділі дисертації здійснюється огляд різнопланових інноваційних театральних систем ХХ ст., в яких виділяємо три фундаментальні концепти: концепт синтезу, концепт експерименту та концепт суб'єктивізму, що обумовлюють природу сценічного дійства нового часу відповідно до динамічного і водночас нелінійного розвитку світової спільноти тієї епохи. Ескізно визначається роль музики в новаторських за духом і за буквою постановках Гордона Крейга, Адольфа Аппія, Костянтина Станіславського, Бертольта Брехта, Всеволода Мейєрхольда та інших.

Вказується, що не менш актуальною протягом усіх змін трактування суті театральної вистави виявляється традиція українського театру корифеїв, що й

на сучасному етапі не вичерпала свій потенціал. В розділі розглянуті основні принципи утвердження національної самосвідомості в театрі бездержавного народу. Окреслено виняткову роль музики у створенні епохальних артефактів, оскільки театр корифеїв, як і інші театральні колективи та драматичні вистави українських авторів в самій своїй суті мислились як музично-драматичні.

Вказується на історичне значення у оновленні театральної традиції театру «Березіль» та Леся Курбаса. Сприймаючи виразові можливості музики універсально і всеоб'ємно, Курбас власне в силу особливої вагомості музичного ряду у своїх виставах ніколи не творить раз і назавжди даного кліше. Музика в кожному з його сценічних шедеврів вирішувалась оригінально, не повторюючи попередньо знайдених рішень, а кожного разу достосовуючись до всіх сукупних елементів художнього цілого вистави.

Третій розділ присвячується музиці до театру видатного українського композитора другої половини ХХ ст. Анатолія Кос-Анатольського.

Розглядаються дві знакові вистави з музикою видатного митця, що поєднують інновації сучасного європейського театру з національною традицією: більше «театру переживання» у «Ночі на полонині» Олександра Олеся, більше «театру показу» у «Дамах і гусарах» Олександра Фредра.

В «Ночі на полонині» Кос-Анатольський зумів представити багатий, барвистий, сповнений розмаїтими відтінками експресії і рефлексії, поетичний світ українського символізму.

Музика Кос-Анатольського до вистави «Дами і гусари» акумулювала ряд характерних знаків його стилю: винахідливість і образність використання розмаїтих жанрових моделей; вміння наповнити «легкі» жанри емоційною виразністю; володіння розгорнутою драматургічною формою, доречне застосування лейтмотивів, лейтжанрів та лейттембрів.

Четвертий розділ зосереджується на музично-театральному доробку знаного сучасного львівського композитора Віктора Камінського. З'ясовано, що музика до драматичних вистав виявилась одним із пріоритетів та органічних сегментів творчості сучасного митця, співзвучна його пошукам у інших

синтетичних (ораторія, духовна музика, кантата-симфонія, хори) та чистих інструментальних (концерти, програмні камерні опуси) жанрах.

Його музика до драматичних вистав розглядається у ширшій панорамі досягнень Львівського національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької 80-х – 90-х років ХХ ст. Найвдаліші із згаданих спектаклів сприймаються як «драми ідей», в яких музика надає експресивної глибини сценічному дійству, посилює драматизм. Аналіз вистав Федора Стригуна з музикою Віктора Камінського дозволяє констатувати, що знайдений ним звуковий контрапункт драматичного дійства вистав, постановка яких здійснювалась на зорі Незалежності, дозволив глибше проникнути в сценічну дію, розкрити підтексти драматичного тексту. Таке трактування музики проявляється передусім в тих режисерських концепціях, які не відкидають історичну традицію українського класичного музично-драматичного театру.

У Висновках узагальнюються основні положення, які обґрунтовуються в чотирьох розділах дисертації. Вказується, що розгляд категорії «стилю» обумовлений основними завданнями поданого дослідження: формулювання власної концепції індивідуального композиторського стилю та його специфіки в царині музики до драматичного театру та окреслення ролі професійних композиторів у співпраці з українськими театральними режисерами і колективами протягом тривалого історичного періоду. Відтак визначаються такі характеристики композиторського стилю в музиці до драматичного театру як відчуття слова (передусім поетичного та сценічного), емпатичність до художнього образу, здатність до «синтетичного мислення».

Вищенаведені позиції переконливо доводять прояви індивідуального стилю композитора в музиці до драматичних вистав: синтез музики з театральним дійством, хоч наче й обмежує політ фантазії композитора, з іншого боку дає йому такі інспірації, які він може використати творчо й оригінально.

Зауважено, що новаторські пошуки в театрі ХХ – початку ХХІ ст. переосмислення «слова – дії – звуку» у виставі, динамічність переживання

хроносу як основної категорії світовідчуття людини доби науково-технічного прогресу, виявились співзвучними художньому осмисленню оточуючого світу.

В дисертації окреслена роль професійних композиторів у співпраці з режисерами і колективами протягом тривалого історичного періоду, зокрема в «театрі корифеїв» та новаторському театрі Леся Курбаса. Спеціальна увага приділяється музично-драматичним концепціям Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької в другій половині ХХ ст. Відтак теоретичне визначення категорій індивідуального композиторського стилю, специфіки його прояву в музиці до драматичного театру, історичний дискурс музики в інноваційних концепціях західноєвропейських майстрів сцени та традицій українського театру – проектується на конкретні приклади музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав названого театру.

Ключові слова: індивідуальний стиль композитора, музика в драматичному театрі, інноваційні театральні системи, театр корифеїв, Львівський театр ім. М. Заньковецької, взаємодія режисера і композитора.

ANNOTATION

Bilas Olesia Ivanivna. Style of a composer as a factor of artistic integrity of dramatic performance (based on the music of A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for the plays of the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater) – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a candidate degree in Art Studies by specialty 17.00.03 – Musical Art. – The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy of the Ministry of Culture of Ukraine, Lviv, 2018.

The thesis presents one of the aspects of interpretation of the role of music in the drama theatre. According to the fundamental characteristic of this research, the hypothesis about equivalence of artistic value of music for theatrical performances to other genres of music, including the representation of individual style of a composer, is advanced and substantiated. To justify the author's hypothesis,

an interdisciplinary approach was chosen, which naturally determined the methodology of this research at the intersection of a number of humanistic sciences: psychology of creativity, cultural studies, theater studies, and musicology.

The aim of the research is to outline the specifics of individual style of a composer in music to the dramatic performances on the example of the works of Lviv composers of the second half of the XX century.

The subject field of the given work included analytical studies of the category of "style of a composer", in which, first of all, we distinguish its interpretation as a ratio of components of artistic structure and as an expression of unity inherent in any plurality of artistic phenomena.

The research focuses on the specific features of individual style of a composer, which are manifested in music for dramatic performances. The suggested comprehensive characteristic of individual style of a composer takes into account the plurality of subject–object interrelations of a creative individual – the society on such civilizational spiral turn where its creative potential is realized.

The first chapter of the thesis considers the category of individual style of a composer and its specificity in the field of music for the theater. On the basis of analytical studies of a significant compendium of special literature devoted to the category of "style", we conclude that the individual style of a composer (as well as other artistic styles) is recognized as one of the fundamental constitutive elements of the system, without which the understanding of the essence of style in any of its manifestations or forms is impossible. At the same time, no hierarchical or paradigmatic conception of the individual style of an artist suggests the dependence on genres, the totality of expressive means or forms to which one refers for the expression of one's creative ideas.

On these grounds, the universal patterns of music and stage creativity are highlighted and classified, its stylistic specificity is determined, taking into account the internal structure and system of expressiveness of the drama theater and music. Consideration of the functions of music in the drama theater leads to the conclusion that in the categories of individual style of a composer music to dramatic

performances occupies an equal place in the hierarchy of other genres and, losing some opportunities for the manifestation of original creative thinking, obtains not less intense inspiration for new ideas and performances of an artist.

In the second chapter of the thesis, an overview of the diverse innovative theater systems of the XX century is presented, where we distinguish three fundamental concepts: the concept of synthesis, the concept of experiment, and the concept of subjectivity, which determine the nature of the stage action of the new time in accordance with the dynamic and at the same time nonlinear development of the world community of that era. The role of music is briefly determined in productions by Gordon Craig, Adolf Appiah, Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, and others, which were innovative in spirit and in language.

It is pointed out that the tradition of the Ukrainian Coryphaeus' Theater, which at the present stage has not exhausted its potential, is not less relevant during all changes in the interpretation of the essence of theatrical performance. The chapter deals with the basic principles of the establishment of national identity in the theater of stateless people. The exclusive role of music in the creation of epochal artifacts is outlined, since the Coryphaeus' Theater as well as other theatrical groups and dramatic performances of Ukrainian authors were in their very essence intended as musical and dramatic.

The historical significance in updating the theater tradition of the "Berezil" theater and Les Kurbas is indicated. Perceiving the expressive possibilities of music universally Kurbas never creates clichés because of the special importance of musical score in his performances. Music in each of his stage masterpieces was added originally without repeating the previously found solutions, and each time adjusting to all composite elements of the whole artistic performance.

The third chapter is devoted to music for the theater of the famous Ukrainian composer of the second half of the XX century Anatol Kos-Anatolsky.

Two significant performances with the music of an outstanding artist combining innovations of the modern European theater with a national tradition are considered: more of the "theater of experience" in "Night on the Meadow" ("Nich na

Polonyni") by Oleksandr Oles, and more of the "theater of show" in "Ladies and Hussars" by Oleksandr Fredr. In "Night on the Meadow", Kos-Anatolsky managed to present a rich, colorful, full of varied shades of expression and reflection poetic world of Ukrainian symbolism.

The music of Kos-Anatolsky for the "Ladies and Hussars" play accumulated a number of characteristic signs of his style: ingenuity and imagery of use of various genre models; the ability to fill "light" genres with emotional expressiveness; possession of a detailed dramatic form, appropriate use of leitmotifs, key genres, and key tones.

The fourth chapter focuses on the musical and theatrical work of the famous contemporary Lviv composer Viktor Kaminsky. It was found out that the music to dramatic performances was one of the priorities and organic segments of contemporary artist's creativity, which is in line with his searches in other synthetic (oratorio, spiritual music, cantata symphony, choirs) and pure instrumental (concerts, programmatic choral opuses) genres.

His music to dramatic performances is considered in the wider panorama of the achievements of the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater in the 80's–90's of the XX century. The most successful of these plays are perceived as the "dramas of ideas", in which music gives expressive depth to the stage action and intensifies the drama. The analysis of the plays of Fedir Stryhun with the music of Viktor Kaminsky allows us to state that the sound counterpoint of the dramatic performances, which were staged at the dawn of Independence, allowed getting deeper into the stage action and revealing the implications of the dramatic text. Such a treatment of music is manifested primarily in those directorial concepts that do not negate the historical tradition of the Ukrainian classical music and drama theater.

The Conclusions summarize the main provisions, which are substantiated in four chapters of the thesis. It is indicated that the consideration of the category of "style" derives from the main objectives of the given research: formulation of own conception of individual style of a composer and its specifics in the field of music for

the drama theater and definition of the role of professional composers in cooperation with Ukrainian theatrical directors and groups during a long historical period. Thus, the characteristics of the style of a composer in music for the drama theater are defined as a sense of the word (first of all, poetic and scenic), empathy to the artistic image, the ability of "synthetic thinking".

It is noted that the innovative searches in the theater of the XX – beginning of the XXI century, rethinking of "word – action – sound" in the play, dynamism of the experience of chronos as the main category of human perception of the era of scientific and technological progress were consistent with the artistic comprehension of the surrounding world.

The thesis outlines the role of professional composers in collaboration with directors and groups over a long historical period, in particular in the Coryphaeus' Theater and the Les Kurbas innovative theater. Special attention is paid to the musical and dramatic concepts of the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater in the second half of the XX century. Consequently, the theoretical definition of the categories of individual style of a composer, the specifics of its manifestation in music for the drama theater, the historical discourse of music in the innovative concepts of Western European masters of the stage and the traditions of the Ukrainian theater are projected onto concrete examples of music for the plays of the theater by A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky.

Key words: individual style of a composer, music in the drama theatre, innovative theatrical systems, Coryphaeus' Theater, Maria Zankovetska Drama Theater, director and composer interaction.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Білас О. І. Функції музики в театральних виставах (на прикладі музики Віктора Камінського до вистав Львівського національного академічного українського драматичного театру ім.Марії Заньковецької). Музикознавчі студії: на пошану Митця. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 38–52.
2. Білас О. І. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини ХХ ст. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Музикознавчий Універсум. Львів, 2016. Вип. 38–39. С.43–59.
3. Білас О. І. Інноваційні риси музичних концепцій театру Леся Курбаса (на прикладі вистав «Гайдамаки»за Шевченком і «Газ»Г.Кайзера). Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Музикознавчий Універсум. Львів, 2017. Вип. 40. С.96–113.
4. Білас О. І. Роль музики в українському драматичному театрі кінця ХІХ - початку ХХ ст. Щоквартальник «Українська музика» Львів, 2017. Число 3 (25). С. 59–69.
5. Bilas Olesya. The Interaction of “Sacred and Folk” in the Music of Victor Kaminsky to the Play “Marusya Churai” Based on the Novel by Lina Kostenko. Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe „Eros w moralności i kulturze. Sacrum i profanum w kulturze”. Lwów – Rzeszów, 2017, № 4. S. 107–119.

ПЛАН

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1 Категорія індивідуального композиторського стилю і його специфіка у сфері музики для театру	24
1.1. Науково-категоріальний дискурс індивідуального композиторського стилю.....	24
1.2. Особливості індивідуального композиторського стилю в музиці до драматичних вистав.....	41
Висновки до розділу 1.....	60
РОЗДІЛ 2 Історичний дискурс взаємодії композитора і режисера в європейському і національному драматичному театрі	61
2.1. Індивідуальний стиль композитора в парадигмі “режисер - композитор” (інноваційні театральні системи ХХ ст.).....	61
2.2. Співвіднесення драматичної і музичної складової і роль композитора в українській театральній традиції.....	72
Висновки до розділу 2.....	100
РОЗДІЛ 3 Засади індивідуального стилю в театральній музиці Анатолія Кос-Анатольського	103
3.1. Предиспозиції музично-театрального мислення композитора.....	103
3.2. Музична поетика О.Олеся та її відображення в музиці до вистави “Ніч на полонині”.....	118
3.3. Ностальгія за belle époque Галичини в музиці до “Дам і гусарів” О. Фредра.	132
Висновки до розділу 3.....	144
РОЗДІЛ 4 Індивідуальні стильові характеристики музики до театральних вистав Віктора Камінського.	146
4.1. Значення музики до театру в розвитку індивідуального стилю композитора.	146

4. 2. Образно-стильова різноманітність вистав театру ім. М. Заньковецької у 80 -90-і рр. ХХ ст.	160
4.3. Трансформація традицій українського “театру корифеїв” в музично-драматичних концепціях вистав Стригуна - Камінського.....	172
ВИСНОВКИ	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	200
ДОДАТОК А	213
ДОДАТОК Б	221
ДОДАТОК В	229
ДОДАТОК Г	236

Справжнє мистецтво починається там, де народжується органічна система, підкорена єдиному творчому та ідейному кредо, де можливе художнє ціле, що не розпадається на окремі компоненти.

Б.Брехт

ВСТУП

Музичний компонент в драматичних виставах віддавна приваблює увагу дослідників – культурологів, театрознавців, музикознавців, істориків мистецтва. Адже рідко яка театральна вистава впродовж минулих сторіч обходились без музичної складової для створення переконливої художньої цілості. Музика здатна розкривати ті глибинні рівні змісту драматичного артефакту, які неможливо виразити ні словами, ні навіть сценічною дією, найталановитішою грою артистів чи режисерськими знахідками. Тому починаючи від давньогрецького театру до сьогодення ніякі зміни, найрадикальніше переосмислення сутності “лицедійства”, впровадження найсучасніших технічних інновацій не змогли витіснити природної потреби публіки до музичного співпереживання сценічних подій.

Функції музики в драматичних виставах змінювались відповідно до духу часу, *Zeitgeist*, який владно диктував умови до сюжетів і тематики вистав драматичного театру, цінностей, які він проповідував, естетичних ідеалів та й самої манери акторської гри. Музика доносила до умів і сердець глядачів найтонші нюанси змісту, посилювала емпатію до долі героїв, допомагала глибше збагнути їх характери і почуття. Недаремно потреба в інтенсивнішому застосуванні музики на сцені привела на схилі Ренесансу до появи *dramma per musica*, прототипу опери. Осягнувши досконалу гармонію взаємодії драматичного – музичного рівнів у вершинному синтетичному жанрі опери, в драматичному театрі музика надалі зберігала міцні позиції і на кожному етапі еволюції драматичного мистецтва розкривала нові можливості.

Особливо ж ХХ ст. з його вибухом художньо-інформаційних технологій, що інспірувало на додаток до традиційних сценічних форм ще й ряд інших

синтетичних жанрів, таких як кіно, радіо- та телевізиви, перформенс та ін., природно привело не лише до появи множинних новаторських режисерських систем, але й суттєво змінило трактування музичної складової у виставі. Можливість застосувати електроакустичні інструменти, різного типу препаровані звучності, будь-яке виконання в записі, безмежно розширили спектр звукового оформлення драматичних вистав, дозволили сміливо експериментувати як режисерам, так і авторам музики. Недаремно в останні десятиріччя все частіше практикується “звуковий мікст” для оформлення драматичних вистав, який здійснюють самі режисери, в цьому випадку стаючи абсолютними й неподільними авторами художньої концепції вистави, оскільки не повинні прислухатись до думки композитора і враховувати створений ним інтонаційний образ сценічного дійства. Далеко не завжди такий режисерський хід виправдовує себе, навпаки, нерідко він приводить до зниження художньої якості цілісної вистави.

Всі ці інновації отримують своє теоретичне обґрунтування і детальний аналіз в працях сучасних науковців. Проте деякі процеси у цьому театральному компендіумі, як і ряд проблемних зон все ще залишаються поза увагою дослідників. Однією з них вважаємо трактування музично-драматичних артефактів у спадщині (чи доробку нині діючих) композиторів як недостатньо самостійних, а відтак другорядних у порівнянні з іншими жанрами. Можливо, причиною цього є абсолютні преференції опери як одного з вершинних синтетичних жанрів, а в ХХ ст. – також балету, в яких повноцінно може проявитись талант митця. Тож загалом музика до театру у спадщині видатних композиторів привертає, за рідкими винятками, менше уваги дослідників, традиційно ставиться на маргінесі їх творчих досягнень. Навіть в енциклопедичних списках творів, що подаються після біографії композиторів, останній рядок здебільшого викладається наступним чином: “пісні, музика до театральних вистав та ін.”.

Тим більше театральна музика не береться до уваги у визначенні засадничих констант індивідуального стилю композитора, оскільки по

замовчуванню вважається недостатньо самостійною, вторинною, а відтак – недостатньо показовою для встановлення оригінальних рис художнього мислення, притаманних для того чи іншого автора. В усій історії європейської музики можна назвати заледве кілька винятків з цього правила, і то, частіше художня вартість музики до театру констатується завдяки оркестровим сюїтам з неї, які виконуються як самостійний оркестровий цикл і саме в такому вигляді отримують найбільше розповсюдження. Прикладом може служити сюїта “Сон в літню ніч” Ф. Мендельсона-Бартольдї до комедії В. Шекспіра, “Арлезіанка” Ж. Бізе з музики до драми А. Доде, чи окремі номери з музики А. Хачатуряна до драми М. Лермонтова “Маскарад”, в українському ж театрі, що взагалі функціонував переважно як музично-драматичний, еталонними зразками стали “Наталка Полтавка” І. Котляревського з підібраними самим драматургом піснями, згодом опрацьованими М. Лисенком, та “Назар Стодоля” Т. Шевченка із знаменитими “Вечорницями” П. Ніщинського. Але таких прикладів насправді не так і багато у порівнянні із загальним масивом театральної музики, що творилась протягом сторіч. В цьому сенсі набагато більше пощастило кіномузиці, яка, хоч теж вважається прикладною, а відтак почасти вторинною сферою композиторської творчості, все ж в силу значної поширеності своєї аудиторії отримала більше визнання.

Важко однозначно відповісти, чим саме зумовлена така загальна недооцінка музики до драматичних вистав як до самоцінного художнього артефакту. Тут можна висунути лише кілька приблизних гіпотез, які почасти могли б пояснити подібну ієрархію, в якій музика до драматичних вистав займає один з нижчих щаблів. Перша з них вже частково була представлена і пов’язана з тривалою фасцинацією оперним художнім феноменом в європейському художньому просторі, який надає музиці у сценічному дійстві беззаперечну перевагу і відтак звукове оформлення драматичної вистави, в якій саме сценічна дія і слово, режисерське рішення є ключовими у побудові художнього образу, постає лише доповнюючим чинником. В деяких випадках так воно і є, але далеко не завжди.

Другою причиною дещо зверхнього ставлення до музики в драматичному театрі видається її апріорний сенс як творчості «на замовлення», коли композитор вимушений рахуватись передусім з ідеями режисера, а власні творчі поривання підпорядковувати наперед поставленій іншим творцем меті. Крім того вважається, що в театральній музиці можна користуватись «не своєю» музикою, внаслідок чого цей процес наближається не до оригінальної творчості, а до компіляції. Що ж, такі прецеденти справді існують і становлять немалий пласт звукового ряду театральної вистави. Але мова йде не про них, а про самостійну композиторську творчість, чиею інспірацією став драматичний твір і необхідність представити його на сцені збагаченим оригінальною (в сенсі спеціально написаною для цього твору) музикою того чи іншого автора.

Якщо підходити до музики в такому синтетичному артефакті як театральна вистава чи кінофільм з названих позицій, то немовби нівелюється головна перевага будь-якої індивідуальної творчості, що має право на оригінальність своєї виразової системи. Ця естетична платформа особливо міцно закріпилась починаючи з XIX ст. з його культом індивідуального натхнення митця: вимога оригінальності, неповторності авторського задуму, в який ніхто сторонній не сміє втручатись, а навпаки, виконавці (в тому числі й режисери-постановники оперних вистав) повинні заглибитись в ідею композитора і знайти вірні й переконливі засоби для її втілення.

Отже, підсумовуючи гіпотетичні розважання над підпорядкованим становищем музики до драматичних вистав у ієрархії художніх цінностей і композиторських здобутків, визначаємо її переважаюче – як в науковій та критичній думці, так і в оцінках загалу – трактування як вторинної і несамостійної відносно до інших жанрів і видів музичного та музично-театрального мистецтва.

А однак з таким ставленням ніяк не можна погодитись, оскільки, на наше глибоке переконання, композиторська інвенція і оригінальність художньої ідеї не настільки залежать від автономності жанрів і внутрішньоспецифічної системи виразових засобів, як прийнято вважати. Адже творчий процес

настільки нелінійний, неоднозначний, пов'язаний з багатьма складовими й імпульсами, що необхідність співпрацювати – координувати свої задуми з художніми завданнями, визначеними “ззовні” може принести набагато цікавіші результати, ніж можливість виношувати візії майбутнього твору в кабінетній тиші. Можуть спрацювати і реально спрацюють багато додаткових факторів, що дозволяють розкритись митцеві в несподіваному навіть для нього самому ракурсі, внаслідок чого музика до театру служитиме для нього потужним креативним стимулом, який не лише призведе до народження колективного шедевра, народженого спільними зусиллями режисера, сценаристів, акторів – і композитора, але й допоможе розкрити прихований потенціал в інших жанрових сферах, в тому числі й “чистих” жанрах.

Цими міркуваннями щодо актуальності поставленої проблематики, яка надто рідко опиняється у фокусі наукового та публіцистичного осмислення, обумовлений вибір теми, присвяченої виявленню індивідуальних рис композиторського стилю в музиці до драматичного театру.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка (протокол № 10 від 14 грудня 2016 р.). Дисертацію виконано в межах наукової тематики згідно планів науково-дослідницької роботи кафедри історії музики, відповідає темі №3 “Українська музична культура у світовому контексті” перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності вказаного навчального закладу на 2014–2019 рр.

Мета дослідження – окреслити специфіку індивідуального композиторського стилю в музиці до драматичних вистав на прикладі творчості львівських композиторів другої половини ХХ століття.

Відтак завданнями дослідження стали:

- опрацювання наявної наукової літератури, присвяченої як проблемам індивідуального композиторського стилю, так і його специфіці у музиці до драматичного театру, а також інноваційним театральним системам в їх проекції на музичну складову, традиціям українського національного театру;

- формулювання власної концепції індивідуального композиторського стилю та його специфіки в царині музики до драматичного театру;
- огляд новаторських театральних систем ХХ ст. та з'ясування ролі музичної складової у них;
- представлення української національної музично-театральної традиції на різних етапах її розвитку;
- окреслення ролі професійних композиторів у співпраці з українськими театральними режисерами і колективами протягом тривалого історичного періоду;
- стислий огляд музично-драматичних концепцій Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької;
- здійснення детального аналізу музики до театральних вистав львівських композиторів А. Кос-Анатольського та В. Камінського;
- з'ясування особливостей прояву індивідуального стилю А. Кос-Анатольського та В. Камінського в музиці до драматичних вистав.

Матеріалом дослідження служить музика до драматичних вистав Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької А. Кос-Анатольського (“Ніч на полонині” О. Олеся, “Дами і гусари” О. Фредра) та В. Камінського (“Маруся Чурай” Ліни Костенко, “Павло Полуботок” Костя Буревія, трилогія “Мазепа” Б. Лепкого, «Згадайте, братія моя» Т. Шевченка). Вибір матеріалу для апробації концепції дослідження зумовлений причинами, як об’єктивними (виняткова роль театральної музики в творчості даних композиторів, її зв’язок з іншими жанровими площинами у їх доробку, головню з пісенно-хоровою сферою, широкий суспільний розголос аналізованих вистав, представлення історичних і соціокультурних обставин написання музики до вистав одного й того ж театру), так і суб’єктивними (можливість праці з домашніми архівами композиторів, фіксацією особистих рефлексій близьких і друзів у випадку А.Кос-Анатольського та інтерв’ю з самим В.Камінським).

Хронологічні межі дослідження визначені теоретико-культурологічним аспектом обраної теми і охоплюють період другої половини ХХ століття.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід до виявлення індивідуальних рис композиторського стилю в музиці до драматичних вистав, що охоплює наступні методи:

психологічний – у встановленні особистісних характеристик творчості композитора для театру в ситуації співпраці з режисером і акторами до певної театральної вистави;

історичний – при аналізі особливостей розвитку українського і західноєвропейського музично-театрального мистецтва ХХ ст. в еволюційному процесі;

джерелознавчий – у використанні архівних та пресових матеріалів для аргументації окремих теоретичних положень;

соціо-культурологічний – у дослідженні синтетичного музично-театрального сегменту культури у взаємодії всіх складових і спрямуванні на духовні потреби окресленого середовища реципієнтів;

компаративний – у з'ясуванні спільних і відмінних принципів індивідуального композиторського стилю *per se* і в театральній музиці;

аналітичний – у розгляді конкретних музично-театральних артефактів А. Кос-Анатольського та В. Камінського.

Ряд досліджень, дотичних за тематикою, склали **теоретичну базу дисертації**. Першу групу становлять проаналізовані та систематизовані праці з театрознавства, в тому числі й музичного (А. Аппія, А. Арто, В. Баканурського, Б. Балаша, К. Бальме, Б. Бентлі, Б.Брехта, П. Брука, Н. Владимирової, Й. Вронського, Є. Гротовського, І. Драч, О. Клековкіна, М. Коморовської, В. Меєрхольда, З. Лісси, П. Паві, К. Станіславського, М. Фіцгал, М. Черкашиної-Губаренко та ін.). До цієї ж групи відносимо джерела з історії українського драматичного та музично-драматичного театру, зокрема Д. Антоновича, О. Боньковської, Л.Курбаса, Н. Корнієнко, В. Василька, Р. Пилипчука, В.Ревуцького, М. Гарбузюк, Б. Козака, М. Лужницького, Г. Веселовської, І. Мар'яненка, Н. Мірошніченко, А. Новикова, М. Загайкевич, Р. Пилипчука, Й. Гірняка, Д. Лабінської, Б. Піккон-Валлен, С. Чарнецького, П. Саксаганського та

ін.). Вистави театру ім. М. Заньковецької аналізуються в статтях і рецензіях Ю. Булки, С. Веселки, М. Гарбузюк, В. Гайдабури, В. Дишканта, Л. Кадирової, В. Кулика, М. Оверчук, А. Терещенко, Г. Храмова та ін.

Другу групу складають студії з музичної регіоніки Галичини (І. Антонюк, Ю. Булка, Л. Кияновська, Н. Косаняк, Н. Костюк, Л. Мазепа, Т.Мазепа, Л. Мельник, О. Осадця та ін.), розвідки, присвячені життєтворчості А. Кос-Анатольського і В. Камінського (Й. Волинський, А. Терещенко, С. Павлишин, О. Козаренко, Н. Кос, Т. Дубровний, Л. Кияновська, Л. Мельник, Х. Флейчук, О. Фрайт, В. Конончук, І. Кириченко та ін.);

Третю групу представляють праці з теорії стилю, зокрема індивідуального стилю композитора та психології творчої особистості у парадигмі «театр – музика», «режисер – композитор» (Й.В.Гете, Г.Адлера, Б.Ананьєва, Н. Горюхіної, О. Катрич, І. Коханик, О. Лігус, Л. Мазеля, М. Михайлова, В. Москаленка Є. Назайкінського, О. Самойленко, С. Скребкова, Ю. Холопова, В. Холопової, В. Суханцевої та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні індивідуальних рис стилю композитора у музиці до театральних вистав на прикладі львівських композиторів другої половини ХХ ст. А. Кос-Анатольського і В. Камінського.

Відтак у дисертації вперше:

- цілісно розглядаються музично-театральні артефакти львівських композиторів другої половини ХХ ст. А. Кос-Анатольського та В. Камінського з позиції втілення їх індивідуального стилю;

- проведено теоретичний та герменевтичний аналіз їх музики до драматичних вистав Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької, зокрема А. Кос-Анатольського (“Ніч на полонині” О. Олеся, “Дами і гусари” О. Фредра) та В. Камінського (“Маруся Чурай” Ліни Костенко, “Павло Полуботок” Костя Буревія, трилогія “Мазепа” Б. Лепкого, «Згадайте, братія моя» Т. Шевченка);

Набуло подальшого розвитку:

- висвітлення ролі музичного компонента в українській музично-драматичній традиції;
- окреслення специфіки музичної складової інноваційних театральних концепцій ХХ ст.;
- виявлення особливостей індивідуального композиторського стилю в музиці до драматичних вистав.

Доповнено:

- аналітичний компендіум музично-драматичної творчості львівських композиторів другої половини ХХ ст.
- історичний дискурс музичного компонента вистав Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької.

Теоретичне значення отриманих результатів. Матеріал дисертації розширює тлумачення категорії індивідуального композиторського стилю, стисліше окреслюючи його сегмент музики до драматичних вистав. Робота збагачує історичний компендіум досліджень музики до драматичних вистав в національному і загальносвітовому просторі, дозволяє усвідомити вагомість музично-драматичних артефактів в оцінці індивідуального композиторського стилю.

Матеріал дисертації, її основні положення і висновки можуть бути використані в подальших дослідженнях музики до драматичного театру як минулого, так і сьогодення. Отримані результати можна використовувати у процесі викладання низки навчальних дисциплін, зокрема культурології, історії музики, історії театру, у підготовці монографій, підручників, навчальних посібників, методичних програм, тематика яких дотична до теми дисертації. Дисертаційними матеріалами можна послуговуватися в наукових розробках із питань музичної регіоніки, історії музики, театального мистецтва та ін.

Практичне значення дослідження полягає в можливості його використання в навчальних курсах вищої школи: «Музична культурологія», «Історія світової культури», «Історія музики», «Історія світового та українського театру» спецкурсів «Історія галицької культури», «Музика в драматичному

театрі”; у розробці відповідних розділів посібників з історії культури, доповненні змісту освіти фахівців із культурології, театрознавства, історії музики, соціології, антропології у ВНЗ.

Особистий внесок здобувача. У дисертації досліджено специфіку індивідуального композиторського стилю в музиці до драматичних вистав на прикладі творчості львівських композиторів другої половини ХХ століття. Дисертація є самостійною науковою працею, всі публікації здобувача є одноосібними.

Апробація результатів дисертації Окремі положення дослідження апробовані у виступах на конференціях у Львівській національній музичній академії ім. М.Лисенка (2016, 2017, 2018 рр.), а також у конференціях і обговореннях кафедри історії музики ЛНМА ім. І. Лисенка.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 5 одноосібних публікаціях, з яких 4 – у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, 1 стаття – в іноземному фаховому виданні.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг праці – 236 сторінок, з них 199 основного тексту. Список використаних джерел – 230 позицій.

РОЗДІЛ 1. Категорія індивідуального композиторського стилю і його специфіка у сфері музики для театру.

1.1. Науково-категоріальний дискурс індивідуального композиторського стилю.

Проблема авторського – літературного, художнього, театрального та композиторського – стилю розглядається в музикознавчій, психологічній, культурологічній літературі протягом останнього сторіччя вельми інтенсивно. Розмаїтих дефініцій, які визначають сутнісні риси художнього стилю на різних рівнях, – від історичного стилю епохи попри національний, регіональний, «частковий» (стильові напрями і тенденції) до конкретного стилю митця та навіть одного твору – написано тисячі, і кожна з них містить зерно істини, відзначає якусь важливу характеристику цього особливого філософсько-естетичного явища, його засадничі риси. Не маючи змоги оглянути компендіум літератури, присвяченої індивідуальному стилю митця (це потребувало б окремої фундаментальної праці), звернемось лише до тих категоріальних дефініцій стилю, які будуть інструменталізовані в даному дослідженні.

Як слушно зауважує щодо всеоб'ємності категорії стилю видатний український вчений Дмитро Наливайко, «Серед інших історико-типологічних категорій (напрямок, течія, метод, школа тощо) стиль – категорія найдавніша й найпоширеніша; існує вона з часів античності, але такий поважний вік аж ніяк не означає набуття нею визначеності. Упродовж століть різні культурно-історичні епохи й художні напрями, теоретики й митці розуміли й тлумачили стиль по-різному, а це говорить про те, що маємо справу зі специфічним феноменом художньої творчості – реальним, виразно відчутним і водночас багатогранно-мінливим, важковловимим для наукових дефініцій. Подібна ситуація існує й донині, хіба що в ХХ ст. різні стилі й різні тлумачення їх сконденсувалися в часопросторі, внаслідок чого їх розбіжності й антиномічності набули особливої виразності» [137, с.27].

Думку про «надоб'ємність», застосування в надто широкому колі понять і тематичних блоків, а відтак – деяку розмитість поняття стилю розвиває й київський музикознавець Анатолій Калениченко, стверджуючи, що «наявність у категорії стилю, на думку деяких дослідників, щонайменше чотирьох рівнів – національного стилю, стилю епохи (наприклад, бароко, класицизм, романтизм, можливо, нова музика в сенсі музика ХХ ст. тощо), у вузькому розумінні естетичного стилю як його складової (маються на увазі імпресіонізм, експресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм тощо) та індивідуального мистецького чи музикознавчого стилю. А коли враховувати, що музикознавчий стиль може бути не лише індивідуальним, а й науковим, публіцистичним тощо, то це питання затуманюється ще більше. Можливо, що сенс поняття стиль з часом еволюціонував: наприклад, від стилю епохи (бароко, класицизм, романтизм) до стилю як його складової (неофольклоризм, неокласицизм тощо) і т. п.» [71, с. 106].

Хоча саме поняття «стилю», як відомо, походить з латинської мови (*stylus*) і означає «паличку для письма», відтак має дуже давню історію і безліч інтерпретацій, в світлі обраної теми зосередимось на вибраних класичних визначеннях, які допоможуть обґрунтувати концепцію поданої дисертації.

Фундаментальне тлумачення поняття «індивідуального стилю митця» отримує в добу Просвітництва, що цілком закономірно, оскільки саме тоді приділяється виняткова увага як цінностям *homo sapiens* (людини розумної), так і безмежним можливостям *homo faber* (людини-творця). В тому сенсі поняття «індивідуального стилю» виступає як одне з основоположних для характеристики вершинних досягнень у мистецькій сфері. На думку одного з провідних європейських літераторів і мислителів Просвітництва, Й. В. Гете, стиль є найвищим ступенем художньої довершеності, якого досягають лише окремі майстри. До середніх літераторів автор «Фауста» застосовує термін «манера», а для «найгірших» - «наслідування». Видатний поет створює доволі логічну ієрархію, в якій ця аксіологічна атрибуція стилю отримує чіткі категоріальні дефініції. Розвиток мистецької майстерності починається з

«простого наслідування природи». На цьому рівні художник ретельно і механічно репродукує видимі форми. Він старанно копіює образи та фарби природи, починаючи й закінчуючи кожну картину «перед її обличчям». Проте це ще не «високе мистецтво», і тим більше – не стиль.

Ґете вважав, що справжнє завдання мистецтва зовсім не у подвоєнні дійсності. У такий спосіб можна відтворити тільки «мертві або нерухомі об'єкти». Тому значно більше уваги в поданій праці приділяється наступному рівневі мистецького узагальнення, який Ґете вже визначає як «манеру». На цьому шаблі митець вже не є марним копіїстом реальних предметів, а створює власну мову для передачі своєї художньо-образної візії універсуму. Безпосереднє споглядання природи тут вже не є обов'язковим, оскільки на цьому рівні відтворюються не деталі і предмети оточуючого світу в їх тривимірному матеріальному втіленні, а «всеосяжні об'єкти», для зображення яких одиничне приноситься у жертву. Так, неможливо передати ландшафт, закріплюючи уявлення про нього як про ціле, не відкинувши часткове. Виникає мова, в якій безпосередньо відображає і виражає себе дух того, хто говорить. Завдяки наслідуванню природі, завдяки манері, що виробляє мову мистецтва, воно заглиблюється в об'єкт і одержує більш точні знання про властивості речей. Мистецтво отримує здатність вільно порівнювати різні образи і передавати характерне через своє індивідуальне бачення і розуміння, через ті вищі завдання, які він ставить перед собою, адресуючи свої послання тим, хто буде сприймати й осмислювати його творіння [213, с. 229].

Тільки тоді художній образ, створений волею, талантом, працею і натхненням митця, досягає вищого ступеня – стилю. Своє міркування Ґете резюмує наступним чином: «Якщо просте наслідування спирається на спокійне буття і сповнений любові сучасний момент, манера охоплює явища відкритою (буквально: легкою) та обдарованою душею, то стиль ґрунтується на якнайглибших основах пізнання, на самій сутності речей, наскільки нам дано її розпізнавати у зримих і відчутних образах» [213, с. 238].

Концепція стилю геніального веймарського мислителя серед усіх інших класичних визначень цієї категорії видається для поданого дослідження остільки доцільною, оскільки дуже стисло і обґрунтовано подає ціннісне розмежування рівнів, на яких відбувається відображення дійсності в художньому творі. В цій аксіологічній ієрархії зазначається здатність творчого індивіда – літератора, художника, композитора – присвоїти й переосмислити враження зовнішнього світу й попереднього досвіду людської цивілізації, натомість ніде не вказується поділ жанрів будь-якого виду мистецтва на вищі й нижчі, внаслідок якого, наприклад, художник, що пише портрети, атрибується нижче, аніж пейзажист, або новеліст вже за самим критерієм вибору жанру поступається авторам романів. Якщо дотримуватись позиції Гете, на яку згодом спиратиметься чимале коло авторів, що звертатимуться до проблематики стилю, то вибір сфери творчої діяльності, жанрів і форм, які преферує митець, не має жодного впливу на оцінку якості творчого результату.

Розглянемо подану дефініцію стилю в проекції на сучасніші загальнокультурологічні та музикознавчі концепції, що осмислюють дану категорію вже на основі духовно-інтелектуального досвіду пізніших епох та теоретичних напрацювань в даній сфері.

В цьому ключі не можемо поминути фундаментальної праці О. М. Соколова «Теорія стилю»[171]. Вона відкриває нове бачення структури стилю, яке тим не менше можливо співвіднести з гетевською дефініцією цього поняття. Розглядаючи морфологію стилю, дослідник уводить поняття «носії стилю», якими є компоненти форми (композиція, система образів, жанрові форми, мовні засоби), і поняття «стилетворчі фактори», якими охоплюється змістовий рівень твору (тематика, проблематика, ідеї, образи в їхньому змістовому плані). Зіставляючи їх з концепцією Гете, можемо зазначити, що «носії стилю» притаманні всім трьом рівням його аксіологічної ієрархії – наслідуванню, манері і стилю. Натомість «стилетворчі фактори» передбачають вищий рівень узагальнення вражень дійсності, який вимагає більш досконалого, талановитого підходу до втілення образу, хоча і тут можемо говорити про два

рівні – манери і стилю. За Соколовим, «стилетворчі фактори» визначають вибір тієї чи іншої системи художніх засобів і форм, звернення до відповідного стилю, чим підтверджується чільна роль змісту в процесі художньої творчості. Дослідник зазначав: «Елемент художньої структури, виступаючи як носій стилю, не стає завдяки йому елементом стилю. Композиція твору, підпорядковуючись тому чи іншому стилю, залишається композицією так само, як колорит – колоритом, ритм – ритмом. Але, будучи носієм стилю, елементи структури набувають стильової характеристики й тим самим входять у певну стильову систему, прикмети якої і є її елементами» [171, с. 88]. О.Соколов робить важливий для розуміння стилю висновок: стиль, на його думку, виявляється як художня закономірність.

Ось до рівня «художньої закономірності» може дорости тільки той митець, який за класифікацією Гете, здатний творити свій стиль. В свою чергу такий індивідуальний стиль митця – літератора, художника чи композитора – може з'явитись лише у єдності об'єктивних (відображення дійсності) і суб'єктивних компонентів (здатність узагальнити реальні події і переживання на вищому універсальному рівні, пропустивши їх крізь свою особистісну трансформацію). Недаремно і О. Соколов наголошує, що в поняття стилю входить не вся сукупність тем, образів, особливості поетичної мови тощо, а передовсім цілісність структури, гармонійність співвіднесення елементів: «Підпорядкованість усіх його елементів певному художньому закону, який їх об'єднує, надає структурі цілісності, робить необхідними ці деталі стильової системи» [171, с. 34]. Дослідник говорив про стиль як про співвідношення компонентів художньої структури. Передумовою аналізу стилю є визначення його обсягу (стиль доби, епохи, творчості письменника, художнього твору).

Близькою до даного О. Соколовим визначення стилю вважаємо і дефініцію Дмитра Наливайка, яку наводимо з огляду на влучне співвіднесення загального історичного стилю епохи – індивідуального стилю: «Стиль – це не сама форма, не «синтез форм», а формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості

й інтонацію, усю своєрідність «художньої мови» творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й «надмовні» елементи... Стиль проявляється як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця й цілих течій та напрямів» [71, с. 8].

Якщо експлікувати ці загальні естетико-культурологічні дефініції стилю на музичну сферу, то варто звернутись до типології стилів італійського гуманіста пізнього Відродження Марко Скаччі (Marco Scacchi (*Breve discorso sopra la musica moderna*, 1649) як до однієї з перших в історії музичної науки. Мислитель виділяє три стилі, які в контексті дисертації видаються важливими: релігійний – камерний – і сценічний чи театральний (*Stylus Ecclesiasticus – Stylus Cubicularis – Stylus Scenicus seu Theatralis*) [220, с. 131-132].

Аналогічний поділ застосовує й інший видатний вчений тієї доби, німець Атаназіус Кірхер (*Athanasius Kircher (Musurgia universalis*, 1650) [219, с.173-174]. Кірхер доповнює цю класифікацію спостереженням про те, що три основні стилі розрізняються між собою не лише місцем виконання, але й афектами, які вони пробуджують. Водночас вчений припускає, що вони можуть між собою взаємодіяти, наприклад, високі релігійні почуття можуть проникати в мадригальну творчість. Великим досягненням Кірхера було також визначення різниці національних стилів, що він зазначає в категоріальній опозиції «стилю враження» і «стилю вираження» (*stylus impressus – stylus expressus*). Перший з них – *stylus impressus* – торкається більш емоційного, спонтанного, безпосереднього способу музичного висловлювання, тісно пов'язаного з темпераментом мешканців певної країни чи регіону, і такий тип музики Кірхер передусім пов'язує з німецькою, французькою та італійською народною і світською культурою. Натомість *stylus expressus* передбачає дотримання стислих правил і канонів, Кірхер вважає його вищим рівнем (а отже, вже тут бачимо аксіологічне трактування стилю!) і його дослідник помічає передусім в церковній музиці давньої традиції [223, с. 1740-1759].

Диференціація стилів отримує подальший інтенсивний розвиток у XVIII сторіччі, прикладом чого може служити «Музичний лексикон» з 1732 р.

авторства Йоганна Готфріда Вальтера (Walther), в якому автор вирізняє понад двадцять стилів, а навіть припускає, що їх може бути набагато більше. Він вказує: «...під стилем в музиці[...] розуміємо спосіб, яким дана особа має намір komponувати, інтерпретувати й інформувати; всі ці способи дуже відрізняються, в залежності від генія автора, країни і народу, в узгодженні з вимогами матерії, місця, часу, теми, експресії та ін.» [225, с. 584].

Романтична філософія і естетика ХІХ ст. в оцінці стилю – в тому числі й в музичній сфері – знаходилось під сильним впливом трактування наведеної концепції аксіологічної ієрархії трьох рівнів – наслідування, манери і стилю – Й. В. Гете, відповідно до якого відчуттям стилю володіє тільки геній, найвищий серед митців, тобто поняття стилю стає основним мірилом духовної естетичної вартості артефакту. Варто процитувати кілька афоризмів Роберта Шумана, щоби в цьому впевнитись, адже вони постулюють волю генія вище за вимогу канону і проводять межу між генієм і талантом (тобто стилем і манерою): «Хай влітається завжди в строгі правила срібна нитка фантазії!», «Геній творить царство, окремі області якого розподілені... між талантами», «Чи може талант дозволити собі такі ж вольності, як геній? Так, але він зазнає невдачі там, де геній тріумфує» «Діамантові пробачають його гострі грані – надто збитково їх заокруглювати» (Р. Шуман) [159, с. 86].

Доволі істотне оновлення у трактуванні категорії стилю в музиці наступає на початку ХХ ст. Серед інших досліджень варто згадати праці Гвідо Адлера (Adler): «Стиль в музиці. Принципи і способи музичного стилю» (Der Stil in der Musik. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils), що вийшла в Лейпцигу в 1911 році, та «Метод історії музики» (Methode der Musikgeschichte), видану в тому ж місті в 1919 році [204]. Спочатку він визначає стиль так, як це було раніше в барокових трактатах: «спосіб висловлювання митця». Розшифровуючи це поняття, Адлер зазначає: «так само, як кожен твір мистецтва повинен розглядатись як функція духу і характеру митця та його часу, як «функція вартостей», що містяться в творі і в ньому проявляються, так можна окреслити

способи, якими переказує митець (задум – О. Б.), якими представляє свої настрої і думки, як його стиль, як стиль його витвору» [204, с. 5].

Польський музикознавець Зоф'я Гельман (Helman) зазначає: «Адлер розглядає твір мистецтва як функцію сили інтелекту митця і його часу. Проте, на думку вченого, стиль не народжується випадково. Кожен митець є членом свого суспільства, діє в певному часі і місці, відтак концепції, засади вибору і застосування відповідних засобів залежать не лише від творця, але й від його зв'язків з минулим і досягнень його сучасності. Найбільший новатор не починає з нуля, оскільки підставою його творчої діяльності стають композиторські норми того часу. Поняття стилю як індивідуального «способу висловлювання» отримує в Адлера доповнення у вигляді «об'єктивного» стилю епохи, який становить загальне джерело використаних засобів. У баченні Адлера так представлений стиль епохи набуває рис самодостатнього існування, що розвивається подібно до живого організму за об'єктивними правами становлення, досягнення вершини і завмирання» [214, с. 17].

Концепція Адлера, сформульована в добу інтенсивної появи розмаїтих напрямів, стильових тенденцій, експериментальних технік і радикальних змін у трактуванні естетичних постулатів, доволі природно кореспондує з тогочасною ситуацією в мистецтві. Як видається, вчений пробує певною мірою пояснити ту багатоманітність і непередбачуваність художніх перемін, які опанували в перших десятиліттях ХХ ст. світову спільноту, застосовуючи постульований в більшості його праць принцип «натурального розвитку стилів згідно законів природи», тобто в певному сенсі теж виявляється спадкоємцем засад Гете. Адлер доводить усім своїм музично-історичним та теоретичним компендіумом: «В «організмі» мистецтва існує немовби самодостатня сила, енергія, яка обумовлює діяльність творця, хоча його індивідуальні вибори можуть до певної міри протистояти цій внутрішній нездоланності. Таким чином взаємодіють між собою (об'єктивні – О.Б.) правила розвитку і випадок, що впливає з непередбачуваної волі митця» [214, с. 17].

Прикметно, що таке диференційоване поняття стилю як єдності особистісного, авторськи-індивідуального, національного та історично-універсального в їх діалектичній взаємодії притаманне не лише музикознавцям, а може бути окреслене як один з генеральних постулатів тогочасної думки, присвяченої стилю. Одним з найбільших авторитетів у царині мистецтвознавства того періоду був швейцарський вчений Генріх Вельфлін (Wölfflin). У своїй фундаментальній праці «Основні поняття історії мистецтв» Вельфлін пише, що стиль є, по-перше, вираженням особистості художника, по-друге, «школи, країни, племені», по-третє, вираженням часу. Отже, є підстави говорити про «стиль індивідуумів, народів і епох» [32, с. 5].

Тобто «художній стиль тлумачиться як система виражальних засобів, принципів художнього мислення, прийомів, особливостей мистецької творчості, що характерна для окремої особи, художнього напрямку, суспільної групи, культурно-історичної епохи» [86, с. 11].

Класифікація авторських стилів має широкий спектр тлумачень: «Різні галузі гуманітарної науки неоднаково підходять до розуміння проблеми творчості, застосовуючи такі класифікації: «діонісійський» та «аполонічний» типи (Ф. Ніцше), типи темпераментів (Е. Кречмер), типи історії наук (М. Фуко), типи авторів як конститутивного моменту художньої форми (М. Бахтін), типологічне вивчення літератури (Ю. Лотман), літературні ролі (Г. Шпет), літературні маски (Л. Гінзбург), поетичні ідіолекти (В. Григор'єв), типи авторської свідомості (І. Роднянська)» [163, с. 14]. Зазначимо, що й львівські музикознавці прилучаються до цього процесу. Так, на підставі різноманітних психологічних характеристик О. Катрич обґрунтовує ще «орфічний» тип [75].

Великі напрацювання в теорії музичного стилю в ХХ ст. мало російське музикознавство, яке, хоч вимушене було озиратись на ідеологічні обмеження комуністичних постулатів, у своїх кращих зразках продовжувало і розвивало важливі тенденції світової естетично-філософської думки. Праця О. Соколова «Теорія стилю» як один з вагомих внесків в загальний естетико-філософський компендіум, присвячений цій проблематиці, вже згадувалось вище. В

музикознавстві одним з перших до проблематики стилю звертається Борис Асаф'єв, що «стиль є якістю, манерою, характерними рисами, їх сукупністю і нарешті, системою виразових ознак» [10, с. 137]. Ця дефініція об'єднує кілька рівнів, відображаючи в афористичній формі ті сутнісні риси індивідуального стилю і стилю епохи, які відзначали згадані західноєвропейські дослідники.

Лео Мазель дещо розширює і конкретизує асаф'євський «афоризм» і дає наступне визначення музичному стилю, наголошуючи на його інтелектуально-психологічній константі: «...система музичного мислення, яка виникла на певному соціально-історичному ґрунті і пов'язана з певним світоглядом» [112, с. 15]. В контексті обраної теми звертаємо увагу, що Мазель опосередковано постулює ті самі діалектично пов'язані елементи опозиції об'єктивного (адже «соціально-історичний ґрунт» є одним з основних передумов «стилю епохи») і суб'єктивного (оскільки мислення і світогляд можуть мати і «колективне» тлумачення, проте первинно завжди торкаються індивіда як *homo sapiens*).

Особливо активно розроблялась теорія музичного стилю в українському та російському музикознавстві 80-х – 90-х років. Саме тоді, одна за одною з'являються фундаментальні праці Сергія Скребкова, Михайла Михайлова, Євгена Назайкінського, Вячеслава Медушевського, Надії Горюхіної, Сергія Тишка та деяких інших, в яких поняття стилю постає не лише у розгорнутому історико-культурологічному дискурсі та його музикознавчій проекції, але й здійснюються спроби представити стиль в найбільш широкому гносеологічному та онтологічному контексті. При тому індивідуальний композиторський стиль як «ядро», основоположна ланка будь-якого іншого тлумачення стилю об'єднує всі вищі, більш загальні рівні прояву стилю – від історичних стилів епохи до національних.

До сьогодні залишається актуальною праця С. Скребкова «Художні принципи музичних стилів». Доволі часто в різних працях цитується його афоризм: «Стиль – це вищий вид художньої єдності» [170, с. 10]. Притому головним завданням вченого виявляється пошук такого стрижня кожного з історичних стилів, в якому відображалась би логічна сутність епохи і певний

універсальний «ключ», який по-своєму трактує кожен з представників даної епохи і стилю. Вчений пише, що «проблема історичної спадкоємності, животворних художніх традицій народного та класичного музичного мистецтва може вирішуватися тільки на основі всезагальної логіки. Якщо би не було цих універсальних законів музичного мислення, ми не могли би розуміти мистецтво наших далеких предків, наших близьких (буквально: собратьев – О.Б.) інших національних культур і стилів» [170, с.12]. С. Скребков звертає увагу і на ті особливості, які забезпечують означену єдність музичного твору - тематизм, музична мова (фактура і ладо-гармонічна організація звуків), формотворення. Значення ролі формотворення у створенні художньої єдності С. Скребков виявляє через інтонаційний розвиток (наявність експозиційного «ядра», його розвиток і завершення), що складається в музичній формі і зрештою проявляється в музичній драматургії. Крім цього, вчений звертає увагу на взаємозв'язок між тематичним змістом, жанровою визначеністю музичної теми і музичним образом. Зазначимо, така взаємозалежність виявлена в наступній характерній взаємодії: тематичний зміст формує музичний образ, однак на особливість цього образу впливає жанровий тип цієї теми - речитативність (декламаційність), пісенність, танцювальність. Таким чином, пояснюючи стиль як художню єдність, С. Скребков виявляє характерні закономірності і прояви цієї єдності, яка виражена в тематизмі, музичній мові та інтонаційному розвитку (драматургії, побудові як окремих тем так і цілого твору).

Близькою до логіко-структурного, проєктованого на конкретні історичні періоди тлумачення категорії стилю є і визначення М. Михайлова, автора об'ємної праці, присвяченої цій категорії: «Стиль – певним чином організована багаторівнева система функціонально взаємопов'язаних елементів і структур. Стиль в мистецтві – вираження єдності, притаманної будь-якій множинності художніх явищ» [128, с.103]. Разом з тим дослідник послідовно трактує стиль в опозиційній парадигмі «об'єктивного – суб'єктивного». В стилі, на його думку, закладене споконвічне протиріччя, на яке звертав увагу Адлер, коли писав про взаємодію об'єктивних правил розвитку і непередбачуваної волі митця, між

«полярною взаємодією інваріантного, стабільного начала (традиційного) та варіантного, змінного (новаторського), загального, типового та особливого, одиничного, індивідуального» [128, с. 113].

М. Михайлов взагалі неодноразово підкреслює діалектичну суперечливість проявів стилю. «З одного боку», – писав він, «колективні стилі є результатом множини індивідуальних творчих імпульсів, так званим спільним знаменником. водночас не меншим (якщо не більшим) є значення тих загальних тенденцій, що лежать в основі колективних стилів та визначають напрямок розвитку персональних стилів» [128, с.113]. З цього приводу М. Михайлов констатував, що «творчість окремих митців стає першоосновою, на якій виникають колективні стильові рівні» [127, с. 68]

Є. Назайкінський – учень і послідовник С. Скребкова – теж пошукує універсального поняття, яке б тлумачило сутність стилю і знаходить його в окресленні «генетична спільнота» (в чому теж виявляється – навіть несвідомо – спадкоємцем «природної» теорії Адлера): «Стиль – це та якість, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того чи тих, хто її створює чи відтворює, тобто якість, яка відрізняє, дає можливість судити про генезу» [135, с. 17] і уточнює дефініцію: «стиль є якістю, якою вирізняються генетично споріднені музичні твори (творчість композитора, школи, напряму, епохи, народу), що дає змогу безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їхній генезис та проявляється у сукупності всіх без винятку властивостей, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу специфічних характерних ознак» [135, с. 20].

Те, що в цьому визначенні прочитуються проекції на психологічне та антропологічне розуміння стилю, не випадково. Адже Є. Назайкінський свої перші роботи присвятив проблемам музичної психології (праця «Про психологію музичного сприйняття») та логіки («Логіка музичної композиції»), тому і сформулював своє бачення стилю, спираючись на попередні дослідження. Звідси й виняткова багатогранність у трактуванні конституюючі ознак стилю вченим, зокрема його бачення цього феномену як «об'єктивно-суб'єктивної системи властивостей, у будові якої важливими є як складові

елементи вищого порядку, так і елементи власно ідеальні, індивідуальні, що належать свідомості музиканта та слухача» [135, с. 38].

Інша позиція тлумачення «стилю» Є. Назайкінським проявляється у визначенні детермінанти стилю, яка почасти пов'язана з індивідуалістичною спрямованістю. Однак, звертаючи увагу на значення особистісного (суб'єктивного) чинника у стилетворенні, що впливає з фрази: «Особистість, яка проявляється в музичних звуках, - ось що таке стиль у музиці» [135, с. 18], науковець не відкидає й трактування стилю як атрибуту історичної епохи, соціальної, національної чи будь-якої іншої регіональної спільноти. На думку дослідника, всі засоби, методи, інтонаційно-жанрові комплекси, одержані композитором із загальнолюдського музичного досвіду і втілені ним у музичному творі, «перестають бути позастильовими. Вони забарвлюються стилем цілого, зазнають на собі відтінок стильового цілого. Не будучи моцартівськими, бетховенськими або шопенівськими, вони звучать як природно моцартівські, або як немислимі за межами бетховенського стилю» [135, с. 25].

Серед російських досліджень стилю останніх років варто згадати працю В. Холопової «Феномен музики», в якому вона звертає увагу на індивідуальний стиль композиторів, з одного боку, наділяючи його тією ж суперечливістю, яка притаманна кожному визначенню цієї багаторівневої категорії. Холопова пише: «Індивідуальний стиль композитора як носій канонічної функції повинен бути розглянутий двояко: за канонічною логікою всередині нього і за канонічним використанням за межами його самого...» [191, с. 75].

І ще раз необхідно звернути увагу на аналогію індивідуального стилю до «організму», зрозумілого в іпостасі нерозривної цілості, яку, проте авторка мислить швидше в суто художніх категоріях: «Індивідуальний стиль споріднений з індивідуальним твором, оскільки визначається творчістю єдиної особистості. І так само, як в частинах, розділах твору відображається індивідуальність цілісного твору, в опусах одного автора відображається індивідуальність його цілісного стилю» [191, с. 75]. А в одній з раніших

публікацій В. Холопова взагалі стверджує, що індивідуальний композиторський стиль став головним сучасним значенням терміна «стиль» [190, с. 166]. В сучасному трактуванні стилю Ю. Холопов помічає ще одну суттєву відмінність (вона видається доволі важливою в аксіологічному сенсі, особливо, коли це торкається музики до театру): «Новий відтінок проблеми: в ХХ сторіччі наявність індивідуального стилю відмежовує митця не просто від загальної маси, від посередності – та більше того – від банальності масового мистецтва» [189, с. 87].

В українському музикознавстві ця проблема теж піднімається, особливо інтенсивно протягом останнього півстоліття. Важливе значення в осмисленні проблематики стилю здійснює Н.А. Горюхіна. Вивчаючи взаємозв'язок між музичною формою та стилем у контексті структури і тематизму, а також їх елементів - художньої виразності (експресії), конструкції та логіки побудов, вона тлумачить стиль як «систему стійких ознак художнього явища» [45, с. 98]. Дослідження цієї системи автор вбачає у відборі таких елементів, функціональна взаємодія яких виявить специфіку явища з його характерними ознаками. Крім цього, необхідним для встановлення констант стилю, на думку Н. Горюхіної, є не лише ствердження наявності цих елементів, але й визначення їхніх зв'язків у межах системи. Зазначимо, що О. Соколов у своїй роботі, присвяченій вивченню художнього стилю, також звертав увагу на взаємозв'язок, а саме - на співвідношення між носіями стилю, осмислення їхнього значення в структурі загального цілого (в контексті нашої проблеми – музики до театральної вистави).

Саме в українському музикознавстві – можливо, через певні ментальні передумови, згідно з якими для сприйняття світу представникам нашої нації притаманна емоційна, індивідуалістична домінанта – послідовно проводиться лінія у тлумаченні стилю, в якій індивідуальне переважає загальне. В тому сенсі вельми прикметним є фрагмент з філософсько-естетичної книги Віри Суханцевої: «Творчий стиль (тобто індивідуальний, притаманний яскраво обдарованій особистості – О.Б.) перевищує стиль епохи. Він є бунтом проти

норми він доводить культурно-історичну норму до межі, витісняє й заступає її, внаслідок чого стиль класицизму стає стилем Моцарта й Гете; стиль романтизму багаторазово персоніфікується – від Гейне до Вагнера, від Байрона до Шопена» [179, с. 136]. Персоналістичну доміную в розумінні стильової ієрархії відстоює й Ірина Коханик, визнаючи, що «стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох, часів та стилів» [95, с. 38].

Слушні спостереження в диференціації рівнів музичного стилю висловлюють О. і В. Лігус в статті «Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації» [108, с. 675]. Автори визначають ряд системоутворюючих елементів стилю, до яких вони – на основі аналізу численних праць з теорії та історії стилю українських і російських вчених відносять наступні поняття: «– художня єдність; – диференційованість; – стабільність; – системна цілісність стильових ознак; – інтонаційна сутність стилю; – багаторівнева природа стилю» [108, с. 676]. Все ж у підсумку слушно наголошується, що «у дослідженні проблеми стилю у різний час відзначалася виняткова роль індивідуального стилю в історії музики» [108, с. 675].

Підсумовуючи огляд вибраних філософських, естетичних та музикознавчих тлумачень категорії стилю та проектуючи його на основну тему дослідження, стверджуємо, що індивідуальний стиль трактується багатьма дослідниками, починаючи від Й.В.Гете, як ієрархічна система, в якій стиль виступає найвищим рівнем, натомість на нижчих розташовуються «манера» і «наслідування» (як би по-різному вони не називались в пізніших працях). Майже всі автори торкаються внутрішньої суперечливості, неоднозначності, а відтак – опозиційних парадигм категорії стилю, в яких взаємодіють між собою «загальне – індивідуальне», «формальне – змістовне», «традиційне – новаторське», «універсальне – часткове, одиничне» та багато інших. Індивідуальний композиторський (як і інший художній) стиль теж згідно визнається одним з фундаментальних конститууючих елементів системи, без якого немислиме розуміння істоти стилю в будь-яких його проявах чи формах. Водночас ні в одній ієрархічній чи парадигматичній концепції індивідуального

стилю митця не виводиться залежність від жанрів, сукупності виразових засобів чи форм, до яких він звертається для виразу своїх творчих задумів.

Відтак маємо всі підстави трактувати музику до драматичних вистав, створену композиторами, як рівноцінну з усіма іншими синтетичними (як опера чи балет), або автономними (симфонія, концерт) жанрами та сферами, для усвідомлення характеристик індивідуального стилю.

Виходячи з наявних окреслень стилю, подамо власну концепцію структури індивідуального композиторського стилю (поки що без урахування специфіки його прояву в музиці до театральних вистав):

1. Базовим рівнем є генетичний, закладена від природи психологічна структура особистості, його психограма, в якій присутня також індивідуальна схильність до творчості і міра таланту, яка, за Гете, може виявитись як на рівні наслідування, так на рівні манери і на найвищому рівні – рівні стилю.

2. Наступним рівнем природно виявляється період становлення творчої особистості, в якому ключове значення отримують впливи, характер і зміст професійної освіти, ті «первинні прототипи», на яких композитор передусім спирається у формуванні власного стилю. В більшості досліджень, присвячених творчості того чи іншого композитора, цей процес вважається завершеним до закінчення навчання, після чого наступає етап «повної стильової самостійності», проте ми схильні прийняти епігенетичну концепцію Е. Еріксона¹, згідно якої формування і зміни в поведінкових моделях і системі цінностей індивіда відбуваються протягом усього життя.

3. Третім сутнісним рівнем індивідуального композиторського стилю постає онтогенетичний², який відносно до розвитку художнього стилю окреслюємо як соціокомунікативний, природа якого діалектично суперечлива.

¹ Епігенетична концепція розвитку особистості Е. Еріксона базується на визнанні генетичної зумовленості стадій, які у своєму особистісному розвитку обов'язково проходить людина від народження до кінця своїх днів. Основний закон розвитку – «епігенетичний принцип», відповідно до якого на кожному новому етапі виникають явища і властивості, яких не було раніше. Перехід до нової фази розвитку відбувається у формі «нормативної кризи», яка відображає природні труднощі й суперечності росту. Цит. за: [2, с. 182]

² «Розвиток індивіда позначається в психології терміном «онтогенез». Він був уведений німецьким біологом Е. Геккелем. Онтогенез психіки означає її безперервний розвиток від народження до кінця життя людини. Поштовхом до розвитку психіки людини є наявність культурних, громадських, діяльних факторів, які оточують людину в повсякденному житті і є невід'ємною частиною навколишнього світу». Цит. за: [2, с. 135].

Для його стислої дефініції в царині композиторської творчості найбільш відповідним видається визначення І. Коханик про те, що «стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох, часів та стилів». Проте постає питання: наскільки середовище, в якому доводиться творити композиторові, сприятливе чи несприятливе для прояву його творчого потенціалу, наскільки воно йде назустріч здійсненню його мистецьких планів і задумів, наскільки готове прийняти той чи інший створений ним артефакт? Так, композитор в стані акумулювати інтонації і виразові елементи, засвоєні ним за різних обставин. Але чи завжди те, що він засвоїв, пропустив крізь власне духовне «єго» буде належним чином зрозуміле, поціноване й інтерпретоване? Отже, на цьому рівні виникають суб'єктно-об'єктні взаємозв'язки, в яких сам художній продукт потребує відповідної реакції з боку середовища, оскільки в значній мірі обумовлює подальші епігенетичні моделі поведінки композитора.

4. Четвертим рівнем вважаємо кореляцію індивідуального стилю з історичним стилем епохи, в зв'язку з чим можемо зіставити кілька вищенаведених визначень: від твердження М. Михайлова про те, що «творчість окремих митців стає першоосною, на якій виникають колективні стильові рівні», тобто окреслення динаміки стилю як руху від одиничного до загального – до протилежної за суттю позиції В. Суханцевої щодо того, що творчий (тобто індивідуальний) стиль... є бунтом проти норми він доводить культурно-історичну норму до межі, витісняє й заступає її». Гадаємо, що істина лежить посередині, і кожен індивідуальний стиль як формує історичний стиль епохи, так і на певному щаблі долає і переосмислює його, таким чином, забезпечуючи еволюцію і діалектичність прояву стильової системи.

5. Останнім п'ятим рівнем прояву індивідуального композиторського стилю вважаємо імплементацію в подальші художні процеси, його рецепцію (множинність рецепцій) в історичній перспективі, коли поступово, як Троя Шлімана, розкриваються приховані змісти і підтексти, закладені автором і спрямовані до нового, відповідного до духу наступних епох прочитання і реінтерпретації. В цьому зв'язку варто ще раз пригадати дефініцію В.

Холопової: «Індивідуальний стиль композитора як носій канонічної функції повинен бути розглянутий двояко: за канонічною логікою всередині нього і за канонічним використанням за межами його самого...». Ось власне його канонічне використання за межами його самого і передбачає, на нашу думку, можливість все нового і нового прочитання «меседжів», закладених в даному артефакті, які отримують, залежно від наступних щаблів історичної еволюції, не відкриті перед тим змістовні пласти.

1.2. Особливості індивідуального композиторського стилю в музиці до драматичних вистав.

Перш ніж з'ясувати спільні і відмінні риси індивідуального композиторського стилю в синтетичних жанрах, а передусім в музиці до драматичних вистав – і автономній царині музичної творчості, слід коротко окреслити основні характеристики музичного компонента драматичної вистави. Адже тема музики в театрі була і залишається однією з сутнісних для розуміння як сутності самого музичного мистецтва, так і синтетичних художніх форм, що в останній період – глобалізації та актуальної постмодерної естетичної платформи – набувають все більш розмаїтого способу реалізації та незвичних, часом шокуючих «мікстів».

Проте незважаючи на значний об'єм праць, присвячених різним аспектам музично-театральних жанрів, музики в драматичному театрі, синтезу мистецтв в різних епохах і стилях тощо, все ще залишається немало проблем, пов'язаних як із згаданою аксіологічною ієрархічністю в ставленні до музичного оформлення театральних вистав, так і зі з'ясуванням специфіки прояву композиторського стилю в музиці до драматичного театру в його найвищому «гетевському» тлумаченні.

Насамперед звернемося до тих свідчень, які трактують музику в драматичному театрі як несамостійний компонент, на основі якого важко стверджувати риси індивідуального композиторського стилю. Дуже дотепно, а водночас не без гіркоти, про ставлення до такого типу музики (щоправда в даному випадку не театральної, а кіномузики, але сенс висловлювання досконало пасує і до музичного оформлення драматичних вистав) висловився славетний швейцарський композитор, член французької «Шістки» Артюр Онеггер (Honegger): «Писати партитури для фільмів – обов'язок невдячний. Але саме тому він виявляється єдиним, який приносить композиторам таку матеріальну винагороду, що її вистачає, щоб прогледуватися і решта часу складати симфонії, якщо вже вони бажають забезпечити собі славу у нащадків. Партитура до документального фільму середньої тривалості розрахована приблизно на п'ятнадцять-двадцять хвилин. Такою є переважно тривалість перших частин у великих симфоніях, в тому числі – в Дев'ятій (симфонії Бетовена – О. Б.). Проте, на відміну від симфонії, музикант тут повинен підпорядковуватися всьому розмаїттю кадрів фільму і вміти за кілька секунд переходити від смішного до суворого, від безтурботного до бурхливого, і ще зобов'язаний однаково сильно надихатися як культурою розведення рододендронів, так і раціональною упаковкою синтетичного камамберу. Даючи волю імпульсам свого генія, йому належить до того ж вельми прискіпливо стежити за тим, щоби цвітіння його мелодій і всі його ритмічні та гармонічні винаходи відповідали візуальним установкам режисера і стану його душі. Все це зовсім не так легко» [145, с. 29].

Доволі категорично з приводу розмежування двох паралельних сфер музичної творчості в парадигмі «жанр – індивідуальний стиль композитора» висловила відома дослідниця Зоф'я Лісса: «Проблема стилю має в кіномузиці зовсім інше значення, аніж в автономній музиці. Стиль композитора залежить від його індивідуальної обдарованості, задумів, індивідуальної естетики, які складаються в залежності від суспільних умов, від норм даного загальноісторичного стилю і впливу національних традицій. Стиль – це галузь

творчих пошуків у сфері виразових засобів, композиторської техніки – словом, всього, що ми називаємо творчою лабораторією. У всіх жанрах автономної музики стиль несе на собі відбиток свого творця.

В кінофільмі зберегти єдиний індивідуальний стиль надзвичайно важко. Завдання музики відносно до зображення нерідко змушує застосовувати засоби, які знаходяться поза сферою індивідуального стилю композитора; змішування стилів, жанрів, виконавських засобів музики «в кадрі» диктує свої власні закони» [105, с. 347]. Цей погляд авторитетного музичного соціолога і естетика, однак, на нашу думку, грішить деякою однобічністю – адже те, що музика мусить стежити за кадром, не означає, що композитор не може виразити в ній себе, свій власний стиль.

Інші дослідники, які висловлюють сумнів у повновартісності театральної музики, нерідко припускаються неузгодженості у визначенні її функцій. Так, Йоанна Варонська в дослідженні сучасного стану музики в театрі, зауважує на початку розділу, що «Театральна музика найчастіше виконує ужиткову функцію і проминає разом з виставою, хоча, звісно, в історії її симбіозу з театром можна згадати приклади, які подалали час і відомі до сьогодні (твори Фелікса Мендельсона-Бартольдї чи симфонічні сюїти Е. Гріга)» [226, с. 77]. Проте через кілька сторінок стверджує дещо цілком протилежне: «Музика розкриває (характери – О.Б.) героїв, події, становить тло розмови, виражає емоції, формує суспільні й національні значення спектаклю, підсилює комічні й гротескові сцени... становить контраст до представленого світу або доповнює його» [226, с. 79]. Якщо всі зазначені можливості музики у виставі трактувати як другорядні, то що ж тоді є першорядним?

Дуже цікавим є хід думок відомого оперного критика і дослідниці Малгожати Коморовської, яка подібним чином спочатку оцінює роль музики у виставі як другорядну й підпорядковану, але потім поступово немовби суперечить сама собі і виявляє такий багатий спектр можливостей музичного ряду, що про жодну другорядність не може бути й мови: «(Музика в театрі – О.Б.) частіше виконувала і виконує допоміжні, службові, маргінальні функції.

Вона буває завісою, конденсатором театрального часу, сполучником літературної матерії (в інсценізаціях прози), засобом відокремлення, орнаментом, елементом гумору (дуже часто), коментатором, актором, реквізитом, малює разом із сценографією звичаєве, національне, історичне тло, посилює драматичну напругу, як рефлектор може висвітлювати важливі проблеми» [216, с. 544]. Як бачимо, у окресленні тих можливостей, якими володіє музика в драматичному спектаклі, М. Коморовська визнає за музикою рівноправне становище зі словом і акторською дією.

Потужний вплив музики в драматичній виставі прекрасно розуміють дослідники, тому застерігають від необдуманого і спекулятивного її використання. Афористично і з притаманним йому почуттям гумору проти музичних надмірностей застерігає видатний теоретик авангарду, як і Лісса, уроджений львів'янин, Богуслав Шеффер (Schaeffer): «Раджу дієту. Споживати стільки, скільки фактично потребує театральний організм. Не виставляти жахливих співоігр, бо не ваони підносять рівень театру. Не навантажувати музику всюди там, де режисер і його театр не мають нічого розумнішого до говоріння. Перепрошую, але музика не може бути зредукована до рангу затичок, якими закривають дірки» [222, с. 4].

Щоби виявити сутнісні характеристики музичного сегменту в театральному синтетичному організмі як автономній художній системі, варто запропонувати огляд деяких театрознавчих і кінознавчих систем, що встановлюють функції музики у драматичній виставі. На цій основі будуть проведені паралелі між нетеатральною та театральною музикою, визначаючи міру композиторської індивідуальності, характерні стильові риси останньої.

Театр споконвічно тяжів до музики, збагачуючи її такими властивостями, як рельєфність образного змісту, конкретність, безпосередність емоційних реакцій. Визначивши загальну основу, що об'єднує музику і театр у їхній безперервній взаємодії, потрібно стисло згадати конкретні спільні риси обох видів мистецтва: це рух, темп, ритм, динамізм, переміщення елементів в окреслених просторових площинах. В нашому дослідженні не будемо

конкретизувати кожен з цих спільних елементів художньої системи музики й театру, оскільки вони заслуговують на окремі наукові та естетико-філософські розвідки, зазначимо лише, що вони належать до конститутивних рис кожного часового мистецтва.

В більшості досліджень, присвячених музиці в театрі – театральній музиці, слушно вказується, що музику і театр споріднює приналежність до часових мистецтв, але так само добре відомо, що музичний і театральний час протікає в кожній з цих художніх систем по-різному. Для з'ясування їх внутрішньої структури пропонуємо звернутись до поняття «хронотопу», впровадженого російським дослідником Михайлом Бахтіним, яке первісно застосовувалось в літературознавстві, проте згодом поширилось на інші види мистецтва. Бахтін визначає хронотоп як «сутнісний взаємозв'язок просторових і часових співвідношень, художньо освоєних в літературі» [17, с. 9], притому часове протікання художніх подій він все ж ставить на перше місце. Бахтін тут має на увазі протікання фабульних подій в літературному творі, проте за аналогією до них можна те саме визначення застосувати відносно до сценічних подій в театрі чи інтонаційних – в музиці.

Категорія хронотопу провадить до з'ясування ще одного поняття: диференціації часопросторових координат, які по-різному реалізуються в театральній і музичній системах. Звернемось до визначення трьох основних рівнів часопростору: реального, концептуального і перцептуального: «Якщо реальний час і простір визначає співіснування і зміну станів реально існуючих об'єктів і процесів, то концептуальний простір і час представляє собою певну абстрактну хроногеометричну модель, котра служить для упорядкування ідеалізованих подій. Це фактично відображення реального простору і часу на рівні понять (концептів), які мають однаковий сенс для всіх людей. Що ж торкається перцептуального простору і часу, який постає найважливішим об'єктом нашого подальшого розгляду, то він є умовою співіснування і зміни людських відчуттів й інших психічних актів суб'єкта» [61, с. 11].

Рівні часу-простору автори вважають основоположними в екзистенції і рецепції художнього артефакту: «Можна навіть поставити проблему специфіки естетичного пізнання на рівне концептуального і перцептуального простору-часу. У випадку концептуального простору і часу таке пізнання виявляється логічним, натомість у випадку перцептуального простору і часу воно носить виразно інтуїтивний характер (...) Від явища до сутності ведуть різні шляхи, і кожен з них визначається способом пізнання, тобто в кінцевому результаті, залежить від специфіки просторово-часових співвідношень» [61, с. 15].

У театрі в рамках однієї сцени чи однієї дії здебільшого проявляється «перцептуальний» час, тобто перебіг подій в хронотопі в загальних засадах тотожний реальному, життєвому. Навіть якщо має місце «перестрибування» на певний часовий відтинок або накладення одного часового пласта на інший, відбувається хронологічна поліфонія, усвідомлення точних хронологічних рамок, в межах яких відбуваються події драматичного сюжету, дозволяє глядачеві більш чи менш докладно суміщати їх з реальністю. Винятком з цього правила служать міфологічні сюжети, що розгортаються поза простором і часом, або фантастичні, які не координуються з реальним часопростором.

Зовсім інакше координуються часові рамки в музичному мистецтві. У «чистій» музиці, не пов'язаній зі сценою, словом чи іншим способом конкретизації змісту, тематичний матеріал, конкретні методи його розвитку утворюють певний принцип побудови музичного твору. При сприйнятті його зміст викликає враження безперервності, наскрізності. Тут вступає в силу т.зв. концептуальний час.

У театральній музиці сприйняття часу, в свою чергу, нерозривно пов'язане зі сценічною дією, а відтак безперервність інтонаційного розгортання так само мало важлива для остаточного художнього результату, як єдність тематичного матеріалу і виконавських засобів. Більш характерним в силу своєї особливої синтетичної природи виявляється для театральної музики зіставлення, або, якщо користуватись театральною чи кінематографічною лексикою, монтаж різних, часто контрастних за стилістикою епізодів. Правда,

це зовсім не значить, що театральній музиці абсолютно не властиве відчуття безперервності, цілісності й послідовності інтонаційних подій. Проте сутність цієї безперервності дещо інша: вона не зовнішня, а внутрішня, бо коли після паузи музика знову вступає, глядач сприймає її як невід'ємну частину драматичного цілого.

В зв'язку з кореляцією музичного і театального хронотопу не менш важливою постає і категорія «музично-театального простору». Сам термін «музично-просторові характеристики» вже доволі міцно увійшов у теоретичне музикознавство, однак особливого значення він набуває саме в зв'язку з музичною складовою театальної вистави. Передусім йдеться про особливості рецепції звукового компоненту драматичного дійства – адже простір, який спостерігає і сприймає глядач-слухач (в даному випадку слушно окреслювати реципієнта саме так: через ризик), не є нейтральним, як у випадку концертного залу, в якому слухають симфонічні чи камерні твори, а становить надто важливу сутність художнього образу. Таким чином часове протікання музики детерміноване просторовим об'ємом театальної сцени з усіма необхідними її реквізитами – декораціями, світлом, костюмами, та чи найголовніше – зовнішнім виглядом акторів, розташуванням мізансцен тощо. Хоча музично-сценічний матеріал, призначений для конкретного аналізу в поданій дисертації: музика до вистав ЛАДТ ім. М. Заньковецької А. Кос-Анатольського та В. Камінського – пов'язана більше з традиціями національного театру та деяких новітніх театральних концепцій ХХ ст., відтак найновіші тенденції, названі дослідниками «феноменом постдраматичного театру», їх практично не торкаються, все ж в панорамі загального огляду варто кілька слів присвятити найновішим тенденціям. Як вказує німецький дослідник Ганс Тіс-Леман (Thies-Lehmann), в постдраматичному театрі окремі елементи тяжіють до певної автономії, відтак однією з популярних стратегій інсценізації стає підкреслення самодостатньої вартості кожної із складових синтетичного дійства у розкритті того чи іншого аспекту образної цілості. Якщо йдеться про музику, то вельми

актуальним виявляється прагнення постановників створити т. зв. «аудитивну сцену», незалежну від тексту і гри акторів [224, с. 18-22].

Проте повертаючись до основної проблематики, належить підкреслити, що музична і вербальна та дієво-сценічна складові будь-якої вистави завжди корелюються в межах «музичного простору», незалежно від того, чи музика служить лише емоційному підкресленню сценічних ситуацій, чи являє собою один з основних факторів художнього впливу. Тут варто пригадати зауваження відомої німецької театрознавці Еріки Фішер-Ліхте про те, що «театр ніколи не буває виключно тим простором, в якому належить тільки споглядати (theatron), а є водночас тим простором, в якому слухають (auditorium)» [212, с. 195].

Основна мета театральної музики – почути внутрішнім емоційним слухом ті колізії і почуття героїв, які відбувається на сцені, надати чуттєвої експресії драматичній дії, взаєминам її учасників, розкрити смислові підтексти сценічної дії. Про діалектику візуального – звукового, музичного – драматичного у сприйнятті театральної музики пише польська дослідниця Магдалени Фігзал: «Як кожне сценічне дійство, музика в театрі втрачає свою автономію, входить у стислу взаємодію з визначеним семантично простором сцени та його компонентами. Вплив на рецепцію (музики в театрі – О. Б.) внаслідок того має не лише зовнішній відносно до неї драматичний контекст, але водночас і спосіб, яким вона кореспондує з іншими елементами вистави, такими як акторська гра, хореографія, сценографія, освітлення тощо. В зв'язку з включенням сценічної музики в подані кореляції перцепція – як слухова, так і символічна (сукупність просторових асоціацій, образів і уявлень, пробуджуваних музичним твором) – змушує реципієнта враховувати наявний і об'ємний [...] позамузичний контекст. Бажаючи таким чином окреслити статус і функції музики в драматичному театрі, належить звернути увагу на специфічний вид взаємодії, який виникає між візуальними і звуковими елементами вистави, а також на відношення самої музики до фабули і представленого (на сцені – О.Б.) світу» [211, с. 36-37].

Для того, щоб виділити та типологізувати універсальні закономірності музично-сценічної творчості, визначити її стильову своєрідність, необхідно постійно враховувати внутрішню структуру і систему виразовості обох мистецтв – драматичного театру та музики. Саме такий підхід – на перехресті театрознавства та музикознавства ми вважаємо оптимальним. Синтез різних естетик дозволяє сприймати образний зміст сценічного твору більш багатогранно, під різними кутами зору, хоча безсумнівно, що музика, створена для театру, в найбільшій мірі тяжіє до театральності, яка виявляє себе через видовищність, акторську гру і режисуру. Завдяки зв'язку з візуальним рядом та сюжетною фабулою зміст музики (в найширшому розумінні цього поняття) у виставі завжди спрямований на інший елемент виразовості синтетичного цілого, доповнює, поглиблює, уточнює, ілюструє його, нерідко передбачає, або дає «післямову», розкриває підтекст.

«Наскільки важливі драматургічні функції кіномузики, доводить той факт, що навіть стилістично і художньо слабка музика може виконувати свою драматургічну функцію і видаватись доречною. Звідси можна зробити далекосяжні висновки: критерій якості кіномузики не тільки міститься в ній самій, в її виразовій силі і засобах, але й визначається в значній мірі її численними іншими властивостями, які вона отримала завдяки своїм функціям як інтегруючий фактор цілісності фільму. Це підтверджує нашу тезу, що кіномузика – новий, перетворений фільмом рід музики, що її потрібно зовсім інакше досліджувати, ніж автономну музику, бо її закони значно відрізняються від законів автономної музики» [105, с. 55].

Внаслідок цього не можна однозначно оцінювати театральну музику поза всім художнім комплексом вистави, для якої вона написана. І тим не менше зі «сценічної музики» виникли численні самостійні твори, переважно сюїти, варіації, рапсодії, теми з театральної музики (чи кіномузики) використовуються в різних комбінаціях в автономних жанрах, від інструментальної мініатюри до симфонії. Вказаний парадокс є позірним і цілком природно пояснюється тим фактом, що – як вже неодноразово вказувалось вище – сам собою жанр,

синтетичний, автономний чи прикладний не обумовлює якості музичного матеріалу, а лише талант, майстерність і творча інтенція автора. З цієї музики усамостійнювались як ті фрагменти, які функціонують у виставі як вставні сцени, тобто хори, танці, музично-обрядові дійства, інструментальні увертюри та інтермеццо тощо, так і звуковий матеріал, безпосередньо «вбудований» в організм театральної вистави, хоча природа і форми подібного «усамостійнення» бувають вельми розмаїтими.

Така неоднорідність сприйняття і тлумачення якості і рівня стильової оригінальності музики до театру обумовлена й тим, що типи співіснування художніх систем у синтетичному цілому можуть бути різними - від відносної рівноправності до владного підкорення музичного елемента волюнтаристським режисерським задумом. В зв'язку з цим музику до драматичного театру слід розцінювати як суверенну систему, що потребує власних особливих методів дослідження. Підтвердження тому знаходимо і в численних спробах систематизації жанрів у музиці загалом зі спеціальним вирізненням синтетичних жанрів, а також класифікаційні теорії, серед яких кілька безпосередньо торкаються функцій музики в театрі і близьких до них функцій музики в кіно. З усієї множинності класифікацій обираємо лише ті із них, які цілеспрямовано виявляють багатство образно-сміслових граней і можливостей творчої інтенції в музичному ряду театральної вистави, а відтак найбільш природно можуть проектуватися на концепцію індивідуального стилю композитора в музиці до театру. Тож пропонуватимемо свою диференціацію функцій музики в драматичному театрі, спрямовану на подальше розкриття особливостей індивідуального композиторського стилю у цій сфері.

Найбільш загальна класифікація жанрів належить відомому російському музикознавцеві Арнольду Сохору. Він визначає функційність жанрів за історично складеними умовами виконання і рецепції. В зв'язку з цим головний акцент дослідник кладе на формальні і асоціативно-змістовні параметри, тобто поділяє всі існуючі жанрові різновиди на групи концертних, масово-побутових і культових (обрядових) музичних театральних жанрів [172].

Євген Назайкінський в праці «Стиль і жанр в музиці» уточнює класифікацію Сохора і розшифровує сутність музично-театральних жанрів наступним чином: «В четверту групу входять театральні жанри – опера, балет, оперета, музика драматичного театру. Для них характерні: 1) відображення драматичної дії в музиці (звідси більша конкретність образів, динамізм, сюжетність); 2) деяка несамостійність музики – опора її на слова, жести і т.д.; 3) розрахунок на подачу зі сцени – принцип крупного штриха» [135, с. 88].

Саме в сфері оперного та драматичного театру, а також новітніх синтетичних жанрів – кіно, телесеріалів, програм, а в останні роки – й музика для Інтернет-продукту – сьогодні відбувається найбільш інтенсивний пошук нових рішень. пробуджує фантазію композиторів і режисерів, підказуючи їм неординарні поєднання звуку, слова, світла, кольору, живої та змодельованої дії, реальної та умовної площин, причому музиці відводиться безумовно ключова позиція. «Кіномузика в принципі завжди дворівнева. Перш за все вона включає в себе самі звукові структури, проте, крім того, вказує і на дещо, що відрізняється від них, а саме на те, що у фільмі набуває конкретності завдяки зображенню. В зв'язку з зоровим елементом музика робить свій внесок в той... «остаток», який не може міститись ні в одному з зорових пластів, проте необхідний для цілісного сприйняття мистецтва кіно» [105, с. 71].

Синтез різних естетичних засад і величезне розмаїття художніх цілей та завдань дозволяє сприймати образний зміст сценічного твору завдяки його музичному супроводу – оформленню – компоненту – більш багатогранно, з різних естетичних і виразових позицій. Природно, що музика, створена для театру, в найбільшій мірі тяжіє до театральності, яка виявляє себе через видовищність, акторську гру і режисуру. Обидві площини – театральна та музична – у їхній безперервній взаємодії спираються на спільну основу, яка містить передусім моторно-динамічні компоненти: це рух, темп, ритм, динамізм, що своєю чергою обумовлює певний тип емоційних реакцій, особливу природу глядацької емпатії. Але тут слід враховувати, що й типи співіснування театральної і музичної художніх систем у синтетичному цілому

сценічного твору можуть бути різними – від відносної рівноправності до владного підкорення однієї системи іншою. Частіше, звісно, переважає театральне начало, але не варто ігнорувати й надто численні жанри, в яких музична складова істотно обумовлює театральну, а іноді й рішуче переважає її: поминаючи навіть оперу та балет, згадаймо про водевіль, музичну комедію, мюзикл та ін. Звісно, що всі ці розмаїті сценічні жанри вельми активно взаємодіють між собою, особливо ж на сучасному етапі, згідно з постмодерною естетикою активно взаємодіють між собою.

На багатоманітність, а властиво – на всеосяжність цього процесу в театральному мистецтві доби постмодерну, що успішно обходиться без будь-яких рамок, вказує Н.Мірошниченко: «...Найголовніші з них (прийомів постмодерного театру – О.Б.) використання елементів стилів минулих епох як «цеглинок», своєрідне цитування, визнання вторинності, принципової неможливості створити щось нове, але цитування не формальне, а переосмислене (до пародіювання включно). Як похідні цих принципів застосування гри, багаторівнева організація «тексту», розмивання кордонів жанрів, родів, стилів...» [130, с. 28].

У виставах суто драматичного репертуару відтак варто підкреслити два полюси застосування музичного ряду, що мають доволі тривалу парадигму розвитку (і в останні десятиріччя в постмодерному театрі набувають величезної різноспрямованості):

1. музика як об'єктивний чинник, що належить до змістовного ряду рівнозначно з театральним, подієвим, тобто вона в цьому випадку має відношення до даної сцени, в якій прямо вказується на джерело звуку – згадується інструмент, пісня, яку співає герой / героїня, долинають звуки зовнішнього світу тощо; сучасність пропонує ще дуже широкий спектр звучань, що продукуються новітніми носіями, і тут фантазія авторів та режисерів може бути безмежною.

2. Музика відображає суб'єктивний коментар автора, може включатися як «позасценічний елемент», тобто розкривати емоційний, змістовний підтекст дії,

або передбачати наступні події (найчастіше цей тип музичного оформлення використовується в кіно. Можна тут навести елементарний приклад: герой піднімається сходами чи йде по дорозі, не підозрюючи про нещастя, яке має з ним статись за мить; глядач передчуває це завдяки напруженій тривожній музиці, що супроводжує «безневинну» ходу героя). Тобто в контексті театральних сцен музичний ряд отримує автономні драматургічні завдання, важливі для художнього образу.

Зрештою, музика у виставі може передавати узагальнений настрій драматичної п'єси, коли композитор трактує її зміст як своєрідне лібрето, що спонукає до формування власної інтонаційної художньої концепції. Вона адресована безпосередньо глядачеві, і розрахована на те, що він не лише зрозуміє її роль у художньо-драматичній цілості, але й сприйме як самодостатню мистецьку вартість.

Проте завдяки зв'язку з драматично-подієвою канвою театральної вистави музика в ній неодмінно покликана розкрити її зміст, вказати як на видимі події тексту, так і розкрити підтексти і контексти драматичного твору. Тому в ідеалі не можна оцінювати театральну музику поза виставою, для якої вона написана. З цієї музики можна виділити як автономні і самоцінні в художньому сенсі лише ті фрагменти, які функціонують у виставі як жанрово оформлені номери, тобто пісні, танці, інструментальні програші тощо. Невипадково з «позасценічної музики» виникли численні самостійні твори, переважно сюїти, попури, фантазії. Зрештою, музична складова вистави має неперехідне значення і для її збереження в аналах театральної історії. Як слушно вказує Мая Гарбузюк, «записана композитором музична партитура чи клавір музики до вистави залишаються чи не єдиним об'єктивним і незмінним історичним матеріалом для дослідника, найдосконалішим з погляду його фіксації. Через десятки років відходять у небуття інтонації виконавців, неможливо точно відтворити темпоритм сценічної дії, не піддаються відновленню списані декорації, але в нотному тексті, вписаному в партитуру вистави, увічнені її дихання, настрої, пульс» [43].

Варто подати класифікацію неодноразово цитованої вище польської музикознавиці Зофії Лісси, цікавої дисертантці ще й завдяки тому, що вона походила зі Львова, навчалась у Адольфа Хибінського в Інституті музикології і в 30-х роках брала активну участь в культурно-мистецькому житті міста. Її зацікавлення мистецтвом кіно було безпосередньо пов'язане з бурхливим розвитком цього молодого жанру в столиці Галичини: перед Другою світовою війною у Львові було понад тридцять кінотеатрів, в яких демонструвались практично всі новинки світового кінематографу (недаремно якраз у 1939 р. перед самою війною у Варшаві був знятий фільм «Волоцюги» зі знаменитою пісенькою „Tylko we Lwowie”). Симптоматично, що й свою першу працю «Психологічні основи кіномузики» (*Psychologiczne podstawy muzyki filmowej*) вона опублікувала ще в 1933 р. у часописі «Львівські музичні й літературні відомості» (*Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie*).

Ця тема цікавила її протягом всього життя, свідченням чого є докладна класифікація функцій музики в кіно, викладена у написаній в 1964 р. фундаментальній праці дослідниці «Естетика кіномузики» (*Estetyka muzyki filmowej*). З. Лісса виділяє ряд основних виразово-драматургічних функцій музики в кіно, які досконало відповідають аналогічним виразово-драматургічним засадам музики в театрі. Важливою перевагою класифікації З. Лісси є те, що вона здійснює її на кількох рівнях, поглиблюючи саме розуміння звукового компендіуму візуального дійства.

Перша класифікація узагальнює змістовно-драматургійні функції музики у фільмі (і аналогічно їх можна проектувати на театральну виставу), послідовно вказуючи в якій ролі може виступати музика і як вона координується з іншими елементами вистави.

«Дискретність, (тобто переривистість окремих епізодів – О.Б.) музики в фільмі обумовлена ще і швидкою зміною її функцій, бо вона може по черзі бути ілюстративною, бути носієм виразовості, стилізувати шумові явища, може стати символом чогось не показаного, бути суб'єктивним коментарем автора чи виступати в своїй природній ролі тощо. Музика, яка відноситься до певного

кінокадру, може звучати в ньому і тоді, коли герой фільму сам грає чи співає в зображуваному світі; однак вона може звучати і тільки для глядачів, як музика, котра коментує ззовні показаний кінокадр. Зміна двох цих форм існування музики у фільмі приводить і до переривистості. Все це створює переривистий характер, стилістичний різнобій, змінність її виконавських засобів. Отже, кіномузика переривиста в багатьох відношеннях. Проте її повне підпорядкування неперервному зорово-драматичному розвитку фільму, її точна відповідність цьому розвитку змушує нас все ж сприймати її як щось цілісне й завершене» (всі підкреслення мої – О. Б.) [105, с. 53-54].

В другій класифікації дослідниця здійснює диференціацію джерел звуку в синтетичному артефакті і їх співвідношення з основними формами візуального представлення, на основі яких створюється струнка система значеннєвих координат взаємодії звуку-простору-предмету: «На основі онтологічного аналізу... у візуальній сфері ми теоретично виділяємо чотири пласти, представлені зорово завжди як єдине ціле, які сприймаються один з одним. Це – зовнішній вигляд предметів, зображення предметів у русі, розвиток фабули кінофільму і, врешті, передбачувані психологічні переживання героїв фільму. Окремі елементи звукової сфери (музика, шуми, мовлення, тиша) можуть бути функціонально пов'язані з кожним з вказаних пластів візуальної сфери. 1.Музика: а) зовнішній вигляд предмету; б) зображення предмету в русі; в) розвиток фабули; г) психологічні переживання героя. 2. Шуми: а) зовнішній вигляд предмету; б) зображення предмету в русі; в) розвиток фабули; г) психологічні переживання героя. 3.Мовлення: а) зовнішній вигляд предмету; б) зображення предмету в русі; в) розвиток фабули; г) психологічні переживання героя. 4. Тиша а) зовнішній вигляд предмету; б) зображення предмету в русі; в) розвиток фабули; г) психологічні переживання героя» [105, 130].

Цікаву систематизацію поєднання музики з зоровим рядом у театрі і кіно пропонує угорський дослідник Бела Балаш:

1) ілюстративна музика, що дає додаткову характеристику показаного на сцені;

- 2) музика, що функціонує як «предмет дії», тобто така, що сама по собі збуджує уяву і служить важливим чинником сценічної дії;
- 3) музика, що рельєфно представляє основні сюжетні «вузли» / предмет конфлікту у драматичній сюжетній фабулі і доповнює основу сценарію;
- 4) «психологічно-драматургічна» музика, що характеризує емоційну палітру героїв, тим самим надає певний експресивний відтінок сценічній дії, розкриває її глибинні пласти [13, с. 42].

Авторитетний сучасний французький театрознавець Патріс Паві (Patrice Pavis), автор відомого «Словника театральних термінів» пропонує класифікацію сценічної музики (він стисло скерує свою класифікацію на театр, а не на кіно), яка почасти і перегукується з поданою класифікацією З. Лісси, і відрізняється від неї головно образно-символічною домінантою трактування музики у виставі. Паві виокремлює п'ять її головних функцій:

1. Ілюстративна – музика створює і передає атмосферу, яка характеризує драматичну ситуацію, підкреслює, посилює настрій (музичний акомпанемент);
2. Об'єднуюча – коли музика сполучає несинхронізовані чи неузгоджені між собою складові вистави або підкреслює найважливіші кульмінаційні моменти вистави, створюючи між ними своєрідну «арку».
3. Контрапунктуюча – музика становить коментар до тексту і гри, забарвлюється емоційними відтінками: від співчуваючого до іронічного;
4. Сигнальна музика з'являється як лейтмотив, що повідомляє про появу персонажа, нагадує про один з основних змістовних стрижнів вистави (наприклад, спогад про якусь подію, що постійно повертається і обумовлює поведінку героїв тощо). Впровадження такого лейтмотиву становить засіб, який скерує увагу публіки на той перелом у дії, що має наступити;
5. Фільмографічне застосування музики в театрі, яке, на думку Паві, останнім часом часто використовується в театрі. Дослідник трактує фільмографічну функцію музики в театрі в двох аспектах: як кінодекорацію з музикою, коли практично поєднуються два синтетичні види мистецтва, або використання «монтажно-кадрового» принципу музичного оформлення, типового для фільму.

Загалом Паві приходиться до висновку, що сучасності притаманна взаємодія театральної і кіноестетики, і називає її «сучасним синкретизмом». Тому він вважає, що формулювання, які в своїх основних рисах відображають художні принципи кіно, придатні також для сучасного театру [147, с. 312-313].

Наступна класифікація Паві торкається взаємозв'язків музики і фабули в театральній виставі. Згідно з нею весь музичний ряд вистави можна поділити на такі драматургічні елементи:

- Музика, яка обумовлена самою фабулою і виконується драматичним персонажем на сцені, звернена до глядачів-слухачів (спів актора чи його гра на якомусь інструменті);
- Музика, яка виконується поза драматичною дією (наприклад, увертюри, вступи, інтермедії чи постлюдії до окремих актів чи цілої п'єси);
- Змішаний тип, коли музика однаково становить частину театрального дійства і водночас існує назовні, як ілюстративне тло [147, с. 314].

В наступній класифікації П. Паві диференціюються джерела звуку за їх місцезнаходженням у просторі:

- Музика з невидимого джерела – музичний ансамбль, колектив чи окремих виконавців знаходяться поза сценою; в сучасному театрі таким джерелом може служити магнітофонний чи комп'ютерний запис, який транслюється в часі вистави. Така музика створює відповідну атмосферу, характеризує середовище, ситуацію, внутрішній стан героя. Вона окреслює лірико-поетичний настрій, що експресивно забарвлює діалоги героїв та сценічну ситуацію;
- Музика з видимого джерела – виконавці музики знаходяться на сцені, іноді зодягнуті у відповідні костюми (хор); цим же джерелом стають актори, які співають чи грають на інструментах. Таким чином, інсценізація умисне експонує джерело звуків» [147, с. 315].

В зв'язку з цим варто представити як польський музикознавець і театрознавець Вітольд Вронський (Wroński) визначив обов'язки композитора у створенні театральної музики. До них відноситься: «докладний аналіз і розуміння тексту п'єси; співпраця з усіма творцями вистави, щоби музика не

заважала або непередбаченим чином не суперечила жодній складовій (хоча дисонанс може бути і умисним прийомом). Її найважливішим завданням є посилення вражень від твору, навіть музика антрактів повинна поєднуватись зі змістом драматичного твору» [227, с. 540]. Як бачимо, дослідник найбільший акцент кладе на створення органічного зв'язку всіх елементів сценічного дійства, ніяким чином не постулюючи вимоги «неоригінальності», цілковитій підпорядкованості задуму режисера.

З. Лісса з цього приводу пише: «Розширення сфери зорового ряду в фільмі знімає неперервність кіномузики: швидкі зміни в змісті окремих сцен ведуть до паралельних змін музики, а саме: її характеру, її функцій, інструментовки, а іноді навіть стилю. В опері вона (тобто музика – О.Б.) безперервна, бо вона виявляється вихідним пунктом всього твору; в кіно (і в тій самій мірі в театрі – О.Б.), навпаки, цією основою виявляється зоровий ряд з усім його багатством і змінністю, і музику можна послідовно підпорядкувати цьому зоровому ряду, що... робить світ звуків багатшим» [105, с. 59].

А Пьотр Салабер (Salaber), композитор з великим досвідом у сфері театральної музики слушно зазначає, що «часове підпорядкування музичної форми повинно поступитись конструктивній структурі цілості (драматичного – О.Б.) твору, тобто спектаклю» [221, с. 25].

Так, як в першому підрозділі, на основі узагальнення наявних дефініцій музичного стилю була запропонована авторська система індивідуального композиторського стилю і його чинників, так на завершення розділу розглянемо ті ж п'ять рівнів його реалізації, але вже зі стислою проекцією на сферу музики до драматичного театру.

На першому - генетичному спадковому – рівні варто врахувати такі індивідуальні позитивні предиспозиції психограми як синестетичність музичного слуху і сприйняття, чутливість до барви і множинних сенсів (підтекстів) слова, зокрема поетичного слова, власна артистичність і емпатія (як до свого оточення, так і до літературно-драматичних колізій), а відтак вроджена схильність до заняття театральною музикою;

На другому – епігенетичному – рівні, у період становлення творчої особистості, важливим є інтенсивне спілкування з театральним середовищем, замилювання театром, наявність серед естетичних й світоглядних цінностей таких, які кореспондують з провідними театральними концепціями свого часу, особисте спілкування з провідними діячами театру;

Третій – онтогенетичний, соціокомунікативний – рівень видається особливо важливим, оскільки передбачає плідність і сприятливість спілкування композитора з видатними режисерами, акторами, сценографами, здатними підтримати й інспірувати творчі задуми композитора, піти назустріч його інноваціям у цій сфері. Якщо у творенні автономної музики онтогенетичний компонент для композитора постає передусім у взаємодії з публікою і критикою, то у музично-театральній творчості на перший план виступає порозуміння із співтворцями артефакту у його кінцевій формі, а вже в цьому спільному «продукті» - з реципієнтами.

І природно, четвертий рівень, кореляція стилю музики конкретного автора до драматичних вистав з історичним стилем епохи підлягає тим самим законам, що й стиль автономних жанрів, бо музика до драматичних вистав епохи бароко мала інші завдання і взаємодію зі сценічним словом і грою акторів, аніж в добу романтизму, а модерністичні пошуки режисерів реформаторської доби кінця XIX - першої третини XX ст. у застосуванні музично-звукового ряду істотно відрізнялись від соцреалістичних музичних ілюстрацій до ідеологічно правильних вистав. В цьому випадку вступає в дію закон *pars pro toto*, тобто індивідуальний стиль музики до драматичного театру підлягає тим же змінам в межах різних епох, що й історичні стилі.

Врешті останній рівень: сприйняття – чи несприйняття музики для театру в наступних генераціях і епохах виявляє ті ж тенденції, що й поширення зразків інших жанрів в майбутній часовій перспективі. Талановита музика до вистави може перейматись наступним режисером-постановником багато років по тому, як інваріант вистави, до якого вона й писалась, був списаний в музей історії.

Висновки до розділу I

Запропонована системна характеристика індивідуального композиторського стилю, в якій були диференційовані окремі складові, враховує множинність суб'єктно-об'єктних взаємозв'язків творчого індивіда – соціуму на тому цивілізаційному витку спіралі, на якому реалізується його творчий потенціал. Оскільки театр та інші синтетичні жанри мистецтва в певному сенсі мультиплікують комунікативне поле артефакту, тобто збільшують, розширюють сфери впливу на реципієнта та можливості донесення до нього авторського задуму, зазначені зв'язки набувають нових властивостей. Завдання композитора у співпраці з колективом, що готує виставу, полягає не лише в тому, щоб писати музику до драматичного тексту/його сценічного втілення, але й в тому, щоб відповідним чином пов'язати музику з усіма компонентами, не втративши при тім своєрідності музичного висловлювання. Істинним і головним критерієм цінності музики до вистави є те, наскільки органічно вона функціонує в даному епізоді і в усій виставі в цілому, наскільки переконливою є її драматургічна функція. І справа не в кількості музики в драматичній виставі, а в її необхідності для розкриття змісту. Цей момент є надзвичайно складним, адже він вимагає великого розуміння з боку режисера-організатора дії, але якщо таке взаєморозуміння досягнуте, то гармонійна взаємодія дає велику перевагу як самому візуальному ефекту, сценічній дії, так і музичному матеріалові, а в кінцевому результаті дозволяє досягнути найвищий рівень вистави *per se*.

Все вищезазначене дозволяє ствердити, що в категоріях індивідуального композиторського стилю музика до драматичних вистав займає рівноправне місце в ієрархії інших жанрів і, втрачаючи одні можливості прояву оригінального творчого мислення, здобуває інші, не менш інтенсивні у інспіраціях нових задумів і звершень митця.

РОЗДІЛ 2. Історичний дискурс взаємодії композитора і режисера в європейському і національному драматичному театрі.

2.1. Індивідуальний стиль композитора в парадигмі “режисер - композитор” (інноваційні театральні системи ХХ ст.)

В театральному мистецтві ХХ ст. відбуваються зрушення, що змінюють природу сценічного дійства, кардинально переосмислюють канони в європейському театрі. Зміни були інспіровані суспільно-економічними причинами, технічним прогресом, гіперінформаційним простором глобалізованого соціуму. Очевидним наслідком глобалізаційних процесів у духовно-мистецькій сфері стала інтенсивна взаємодія художніх моделей, розташованих на найвіддаленіших точках координат мистецького часу і простору. Парадоксальність зіставлень несумірних, на перший погляд, цивілізаційних складових у театральних постановках, як, зрештою, у всіх інших видах мистецтва, дуже швидко перейшла в розряд звичних і очікуваних прийомів виразу і перестала вражати. Доступність інформації, в тому числі й музичної, через мережу Інтернет наче за помахом чарівної палички в той самий момент, коли лише виникає таке бажання, поступово провадить до нівелювання свіжості і сили емоційного співпереживання.

На це звертають увагу дослідники: «постійне оновлення, запозичення засобів, стилів і методів у всього світового мистецтва якісно змінили художні критерії оцінки творчості. Ще наприкінці ХІХ ст. існував певний, загально визнаний та загальнопоширений естетичний мінімум, що свідчив про красу того чи іншого твору мистецтва. Подібний «соціальний інстинкт» в умовах сучасної культурної ситуації просто неприпустимий. Сучасних авторів уже майже не цікавить, яка публіка прийде: «елітарна» чи «неелітарна» (насправді критеріїв розмежування немає), важливо, щоб прийшла. Насправді театр починається тоді, коли встановлюється контакт між художниками та

публікою. Це епоха пошуку художниками свого глядача, епоха своєї демократії в мистецтві» [25].

Але окрім «епохи демократії», останнє сторіччя – від початку ХХ ст. до сьогодні – не випадково вважають також епохою великого синтезу в художньому світі (і, додам, епохою великих перемін у «локації» кожного з видів мистецтв – таке собі «переселення народів», за аналогією до зламу попереднього тисячоліття). З цього приводу відомий російський режисер Георгій Товстоногов зауважує: «Справжній синтез (елементів театральної вистави – О.Б.) полягає в тому, що кожен художній елемент не залишається таким, яким він був у чистому вигляді, а переосмислюється» [186, с. 142]. Дане спостереження Товстоногова в першу чергу стосується музики, її перевтілення в театральному організмі, розкриття тих нових і цікавих можливостей, які вона отримує в діалозі з іншими складовими вистави.

В німецькій і польській театрознавчій думці протягом першої половини ХХ ст. відкристалізувалось визначення оновлень у сфері театру з назвою «Велика реформа театру» (*Wielka Reforma Teatru*, в німецькій версії частіше окреслена як «театральна реформа від 1900 р.» - *Theaterreform um 1900*). Цією категорією позначається «явища і процеси європейського театру кінця ХІХ – в перших декадах ХХ ст., пов'язаних з відмовою від конвенції міщанського театру (особливо реалізму) та зі спробами замінити його новими театральними формами. Вона охоплює вельми різноманітні пошуки і пропозиції, як зреалізовані на практиці, так і збереженими тільки в постулатах і візіях театральних маніфестів та проектів.

... Митці, яких відносять до Великої реформи театру, розвивали театральні версії символізму, експресіонізму і сюрреалізму та інших авангардних течій. Незалежно від значної різниці в естетичних засадах і поглядах, їх об'єднував постулат підпорядкування цілості вистави волі всестороннього «артиста театру» (поняття Едварда Гордона Крейга (*Craig*))... До базових постулатів Великої реформи театру відносять: гасло ретеатралізації театру, прагнення до збагачення позалітературних аспектів театрального твору

та подолання переваги драматичного тексту... Багато уваги приділялось музикальності, особливо ритму (підкреслення моє – О.Б.).

Основними представниками вважають Андре Антуана (Antoine), Адольфа Аппія (Appia), Едварда Крейга, Георга Фукса (Fuchs) Отто Брама (Brahm), Пола Форта (Fort), почасти також Костянтина Станіславського» [216].

Оскільки у цьому багатовимірному процесі все ж можна виділити певні сталі позиції, які повторюються у театральній практиці ХХ ст., звернемо особливу увагу на ці основоположні постулати. Для розуміння сутності даних позицій – теоретичних постулатів – принципів організації театрального дійства – способів відображення дійсності в театральному мистецтві – обираємо категорію концепту. Тут маємо на увазі передусім його сучасне енциклопедичне визначення: «У сучасній філософії під концептом розуміють поняття – ідею, що містить у собі певний підхід до дійсності» [76, с. 294].

Більш розгорнуте тлумачення категорії належить французьким філософам Жілю Дельозу та Феліксу Гваттарі, і виразно проектується саме на театр. Це їх трактування концепту як продукту творчості: «концепт повинен бути створений, він пов'язаний з філософом як людиною, яка володіє ним в потенції, у якій є для цього потенція і майстерність. На це не можна заперечувати тим, що про «творчість» зазвичай говорять стосовно плотських речей і до мистецтв, – мистецтво філософа надає існування також і мисленим сутностям, а філософські концепти також суть «sensibilia». Власне, науки, мистецтва і філософії мають однаково творчий характер, просто одна лише філософія здатна творити концепти в точному сенсі слова. Концепти не чекають нас вже готовими, на зразок небесних тіл. У концептів не буває небес. Їх слід винаходити, виготовляти або, швидше, творити, і без підпису того, хто їх створив, вони ніщо» [51, с. 87].

В подальших розважаннях про природу концепту автори його філософської дефініції прямо співвідносять його з «персонажами»: «риси концептуальних персонажів співвідносяться з історичною епохою та середовищем, де вони виникають, й оцінити ці відношення можна тільки за

допомогою психосоціальних типів» [51, с. 88]. Дельоз і Гваттарі не лише вводять щодо окреслення сутності концепту театральні метафори «персонажів» та «соціальних психотипів», але й визначають їх взаємну кореляцію: «концептуальні персонажі й психосоціальні типи покликаються один на одного, поєднуються між собою, але ніколи не збігаються» [51, с. 88]. Наведені знаними філософами характеристики концепту дозволяють застосувати цей термін до сучасних театральних тенденцій і окреслити їх тими ж метафоричними характеристиками. Що видається вельми цікавим – більшість з цих концептів потужно виявили себе ще в попередню епоху, в добу романтизму. Проте їх внутрішнє наповнення полярно змінюється, трансформується у радикально відмінну якість, стає по суті своїй антиромантичним. Тим важливіше розглянути ці концепти в їх оновленій суті, оскільки вони мають безпосереднє відношення до проявів індивідуального композиторського стилю в сфері музики до театру.

Перший сутнісний концепт нового мистецтва природно випливає з вищесказаного – це концепт синтезу, прагнення знайти спільну сутність у всіх без винятку видів мистецтва і способів творення художнього образу, пропустивши весь комплекс його складових кризь своє потужне духовне еґо. Характеризуючи інновації трьох режисерів – «провідних представників західноєвропейської театральної культури (першої половини ХХ ст. – О.Б.) – Едварда Гордона Крега (Англія), Георга Фукса (Німеччина) та Адольфа Аппія (Швейцарія)», Наталія Владімірова зазначає: «Безсумнівно, кожен із них ішов власним шляхом, пропонуючи для втілення оригінальних ідей не менш оригінальні засоби. Водночас всіх їх об'єднує декілька моментів, що мають споріднений характер. На нашу думку, одним із них є потужний творчий еґоцентризм, яким були позначені творчі пошуки усіх трьох діячів театру. Фактично, в галузі театального мистецтва не було жодної професії: актор, драматург, хореограф, сценограф, освітлювач, композитор, – яку б вони не тільки не «приміряли» на себе, а, підпорядкувавши їх власній творчій волі, не утворили своєрідний художній конгломерат» [39, с. 6]. Як видається, одним з

найбільш очевидних прототипів такого синтезу в театрі стала оперна реформа Ріхарда Вагнера (що додатково підтверджується зокрема діяльністю Адольфа Аппія як постановника його музичних драм) і філософія Фрідріха Ніцше, що в праці «Народження трагедії з духу музики» дає теоретичне обґрунтування ідеї синтетичної драми з пріоритетом музичного компоненту. Наслідки трансформації синтетичної драми Вагнера в театральному мистецтві ХХ ст. були навіть істотнішими, ніж видається на перший погляд.

Пошук синтезу неминує приводить до формування ще одного важливого концепту сучасного мистецького універсуму – концепту експерименту, який захопив не лише художників, літераторів, композиторів, але й більшість провідних знакових режисерів і театральних діячів. Видається, таким чином мистецтво відреагувало на прихід епохи наукових відкриттів, пріоритет інтелектуального, раціонального начала у суспільній свідомості і по-своєму відобразила його в способах і методах відображення реальності в художньому образі. На це звертають увагу дослідники театру нового часу: «Театральне мистецтво Західної Європи кінця ХІХ – початку ХХ століття являло собою потужну творчу лабораторію, демонструючи інтенсивне експериментування у найрізноманітніших напрямках. Саме в цей час у західноєвропейській театральній культурі формується принципово новий тип режисера, ідеї якого спрямовані не тільки на видозміни театральної естетики, а насамперед – на пошуки оригінальних підходів у втіленні власних естетико-художніх концепцій» [39, с. 6]. Наголошуємо, що помітні експерименти в театральному мистецтві ХХ ст. неодмінно торкались також музичного сегменту вистави.

Дуже важливим для новітнього театального процесу став концепт суб'єктивізму. Будучи тісно пов'язаним і взаємообумовленим з двома попередніми, концепт суб'єктивізму дозволяє пояснити і збагнути природу як театального синтезу, так і сценічного експерименту, тобто обох вищезгаданих концептів. На це, зрештою, вказує і дослідниця, коли знаходить в системах трьох провідних режисерів нового століття головний імпульс їх діяльності - потужний творчий егоцентризм. Цю засаду вона розвиває у міркуваннях про

природу радикального новаторства найбільших західноєвропейських реформаторів театру першої половини ХХ ст.:

«Узагальнюючи пошуки таких митців відзначимо, що для більшості з них об'єднуючою стала концепція театру окремої особистості – театру суб'єктивістського, такого, в якому воля митця керує власним, створеним ним світом. Такий театр, відмовляючись від зображення на сцені реалій життя, переносив центр своєї зацікавленості з оповіді... на різноманітні трансформи людського свідомого та позасвідомого, спираючись у своїх пошуках на здобутки європейської гуманітаристики кінця ХІХ – початку ХХ ст. Отже, реформатори театрального процесу, з одного боку, були обізнані з концепціями визначних представників світової філософсько-естетичної думки і навіть полемізували з ними, а з іншого – послідовно та оригінально використовували у своїй практиці власні «революційні» теоретичні ідеї» [39, с. 6].

Виявляючи особливості музичної складової в театрі доби Великої реформи, спеціальну увагу звернемо на концепцію Адольфа Аппія, що, як згадувалось вище, здійснив кілька історичних постановок опер Р. Вагнера. Його погляди на музичне оформлення спектаклю варто стисло узагальнити, оскільки вони мають безпосереднє відношення до ролі композитора і його індивідуального стилю в театральній музиці. Обґрунтовуючи основні принципи теоретичної праці «Музика та інсценізація», А. Аппія підкреслює: «Здавалося б, саме поет володіє цим регулюючим принципом, використовуючи як посередника власний текст. Але це не так. Кількості і послідовності, закладені текстом драми, недостатньо визначають, регулюють постановку. Музика, навпаки, фіксує не тільки тривалість і послідовність у драмі. З точки зору постановника, вона повинна розглядатися власне як Час. Поет-музикант володіє регулюючим принципом, що народжений первісною концепцією і чітко визначає постановку. Під час створення вистави музика переноситься у простір і набуває там матеріальної форми... Цей своєрідний музичний простір помітно відрізняється від того простору, що виникає у розмовній драмі, адже його створює саме музика і саме від музики ми отримуємо усі потрібні нам вказівки.

Логічним буде й те, коли тривалість, існуюча у виставі, буде перенесена і у простір» [6, с. 31-32].

Шукаючи узагальнюючого засобу, який зможе об'єднати й упорядкувати різні елементи театрального дійства, Аппія знаходить її в музиці, яка «єдина з усіх мистецтв здатна інтегруватись як з часом, так і з простором. Музика визначає конкретну тривалість, що зближує її з часом, водночас завдяки ритмові і рухові тіла, який йому підпорядковується, сполучається з простором» [205, с. 6]. Оскільки саме музика стає організуючим началом у театральній концепції Аппія, він пропонує ще й відповідну ієрархію сценічних засобів: «Музика зумовлює послідовний час тривання рухів тіла; тіло, своєю чергою, переказує її пропорціям простору; а неживі форми, протиставляючи тілові свою штивність, афірмують власні екзистенції, котрі, якщо би не було цього протиставлення, не могли б так виразно виявитись» [205, с. 6].

Продовжуючи розгляд функцій музики в театрі ХХ ст., слід наголосити, що вони безпосередньо залежать від двох панівних на даному етапі еволюції театрального мистецтва типів театральної поетики, що ґрунтуються на згаданих концептах, зіставляючи їх вельми своєрідно. Кожен із згаданих типів має свою особливу «музичну призму», тобто трактує паралельний до сценічної дії музичний ряд відповідно до головної мети, якої прагне досягнути. Тож після стислого огляду основних рис кожної з поетик подаємо головні функції та концепти музики в спектаклях двох типів, вивівши їх із закономірностей розгортання театрального дійства.

Перший з них – це театр переживання або перевтілення, який передусім базується на особистому утотоженні акторів зі своїми героями, на максимальному руйнуванні кордонів між грою та життям і може бути вираженим концептуальним персонажем «співпереживаючим і відчуваючим», *homo sensibilis*. Очевидно, що тут передусім знаходить своє вираження концепт суб'єктивізму (я і моє особисте життя, переживання є надто важливим і має бути цікавим і переконливим для публіки), і вже, відштовхуючись від потреби

глибше передати магію особистих почуттів і роздумів, якомога переконливіше донести її до глядача-слухача, реалізуються концепти синтезу і експерименту.

Найяскравішим представником і теоретиком цього типу поетики був Костянтин Станіславський. Одним з центральних постулатів його системи став «принцип вживання в роль»: «Кожний момент вашого перебування на сцені повинен бути санкціонованим вірою в правду почуття, яке переживається і в правду дій, котрі відбуваються (на сцені – О.Б.)» [175, с. 19]. Цей досконалий стан актора, який ототожнюється зі своїм героєм, досягається проходженням трьох попередніх ступенів: пізнання, переживання і перевтілення. Станіславський в праці «Робота актора над роллю» докладно описує проходження цих стадій: «Лінія пізнавального аналізу спрямовується від зовнішньої форми твору, переданої в словесному тексті письменника, доступної нашій свідомості, до внутрішньої, духовної його сутності, більшою частиною доступної лише безсвідомості, переданої письменником і невидимо закладеної ним в його творі, тобто від периферії – до центру, від зовнішньої, словесної форми п'єси – до її духовної сутності. При цьому пізнаються (відчуваються) запропоновані поетом обставини для того, щоби після того відчуті (пізнати) серед обставин, які оживають, істину пристрастей чи щонайменше правдоподібність почувань. Від вигаданих чужих обставин – до власного живого справжнього почуття» [174].

Що ж до музикального компоненту в цьому процесі, то він займав надзвичайно важливе місце в театральному концепті *homo sensibilis* за Станіславським. Враховуючи подані спостереження, можна узагальнити, що основна мета театральної музики в цій площині театральної поетики – почути внутрішнім емоційним слухом те, що відбувається на сцені, надати особливої чуттєвої експресії драматичній дії, взаєминам її учасників.

«Станіславський говорив про неможливість відділити людини від світу звуку, виражаючи духовну сутність здійсненого перевороту в театрі. Герой мислиться сьогодні як фігура, розімкнута у великий світ, складно

взаємозв'язана з ним. Ясно, що в цій думці Станіславського міститься і новаторське відношення до театральної музики» [180, с. 124].

Разом з тим відомо, що Станіславський принципово не сприймав традиційного підходу монтування музики до вистави з різних елементів. Він називав цей підхід «гастролерським» і вважав цілком невідповідним до нових завдань й ідей театру просто «вмонтовувати» якісь обрані ним знані музичні фрагменти або й спеціально написану для спектаклю музику без глибинного синтезу інтонаційно-звукового компоненту із сценічним та вербальним. «Режисер відчував недостатність, вичерпаність старої театральної естетики, йому потрібна музика, народжена сценою, внутрішньо зв'язана з драмою, яка розвивається на підмостках.

З приходом режисури на драматичній сцені виникає нова єдність: подпорядкований об'єднуючій і цілеспрямованій волі, розгортається світ спектаклю. Барви і звуки з'являються у цей світ за волею його деміурга. Музика тепер не просто цитата з великого світу реального життя. Вона визвучує цілісність – малий, натхненний режисерською волею світ драми, цілісний світ, в котрому людина усвідомлюється у всій складності її життєвих зв'язків. Музика стає потрібною режисерському театру в її широкому значенні. Іншими словами, роль музики в мікрокосмі драми потенційно не уступає потужній ролі музики у великій дійсності» [180, с. 124].

Тож серед функцій музики в театрі Станіславського, які впливають із його власних теоретичних постулатів, частково відображених у вищенаведених висловлюваннях та оцінках пізніших дослідників його системи, можна виділити три найголовніші (що не виключає розширення поданого функційного ряду):

- Головною для музичного сегменту видається функція поглиблення психологічної достовірності образу героїв, здатність доповісти, доокреслити ті сторони його багатой та переважно суперечливої особистості, які під силу тільки музичним засобам виразовості (концепт «внутрішньої інтонації»).
- Не менш важливою є і потреба режисера, засобами музики розкрити емоційно-психологічний підтекст дії, сфокусувати увагу не тільки на тому, що

саме говориться у тексті, але й на тому, що підрозумівається, але не може бути з різних причин вербалізоване (концепт «глибинного рівня образу»).

- Останньою з функцій музики у психологічно вмотивованому театрі Станіславського є відтворення специфічними музичними засобами духу «місця і часу» - епохи, в яку відбувається дія, та її суспільно-національного середовища (концепт «достовірності обставин»).

Протилежністю цього типу театральної поетики став театр показу – умовний, видовищно-ігровий, який існує нині в найрізноманітніших формах і веде свої корені з глибокої давнини. Якщо психологічно достовірний театр Станіславського зосереджується на внутрішніх емоційно-психологічних процесах героїв, намагається викликати у глядачів якомога глибшу емпатію, то цілком інші цілі, а відтак і форми втілення сценічних образів практикує ігровий театр. Природно, що тут на перший план виступають концепти синтезу, в надрах якого народжується експеримент, натомість концепт суб'єктивізму втілюється в особистій призмі бачення реальності у ірреальних формах. В ньому передусім наголошується умовне ритуальне дійство, ілюзорність, «несправжність» всього, що відбувається, його сенс проектується на притаманне таким історичним формам, як антична трагедія, народний балаган, італійська комедія dell'arte, іспанський театр *moralite* та ін. В ХХ столітті яскравим втіленням цієї концепції став епічний театр німецького драматурга Бертольта Брехта та паралельно ігровий театр Всеволода Меєрхольда.

Попри своєрідність кожної, неслухно відділяти обидві згадані системи одну від одної непрохідною стіною, оскільки обидва ці типи співіснують і навіть взаємопроникають.

Епічний театр Б. Брехта передбачає принципове відсторонення актора від свого персонажа, спостереження за ним на дистанції, неначе збоку, незалежним і критичним поглядом. «Згідно концепції Б. Брехта, актору не потрібно перевтілюватися в персонажа. Тільки в такому випадку він зможе не просто виявити свою критичну точку зору, але й зробити критику змістом свого виконання, а глядача – її активним і зацікавленим співучасником. Адже

характер, котрий являється об'єктом акторської творчості, не складає, за Б. Брехтом, раз і назавжди даної визначеності. Драматург постійно дотримується принципа дистанціювання, тобто актору необхідно не вrostати в характер персонажа, а віддалитися від нього на дистанцію, необхідну для того, щоби його можна було побачити зі сторони. Це допомагає зробити для глядачів можливими вибір і критику» [74, с. 1207].

Музика отримує в епічному театрі Брехта кілька смислових навантажень. Найчастіше вона з'являється там, де актор повинен проголосити головну ідею, тобто стає «рупором ідей». Для цього він пропонує навіть спеціальний жанр «зонгу», який вводиться як спеціальний вставний номер. Крім того, тембри інструментів, передусім духових, виступають в якості «музичних емблем». Композитор, з яким він найчастіше співпрацював, Курт Вайль, створив сумісно з Брехтом ряд знакових вистав – «Тригрошову оперу», а потім навіть зонг-оперу «Піднесення і падіння міста Махагоні», тобто розвиток театральних ідей Брехта можна представити як поступове посилення музичного компонента його «плакатних вистав».

Якщо порівняти обидві системи – Станіславського і Брехта за підходами до впливу на слухача, то «в основі системи К. С. Станіславського лежить принцип вживання, а Б. Брехт в своїй теорії «епічного театру» намагається знайти таку манеру гри, в якій був би відсутнім цей принцип. Контакт між актором і глядачем, на його переконання, повинен виникати на іншій основі, аніж навіювання. Б. Брехт вважає, що глядача слід звільнити від цього, а з актора зняти зобов'язання повного перевтілення у зображуваний ним персонаж. Навпаки, в його гру потрібно ввести деяку віддаленість від зображуваного персонажа. Актор повинен отримати можливість критикувати його, дивитись на нього зі сторони, тим самим даваючи глядачеві бачити все це не тільки з позиції, нав'язаної йому театром. Це робить можливими вибір і, відповідно, критику» [74, с. 1208].

В цьому ж ключі порівнюючи функції музики в театрі Станіславського та Брехта, можна висунути гіпотезу, що на зміну концепту «внутрішньої

інтонації» Станіславського – Брехт пропонує концепт «інтонаційної дії», тобто яскраво виражених намірів і поглядів героя, викладених у пісні; на противагу концепту «глибинного рівня образу» - відповідно, концепт «посилення емоції», тобто підкреслення, мультиплікування того, про що говориться в словах і показується на сцені; концепт «достовірності обставин» заміщається концептом «музичного плакату», репрезентуючи узагальненість і деяку понадреальність – позареальність подій.

Дещо інакше, проте в тому ж ігровому, відстороненому від реальності, піднятому над нею руслі розвивається і театральна концепція Всеволода Меєрхольда. Звернемось до його власних свідчень: «Основним в мистецтві театру являється гра. Навіть в тих випадках, коли належить показати зі сцени елемент життя, театр відтворює її фрагменти за допомогою [своїх] засобів, лише сцені притаманної особливої майстерності, девізом котрого служить «гра». Показати життя зі сцени – значить розіграти життя, і серйозне стає кумедним, кумедне – трагічним» [122, с. 12].

Музикальність меєрхольдівського театру взагалі належить до найбільш цінних неодноразово постульованих здобутків. Подібно як і Станіславський, Меєрхольд, не приймаючи традиційної монтажно-калейдоскопічної системи впровадження окремих номерів у виставу, він пропонує розглядати театральне дійство як абсолютну єдність всіх компонентів: «Повторення вже раз колись здійсненого – не те, чого шукаємо ми (просто повторення – завдання «Старовинного театру»). Відмінність в роботі реконструкції і в завданнях вільного будівництва нової сцени на ґрунті вивчення і вибору традиційного.

Мейєрхольд постулює відношення нового актора до сцени як до майданчика, приготованого для небувалих сценічних діянь. «Раз я знаю, - говорить наш актор, - що я вхожу на майданчик, де декоративний фон не випадковий; де підлога майданчика (підмостки) злита з лініями глядацького залу; де царює музичний фон (розрядка моя – О.Б.), то я не можу не знати, яким я повинен на цей майданчик вступити. Оскільки моя гра буде доходити до глядача одночасно з живописним фоном і музичним, то для того, щоби

сукупність всіх елементів спектаклю мала окреслений смисл, гра повинна бути однією зі складових цієї суми діючих елементів» [122, с. 12].

Зайве наголошувати, що в цьому типі театральної поетики музика – як невід’ємна, нерозривна частина всього синтетичного театального організму – отримує всі ті самі функції, що і кожен інший елемент цілісної художньо-виразової системи. Вс. Мейерхольд висловлює думки, ідентичні міркуванням А. Аппія: «Музика, яка визначає час сценічної дії, народжує ритм, що не має нічого спільного з повсякденністю. Життя музики – це не життя повсякденної дійсності. Сценічний ритм, уся його сутність – антипод тій сутності дійсності, що наповнює повсякденне життя» [121, с. 146-147].

І потім продовжує в дещо містичному плані: «Словесно-звукова драма вивільнила музику від «егоїстичної» ізоляваності життя звуків, у яку вона була занурена. І ця вивільнена музика своєю неосяжністю розширила наше бачення до Безкінечного, пропонуючи образи, які народжують значно сильніші враження, ніж ті, що існують у повсякденній реальності. Музика вічна, милостиво роздаючи свої багатства, вона може чекати до того дня, коли ми усвідомимо значення її дарунків і, почувши голос звуків, побачимо світло, що осяюватиме все людство» [121, с. 42].

Підводячи підсумки цим міркуванням, підкреслимо, що ренесанс ігрової стихії – одна з найважливіших рис культури ХХ – початку ХХІ століття, що відноситься до всіх видів мистецтва, передусім однак до театру та до музики. Відродження різноманітних імпровізаційних форм, образне співіснування несумісного несуть яскравий відбиток гри. Звідси істотне розширення стилістичного діапазону, активне застосування нових виразових можливостей, спочатку викладених в теорії, застосованих на практиці самими режисерами – авторами цих систем, а згодом і їх численними послідовниками, пристосовуючи до нових історичних обставин та розвиваючи на їх основі власні сценічні концепції.

«Філософська п’еса, насичена політичними проблемами, була потребою того часу. Приблизно до середини 50-х років на сценах західноєвропейських

театрів переважала драматургія, котра перетворювала театральні підмостки в трибуну для пристрасного звернення до глядачів з суспільних, моральних і філософських питань». В зв'язку з мистецькими пріоритетами, які уклались на вісі протистояння двох протилежних політичних систем, а відтак загальної політизації мистецтва, «в цей період також переважали параболічні твори, це той самий жанр, котрий сягає до Брехта. З допомогою його драматичної теорії, його драматургії (головна турбота: активація глядача) і безперервної політизації всіх творів він встановив основні принципи, які, хоч і з обмеженнями, але вважаються «відтворюваними» в 50-х роках» [169, с. 614].

Неперервність еволюційного процесу в театрі, що суттєво заторкує і музичний сегмент, особливо виразно помітна в останні десятиріччя, під впливом глобалізації. Так М. І. Чембержі в дослідженні «Сучасний композитор і робота над музикою у кіно і театрі» говорить про відчутний прогрес у цьому напрямку, починаючи з 90-х років. Зокрема, це пов'язано з тим, що «сучасна соціокультурна ситуація суттєво урізноманітнює форми театального життя і функціонування екранних мистецтв. Відтак, діяльність композитора у сфері театру і кінематографа дедалі ускладнюється... композитор стає одним із свого роду співавторів складної синтетичної художньої цілісності музика займає у такій цілісності далеко не останнє місце, і це добре розуміють досвідчені і обдаровані режисери» [197, с. 188].

Поступове розмивання меж приводить до суттєвої зміни понять «драматичного – ігрового». Відтак театрознавча думка намагається класифікувати категорії постдраматичного. Зокрема, на думку французького теоретика театру Кристофа Бідана, яку він сформулював у статті «І театр став постдраматичним: історія однієї ілюзії», «Схрещення театру з перформансом, пластичними мистецтвами, танцем, музикою, кіно, відео, телебаченням і новими медіа, результатом якого стає деієрархізація і стан паратаксисту, що охоплює основні елементи театального твору. Текст виявляється всього лише одним із видів сценічного матеріалу, а чільне місце відводиться візуальності, що відображає домінуюче становище візуальних медіа. Істотну роль у

постдраматичному театрі також грають музичні та вокальні елементи» [139]. При всій винятковості глобалізованого простору з його гіперінформативністю, що неодмінно мала вплив і на театр, і на музичний компонент у ньому, у визначенні К. Бідана сучасного театру дуже багато спільного з постулатами ігрового театру Меєрхольда, переосмисленого в нових ситуаціях.

2.2. Співвіднесення драматичної і музичної складової та роль композитора в українській театральній традиції.

Музична складова українського драматичного театру становить унікальне явище у світовій культурі. Адже сценічне мистецтво тут від початків формувалось як музично-драматичне, синтетичне музично-театралізоване дійство складало основу більшості дохристиянських та християнських обрядів, чому знаходимо підтвердження у численних театрознавчих дослідженнях. Так, відомий театрознавець Степан Чарнецький наголошує, що «український народ... мав пребагаті зароди драми у своїх обрядах і звичаях, про що згадують найдавніші літописи... Про поширення і популярність тих народних драматичних вистав згадує не раз у своїх писаннях Іван Вишенський; у посланні до домніків він просто пише, що нові «філософи» не вміють читати церковні книги, а тільки «комедії строють і грають». В тих інтермедіях та інтерлюдіях цілковито запанувала народна мова» [196, с. 569].

А Григорій Лужницький слушно стверджує, що «український театр початками своїми сягає дохристиянських часів і корінь його та початок, це українські народні обряди, зокрема гагілки, колядки. Це перші монодрами театру України, що їх адаптувала наша Церква й які, хоч у зміненій формі, збереглися досьогодні. Збереглася так само до наших часів одна із найкращих драм «зі співами й танцями» дохристиянської культури України, яким був обряд нашого народнього весілля» [110, с. 8]. Цим пояснюється особливе місце

пісні у всіх проявах духовного життя народу, тож відповідно і в процесі становлення українського театру провідну роль відіграли фольклорно-обрядові традиції. «Це був театр, закорінений в українському фольклорі, народних ігрищах, інтермедіях, що поєднував слово, музику та пластичні рухи. Особливістю українського театру стало впровадження у драматичну дію народних обрядів (сватання, заручини, весілля), обрядових пісень (колядки, щедрівки, веснянки), різноманітної народної лірики, народної хореографії (присядки, стрибки, дрібушки, повзунці)» [96].

Усвідомлення фольклорних коренів музично-драматичного дійства стало важливою інспірацією і в новітню епоху, коли на них звертає увагу Лесь Курбас: «Театр, як і музика, вийшов з ритуалу, обряду, гри. На межі ХХ століття ці колись неподільні мистецтва знову почали шукати своє первинне єство. Через відродження містерії, літургії чи інших форм давнього дійства музика та театр знову поверталися до своїх витоків. «Мистецтво – площа, на якій звершується наше загальне об'єднання». Ці слова написані Лесем Курбасом у той час, коли думка про перетворення світу силою мистецтва захопила багатьох» [101, с. 266].

Справді, нерозривний синтез вербального та інтонаційного елементів у драматичній єдності дав унікальний результат та забезпечив оригінальність української театральної традиції. Більше того, здобутки українського театру в різних історичних епохах виявились надто важливими не лише в чисто естетичному аспекті, але й у суспільному, оскільки утверджували засади національної ідентичності, зберігали і відроджували історичну пам'ять в ситуації бездержавності. Цілком невипадково, «царський полковник, а потім червоний командир Муравйов, який, увійшовши в 1918 році до Києва, залив місто кров'ю, «справедливо» визначив: «Надо было в свое время повесить Марка Кропивницкого, Ивана Тобилевича, Мыколу Садовского, Марию Заньковецкую й Панаса Саксаганского. Вот тогда об Украине никто ничего и не слышал бы» [146].

Безперечно, музичний сегмент драматичного цілого отримав фундаментальне значення в формуванні національного театру. Як народна пісня, природно включена у фабулу драматичної дії, так і музика, яка спеціально писалась для окремих спектаклів професійними композиторами та аматорами, складають вельми об'ємний пласт української культури. Все ж до сьогодні не висвітленим в необхідній мірі залишаються питання типології музичного оформлення п'єс, етапів розвитку музичного наповнення вистав у культурно-історичному процесі та деякі інші.

Щодо суспільно-історичного тла формування, то тут передусім слід наголосити, що в XIX ст. наддніпрянський український театр в Російській імперії не мав державного статусу, існуючи на засадах приватних антреприз, артистичних товариств, аматорських гуртків. Більше того, горезвісні Валуєвський та особливо Емський (1876) укази поставили саму українську мову та всю національну культуру поза законом і на межу виживання, тож театр повинен був компенсувати будь-яким доступним чином відсутність нормальної позиції в державі та зберегти бодай найважливіші духовні коди, щоби не перервати багатовікову традицію та не бути поглинутим російською мистецькою експансією. Тому ті форми і художні орієнтири, які панували в інших європейських театральних школах, були недоступні діячам українського театру, оскільки їм доводилось вирішувати цілком інші суспільні завдання. По суті, український театр другої половини XIX ст. виступав у двох іпостасях: національної драматичної та національної музичної, оперної сцени. Та еволюція, що в загальноєвропейському мистецтві привела до автономізації оперного жанру, була неможливою на українському ґрунті через відсутність відповідної матеріальної бази, а також через всілякі обмеження й утиски – значно гостріші в Російській імперії, однак, наявні і в австро-угорській монархії щодо українців Галичини.

Про це пише Дмитро Антонович: «Над творенням окремого українського театру, відсепарованого від московського, почали працювати спочатку аматори, яких зібралося два особливо видатних кола: одне в Києві, друге – в

Єлисаветграді. В Києві справа почалася більш імпозантно: тут вона об'єднувалася навколо двох визначних діячів мистецтва: музики Лисенка та поета Старицького, у якого виявився зовсім винятковий талант режисера і майстра сцени... В Єлисаветграді... на чолі гуртка стояв великий театральний артист Марко Кропивницький, а його оточувала талановита родина Тобілевичів. Це власне була історична заслуга Кропивницького, що він у той спосіб, як Лисенко музику, відділив український театр від московського і дав йому самостійне життя...» [5, с. 482].

Той же автор дає переконливі соціоісторичні обґрунтування того незрозумілого факту національної культурної історії, який неодноразово ставав об'єктом дослідницького інтересу, – передусім тому, що українська нація винятково співуча, дала світові багатьох видатних оперних артистів, відтак природно було би очікувати створення національного оперного театру, як у інших європейських націй. Чому ж основний музично-сценічний жанр опери практично не розвивався в Україні, подібно як у інших європейських країнах, попри наявність плеяди блискучих співаків світової слави: «Зведений до меж побутового провінційного театру, український театр зі скромною обстановкою і з малим оркестром не міг собі дозволити оперні вистави, й українські співаки мусили віддавати свої сили хоч московській оперній сцені, яку вони буквально виносили на своїх плечах, хоч польській, як Мишуга або Дідур або Лопатинська, хоч німецькій, як Менцінський або Носалевич, хоч італійській, як Крушельницька, а на Україні в трьох найбільших містах – Києві, Харкові та Одесі – існували великі постійні оперні театри» [5, с. 484].

Отже, музично-драматичний театр останньої третини XIX ст. був за самою своєю необхідністю поліфункціональним. Природно також, що згідно з основною національно-суспільною метою цей театр повинен був бути реалістичним у показі персонажів і подій, щоби справити потрібний вплив на широке демократичне коло слухачів, він повинен був дохідливо та емоційно доносити головні ідеї. А пріоритети побутової драми «зі співами й танцями», які на початку XX ст. зазнають такої гострої критики театральних новаторів,

були викликані необхідністю зберегти ментальні архетипи, обрядові коди, які в іншому випадку не мали би шансів зберегтись у професійному мистецтві, відтак вели б до втрати національної ідентичності. Головним завданням театру було не тільки художньо довершене сценічне дійство, але й значна морально-етична і патріотична домінанта вистав, коли через художнє слово формувались певні національно-суспільні ідеали бездержавного народу.

В цьому сенсі співзвучними до поданої тези видаються спостереження одного з провідних діячів «театру корифеїв», Панаса Саксаганського щодо трактування суті драматичної вистави. Він в своїх працях «Моя робота над роллю», «До молодих режисерів» якнайповніше розкрив основні цілі українських вистав та способи їх втілення в сценічній практиці: «Артистові сцени потрібно, не менш ніж іншим майстрам, уміти вбирати в себе матеріал, що його оточує, щоб потім проїняти його вогнем своєї обдарованості і відобразити перед глядачем тип з усією його характерною життєвою правдою. Артист мусить вміти бачити, спостерігати життя, розбиратися в складному механізмі людських душ. Він мусить вивчати кожне виявлення почувань у рухах, міміці, в інтонації голосу, щоб потім і самому відповідними інтонаціями, мімікою та рухами відобразити на сцені той чи інший тип таким, яким він є в дійсності, відобразити його так, щоб увесь відомий йому, артистові, матеріал, який характеризує даний тип, постав ясно й виразно перед глядачем, – став для глядача таким же зрозумілим, як і для самого артиста. Відображення мусить бути таке, щоб, освітивши сценічний образ, примусити глядача забути, що перед ним актор, а не дійсна реальна людина» [165, с. 16]. І далі спеціально наголошує на найвищій професійній якості актора – здатність до перевтілення, сценічної емпатії: «Артист мусить вміти забувати себе і втілюватися в потрібний для відображення тип. Той не артист, хто на сцені вміє грати лише себе самого і хто у всіх п'єсах завжди однаковий, у кого завжди одні й ті самі рухи, одна й та сама манера й міміка» [165, с. 19].

Цікаво, що ідеї Саксаганського багато в чому співпадають з ідеями Костянтина Станіславського, його сучасника. Перш за все їх споріднювала

естетика «вживання в роль», а відтак – гуманістичне переконання, що театр здатний формувати особистість глядача. В «театрі корифеїв» цей постулат набуває ще й патріотичного забарвлення, а відтак роль музичного компоненту, який не просто стає звуковим тлом, а виконує функцію ментально-емоційного коду національної вистави, істотно зростає.

Якщо розглядати жанрову специфіку, то серед музично-сценічних жанрів, що посідали чільне місце в репертуарі українського театру, слід назвати водевіль, народну оперету та побутову мелодраму, а окремо виділити фольклорно-обрядові сцени у драматичних виставах.

Справді, саме в час найгострішого переслідування всього українського, тобто у 80-х – 90-х роках ХІХ ст. в українській театральній літературі все частіше з'являються п'єси з підзаголовком «драма зі співами й танцями». Це був природний процес збереження своєї питомої культурної традиції через сценічне представлення обрядів, звернення до історичної пам'яті, до фольклорних джерел, а також до лірико-драматичних експресивних сюжетів кохання і смерті. Хоча серед творів, що виставлялись українськими театрами, було немало слабких і доволі примітивних п'єс, кращі з них демонстрували високий художній рівень, зберігаючи водночас доступність, вплив на емоційний стан глядача-слухача. Природно, що найбільшу популярність серед вистав української сцени здобули п'єси, в яких підносились теми і сюжети, близькі широкій слухацькій аудиторії. До них передусім відносились оригінальні твори та переробки М. Старицького «Ніч під Івана Купала» (обряд), «Ой, не ходи, Грицю» (за піснею Марусі Чурай, опосередкований спогад про славні часи Козаччини) та «Циганка Аза» (переробка роману польського письменника Юзефа Крашевського «Хата за селом», лірико-сентиментальна фабула). Попри розмаїту тематику, у виставах зберігались спільні засади побудови – драматизація сюжету, здебільшого трагічна розв'язка конфлікту, піднесений емоційний тон сценічної розповіді.

Самобутність драматургії і стилю українських музично-драматичних творів визначається яскраво вираженим народно-побутовим змістом сценічних

образів і пов'язаною з ним фольклорною основою музичного матеріалу. Зразки цього різновиду, що розвивають традиції «Наталки Полтавки» І.Котляревського, характеризуються підкреслено дієвою роллю музики, наявністю численних вокальних номерів, які не просто є вставними «зупинками дії», а навпаки, органічно виконують функції драматичних монологів та діалогів.

Опора на оригінальну народну пісенність – чи не одна з найхарактерніших рис національного класичного театру, що в ХІХ ст. вже не мав аналогів у світовому театральному мистецтві. Водночас потреба в художньо переконливому і оригінальному музичному оформленні вистав зумовило активне залучення кращих фахових композиторських сил. В результаті з'явилися популярні оперети «Пошилися в дурні» та «Вій» М. Кропивницького, де цей видатний діяч, засновник «театру корифеїв» виступає водночас як композитор і драматург, «Сватання на Гончарівці» Гр. Квітки-Основ'яненка з музикою К. Стеценка переробка повісті М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» М.Старицького, що ставилася в музичному оформленні М. Васильєва та ряд інших.

Якщо порівнювати трактування музики в театрі М. Старицького та «театрі корифеїв», простежується ряд спільних рис, які зазначались вище, – прагнення до реалістичного показу характерів персонажів, достовірність побутових деталей, музика як один з центральних елементів вистави тощо – але можна виявити і ряд специфічних рис.

Театр Михайла Старицького від початку був більше націлений на втілення «музичних проектів». Це обумовлено не тільки традицією національного театру, але й особистими обставинами життя видатного письменника і драматурга. Адже відомо, що він був пов'язаний із засновником української композиторської школи Миколою Лисенком родинними зв'язками (був його кузеном та чоловіком його сестри), виховувався в їх сім'ї і згодом співпрацював з ним як лібретист. В свою чергу, Лисенко робив музичне оформлення його вистав: «Старицький... писав лібрето для творів Лисенка -

«Різдвяна ніч», «Чорноморці», «Утоплена». А Лисенко писав музику до драм Старицького, наприклад, до драми «Осіньна ніч» [188, с. 248].

Музикальність театру Старицького проявлялась на різних рівнях:

- у самому складі, який передбачав практично повну оперну трупу: («Малоросійська трупа» М. Старицького мала 32 актори (16 чоловіків і 16 жінок). Як свідчить дослідник української класичної опери, в трупі був прекрасно підготовлений хор – 30 осіб, оркестр – 61 особа). ...Саме Старицький започаткував традицію мати в українському театрі хор і оркестр як складові сценічної дії, де основна роль належить драматичним акторам, які одночасно володіють музично-вокальною культурою співу й мистецтвом танцю)... М. Старицький був першим, хто наприкінці 70 – на початку 80-х рр. XIX ст. з аматорів створив професійну акторську трупу» [188, с. 248].

- у постановках опер та оперет, як національних, передусім Лисенкових, так і зарубіжних («Театр Старицького на той час був єдиним, де могли бути здійснені постановки українських оперних творів «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «Утоплена» М. Лисенка) [188, с. 248].

- у постановках драматичних творів, в тому числі й п'єс та переробок самого М. Старицького. Вони завжди дуже багато ілюструвались музикою та танцями, які не лише створювали яскравий національний колорит, але й природно інтегрувались у фабулу драматичної дії, підкреслювали характер героїв;

Фольклорні джерела нерідко служили інспірацією його власної драматичної творчості. Прикладом цього можуть бути п'єси «Маруся Богуславка», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» та ін.

Здобутки М. Старицького в напрямку «омузикалення» українського театру мали давнішу передісторію і початково об'єднували аматорів, що пізніше відійшли від театру. Про це докладно пише Д. Антонович: «В Києві справа почалася більш імпозантно: тут вона об'єднувалася навколо двох визначних діячів мистецтва: музики Лисенка та поета Старицького, у якого виявився зовсім винятковий талант режисера і майстра сцени... Коло Лисенка і

Старицького об'єдналися аматори українського театру, як Павло Чубинський – автор українського гімну і відомий етнограф, його приятель О. Русов, пізніше відомий статистик. Ці обидва аматори, як і молодший від них Орест Левицький, мали прекрасні голоси, уміли співати і були талановитими аматорами-виконавцями. На жаль, наукові покликання не дали їм присвятитися театрові. Подією в діяльності цього гуртка була вистава в Києві в 1874 р. написаної тоді Лисенком опери «Різдвяна ніч». Спогади про цю виставу й досі з'являються друком з-під пера різних учасників або глядачів. Але наукова праця відтягла громадян, що єдналися в цьому гуртку, від театру, і ніхто з них не став професійним актором» [5, с. 480].

Цей початковий імпульс виявився надзвичайно плідним і в недалекому майбутньому дав блискучі результати.

На перший погляд видається, що музика в «театрі корифеїв» використовується подібно, як в театрі М. Старицького. Тим більше, що між двома театрами не було непрохідної межі, а один із акторів «театру корифеїв» – старший з братів Тобілевичів Іван Карпович Карпенко-Карий у 1883 р. вступає до трупи Старицького, хоч невдовзі в 1890 р. творить з іншим своїм братом – Панасом Саксаганським «Театральне товариство на паях під орудою П. К. Саксаганського». Справді, як і в театрі Старицького, актори повинні були бути водночас добрими співаками і володіти належним рівнем вокальної культури. Характерно, що й основні режисерські вимоги були спрямовані, як правило, на синтетичний тип актора. Добрий співочий голос, музикальність вважалися необхідною умовою для зарахування до складу трупи – як в театрі М.Старицького, так і в театрі корифеїв. Не просто високопрофесійними, а надзвичайно талановитими співаками були М.Кропивницький, М.Садовський, П.Саксаганський, М.Заньковецька. Не тільки їх драматична гра, але й їх спів справляв незабутній вплив на слухачів. Наприклад, російська дослідниця творчості А.Чехова Елеонора Полоцька на підставі документальних свідчень стверджує, що виконання Заньковецькою пісні гетьмана Мазепи «Ой горе тій

чайці-небозі» настільки вразила видатного письменника, що він зробив актрису прототипом Ніни Зарічної з п'єси «Чайка» [154, с. 201].

Не тільки видатним актором, а й музикантом-співачом був Марко Кропивницький. «Мав від природи видатні сценічні дані: чудовий сильний голос, виразну дикцію, гарне обличчя, величну постать, а крім того, живу, веселу і вразливу вдачу, був великим гумористом у житті й на сцені. Він умів наслідувати й відтворювати до найменших нюансів життєві типи, копіювати їх жести, характер, інтонації» [185, с. 22].

Подібні вимоги ставились до складу трупи: «Привабливою стороною вистав театру корифеїв було широке використання народної пісні, танцю, обряду. Важливою обставиною була обов'язкова участь оркестру. Найчастіше це були інструментальні ансамблі, до складу яких входили духові і струнні групи: флейта, кларнет, труба, валторна, тромбон і струнний квінтет. Оркестр трупи М. Л. Кропивницького складався з двадцяти п'яти кваліфікованих музикантів на чолі з незмінним М. Васильєвим-Святошенком, у трупі були також 40 хористів з добірними голосами» [141, с. 72].

Тут варто згадати також, що Микола Садовський теж дуже активно прилучився до виставлення не лише музично-драматичних вистав, але й опер – в тому числі західноєвропейських, та дуже дбав про належний професійний рівень музичного оформлення та постановок опер: «Важливим елементом у театрі Садовського була музика. Крім справжніх опер («Запорожець за Дунаєм» (С. Гулака-Артемівського – О.Б.), «Продана наречена» (Б.Сметани – О.Б.), «Галька» (С. Монюшка – О.Б.), «Катерина» (М. Аркаса – О.Б.) йшли вистави мішаного жанру – музично-драматичні, де велику роль мали пісні й танці, як, наприклад, «Енеїда» – інсценована самим М.К.Садовським поема І.П.Котляревського. Тому в театрі був постійний і зіграний оркестр, який набував особливого звучання, коли за пульт диригента став український композитор О.Кошиць» [131]. Такий акцент на суто музичних (оперних та опереткових) виставах теж споріднює театри М. Садовського і М. Старицького.

Проте, на нашу думку, відмінність між театром М.Старицького та «театром корифеїв», особливо ж постановок М. Кропивницького, полягає в тому, що в останньому більшої ваги набувають ті музичні елементи, які або безпосередньо ілюструють дію, або створюють вагоме психологічне підґрунтя у розумінні образу, або набувають символічного значення. Навіть інструментальні фрагменти в його постановках отримують важливу драматургічну функцію. Наприклад, в музиці М. Кропивницького до оперети «Вій» дослідники вбачають навіть риси повноцінної опери: «У комедії «Вій» 26 музичних епізодів, різних за змістом і характером: сильні пісні, хори, дуети, інструментальні уривки (які він називав «мелодрамами»), танці. У деяких сценах Кропивницький розширює межі жанру драми з музикою і переходить до галузі опери. Ідеться про жанрові масові сцени, в яких автор засобами музики змальовує, наприклад, різноголосий базарний гамір, вигуки торговок, розмови покупців, гул натовпу» [9, с. 97]. Звертаючись до головних тенденцій музичного супроводу вистав Кропивницького, слушно наголошується, що «вистави М. Кропивницького мали вдало знайдений звуковий супровід – це не тільки пісні, танцювальна музика, але й звукові ефекти - «вітер потроху розбирається», «Лід тріщить» та ін.» [78, с. 12].

Фольклорні елементи, звучання українських пісень отримували те ж навантаження, що в «поетичному кіно», створювали символічно-асоціативний ряд: «Декорація і музичне оформлення вистав у театрі Кропивницького вражало своєю поетичною образністю. Вражає, як за допомогою найпростіших засобів Марко Лукич зворушував глядачів українськими красвидами з вербами та вітряками, темними ночами з вогниками в маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора та ін.» [118, с. 31].

Узагальнимо роль музики у виставах двох шкіл українського театру класичного зразка, зазначених Антоновичем.

І М. Старицький з М. Лисенком, і «театр корифеїв» ставили собі за мету органічне поєднання усіх складових сценічної композиції, створення рівного акторського ансамблю. Ставлячись з увагою до найменших деталей

історичного, соціального й побутового тла, на якому розгортається дія, «театр корифеїв» зосереджував увагу на розкритті правди переживань, а водночас заперечував суто натуралістичні ефекти. В музично-драматичних виставах, йдучи за традицією, митці домагалися непомітного переходу від прозового тексту до співу, дбали про чистоту вокального інтонування, про збереження ансамблю, належного темпоритму виконавця.

Творцями музичної драматургії п'єс виступають по суті і автори-письменники, які вводили в літературний текст ті чи інші пісенні цитати, і режисери-постановники, артисти-виконавці. Звичайно, на найвищій художній рівень музично-сценічна творчість піднеслася в тих випадках, коли виразність автентичних народних мелодій поєднувалася з композиторськими артефактами – чи то в обробках тих же народних пісень, чи в оригінальних як це було в п'єсах, опрацьованих для театру М. Старицького М. Лисенком та для театру М. Садовського – К. Стеценком.

Як зазначає Марія Загайкевич, «музичний характер українського класичного театру визначається двома взаємозумовленими факторами: синтетичним виконавським складом труп і музично-драматичною специфікою репертуару. Націлені на виконання українських пісенних п'єс театральні об'єднання не могли не орієнтуватися на артистів, які співають, а наявність хороших вокалістів у свою чергу стимулювала поповнення репертуару сценічними творами, щедро насиченими музикою» [58, с. 234].

Оскільки народна пісня була важливим «ментальним кодом» як для виконавців, так і для слухачів, то в українській класичній драматургії природно трансформувались елементи народної пісенності, які отримували в музичному супроводі вистави різні функції: підкреслювали певні сюжетні ситуації, характеризували головних героїв, в масових (хорових) сценах виступали як суспільний коментар до поведінки героїв та ситуації, народні пісні самі собою могли служити основою драматичних творів («У неділю рано зілля копала»). Всі наведені факти дозволяють стверджувати, що українська традиція віддавала перевагу музично-драматичному театру, значення якого для національної

культури важко переоцінити. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним в пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва.

Український театр корифеїв своєю подвижницькою діяльністю зробив неоціненний внесок не лише в національне мистецтво, але й у формування національної ідентичності в надскладних історико-політичних обставинах російського самодержавства. Цими завданнями в значній мірі обумовлювалась специфіка сценічного виразу, тяжіння до окресленого кола тематики та, відповідно, трактування музики у сукупному синтетичному артефакті. В історію українського театру цей етап увійшов як етнографічно-побутовий [181] і для свого часу становив один з найбільших здобутків національної культури. Проте на зламі XIX - XX ст. усе частіше лунають голоси про кризу українського театру і про потребу диференціації театральних форм. Критики закликали вивільнити мистецтво драми від етнографічного характерного пісенно-танцювального елемента. Нові підходи до сценічного мистецтва вимагали не лише піднести вагу слова на сцені, не тільки змінити трактування візуального ряду та «динамічно-рухового» елемента, але й переосмислити завдання музичної складової у синтетичній цілості.

«Якраз у період найбільших катаклізмів кінця 1910-х початку 1920-х років український театр майже розходиться з національною сучасною драматургією (ставляться переважно західні перекладні п'єси) і лише деяка стабілізація зовнішньої ситуації в суспільстві супроводжувалася драматургічним сплеском» [129, с. 7].

Перехідним етапом між театром корифеїв та інноваційним театром Леся Курбаса стали кілька колективів та режисерів. Важливим поштовхом до оновлення українського театру стала діяльність першого «модерного» режисера на Україні – Олександра Загарова (1877-1941), випускника Музично-драматичного училища Московського філармонійного товариства, де акторську майстерність викладав В. І. Немирович-Данченко, та був учасником вистав, поставлених К. С. Станіславським в «Товаристві любителів мистецтва і

літератури». Він докорінно оновив український театр як у ділянці репертуару, так і сценічної естетики. Керуючись реалістичним, навіть натуралістичним підходом до концепції вистав, Загаров створив прекрасний акторський ансамбль, а також пробував включити в сценічну дію глядача.

Згадуючи режисера Загарова, Володимир Блавацький писав: «Загаров у суті речі не новатор. В російських театральних кругах він мав марку доволі «зацофаного» режисера перестарілих форм... Але тоді коли модерна драма в нас була в пеленках, коли треба було вчити актора елементарних, підставових правил мистецтва такого жанру, тоді Загаров був неоціненим скарбом. Його вистави «Тартюф», «Примари», «Ткачі» та ін., ставлені в натуралістичній формі російських театрів, були для глядача, незвиклого до модерного репертуару в українському театрі, прекрасною підготовкою до сприймання пізніше нового, ворожого натуралізму театру Курбаса» [138, с. 151].

Такі «сполучні ланки» між кардинально відмінними за своїми підходами театральними концепціями були дуже потрібними. Адже раптовий стрибок від реалістично-побутової характерності, притаманної театру Садовського (в якому починав свій шлях Леся Курбас) – до театру нових форм, синтетичного дійства, в якому об'єднались провідні інноваційні знахідки світової сцени, що впровадив в національну культуру геніальний режисер, був би надто ризикованим. А природним містком між цими двома явищами став театр Олександра Загарова, що поєднав у своїй режисурі риси натуралізму – але й традиційного показу характерів тими сценічними засобами, які утвердились попередньо на українській сцені.

Але справжнім проривом у синтезі «традиційне – інноваційне; національне – універсальне» в сценічному мистецтві України стала геніальна режисерська творчість Леся Курбаса. Проте не до кінця з'ясовано весь об'ємний компендіум думок видатного режисера про роль музики в театрі, застосування різного типу музичного оформлення, як і їх унікальна інноваційна природа, що, прямо чи опосередковано обумовила весь подальший розвиток українського музично-театрального континууму. Тож варто показати

розмаїтість підходів Леся Курбаса до музичної складової театральної вистави та визначити її оригінальні тлумачення залежно від загальної художньої концепції, тим більше, що «музичні ідеї» Курбаса безсумнівно сприяли проявам індивідуального композиторського стилю в театральній сфері.

Символічно, що на початку нового ХХ століття, який, як вже вище зазначалось, з повним правом можна окреслити як століття нового театального мислення, Великої реформи театру, Курбас заснував Молодий театр. Цей театр став не просто студійним колективом, в якому виховувались артисти нового покоління, але й значною експериментальною лабораторією, де геніальний Майстер відточував свої задуми і плани. Йому йшлося не про запозичення готових форм інноваційної європейської режисури та перенесення їх на український ґрунт, а про творче переосмислення цих здобутків в руслі великих традицій питомого театального процесу. Не оригінальність понад усе, а, насамперед органічний зв'язок з національною і світовою культурою, внаслідок якого формується принципово новий концепт українського театру, співзвучний духові часу, стає метою зусиль видатного українського режисера.

«Леся Курбас прийшов в українську культуру, з'єднавши в собі її захід і схід, в час, коли художні форми театру корифеїв у їх популярному вигляді вичерпувались. Натомість набирали енергії саме ті, евристичні, але ще зовсім не очевидні фрагменти дискурсу, які народились у надрах – радше за все – все-таки театру корифеїв» [91, с. 102].

Загалом же – знову за висновками дослідників сценічного феномену Курбаса – він зумів винятково тонко відчутти й індивідуально переосмислити провідні інноваційні відкриття світового театру, надавши їм нового смислу, природно інтегрувавши у простір української духовної традиції.

«Важливою складовою цього перевороту було створення нових систем акторського діяння, принципів гри. На Заході – це насамперед Г.Крег з його актором-надмаріонеткою, Б. Брехт з його принципами «відчуження» та «показу». На Схід від України – в Росії – це системи К. Станіславського та М. Чехова. В Україні – це насамперед творчість Л. Курбаса з його методом

«перетворення», який зміг зреалізувати ідею про духовну спільноту, що здійснює пошук нових мистецьких територій, зорганізувавши театр-лабораторію і цілу режисерську школу, що дала постановників нового типу – Ф. Лопатинського, Б. Тягна, В. Василька та інших» [129, с. 17-18].

Але не тільки в театральних експериментах шукав знаменитий режисер джерел і імпульсів для своїх унікальних творчих концепцій. Його надихали відкриття практично у всіх сферах точних та гуманістичних наук: «Режисер вперто зосереджений на глибинних засадах духу, на емоційному забезпеченні найскладніших рухів думки, на чуттєвих моментах емоції, на підсвідомому. Його актори вивчають медицину і психологію – від Х.Інхен'єроса до Л.Виготського, Фройда і Бергсона. А ще вивчають Платона, Мора, Кампанеллу. Довкола його театру гуртуються найкращі сили молодого українського авангарду: композитори К.Стеценко, Л.Ревуцький, Я.Степовий, поряд – художні студії Мордкіна та Ніжинської, тут – Верховинець, Леонтович, Кошиць. Поруч – молоді учні Ф.Кричевського і Г.Нарбута. Письменники, поети, науковці. Згодом – відомі світові імена. Цю добу буде названо Відродженням, з подальшим коментарем – Розстріляне» [90].

Невипадково в ряду митців, які його оточували, найбільше композиторів і танцівників. Музика відігравала в театрі Курбаса істотну роль. Аналізуючи вистави режисера, можна стверджувати: він мислив музичними образами й категоріями. Курбас був музикантом за покликанням, добре грав на роялі, міг вільно імпровізувати, вповні використовуючи цей дар у підготовці оригінальних сценічних рішень. Описуючи роботу режисера над віршем Тараса Шевченка “У неділеньку та ранесенько...” у формі сценічного етюд, дослідниця підкреслює: «Аби посилити напругу майже “медитативного” стану виконавиць, надати їхнім реакціям структурної чіткості, спрямувати рух у належне річище, Л. Курбас підхоплював те, що вони робили інстинктивно, фортеп'янною імпровізацією на теми народних пісень, стиха виспівуючи віршовані рядки, добираючи ритмічний та мелодичний супровід для поетових слів. Поступово утворювалася модель майбутньої сценічної мініатюри, де

єдналися в органічне художнє ціле спонтанна реакція та ритмічно осмислена мелодекламація» [56, с. 3].

Трудність дефініції його музичних вирішень полягає у тому, що трактування «звукового ряду» у виставах Курбаса надто істотно відрізнялась від тих функцій, які надавали музичним образам у драматичному сюжеті видатні попередники митця – представники театру корифеїв. Ритмоінтонаційна природа звукового компоненту театральної вистави варіювалась геніальним режисером у вельми широкому спектрі значень, смислів, алегорій, алюзій, символів. У порівнянні з традиційним театром ХІХ – початку ХХ ст. могло би видаватись, що його музична образно-смилова верства надто підпорядкована іншим, вищим завданням й істотно програє у порівнянні з цілісністю і рівновартісністю слова, жесту й музичної інтонації театру попередньої генерації, що принципово мислився як музично-драматичне дійство.

Але таке судження хибне у самій своїй сутності. Лесь Курбас не відкидає музики як неодмінного компоненту модерного режисерського вирішення, а лише протестує проти музики «настрою», що безроздільно панувала протягом тривалого часу в українському театру і висловлюється про це з притаманною йому гостротою: «Музика для настрою з загальним *moll* або *dur* характером – це шарлатанство» [99, с. 33]. Проте така оцінка зовсім не означала неприйняття режисером музики як одного з найважливіших елементів у його виставах. Навпаки, Курбас в різних конотаціях говорить про неможливість відокремлення театру від музики, «тому що музика основна й типова для відчуття в часі» [99, с. 33]. Синтетичність всіх елементів єдиного художнього цілого була для нього альфою і омегою театрального задуму. «Музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань – що з цього сміє одкинути актор?.. Мистецтво – єдине і нерозривно-органічне» [99, с. 224].

В цій цитаті, окрім постулатів синтезу всіх видів мистецтва, звертає на себе увагу первинність музичних окреслень відносно до інших сфер художнього вираження: саму музику він ставить на перше місце у триєдності

ритму, мелодії, звуку (в цьому порядку, для митця-філософа така послідовність є дуже важливою!); в малярстві найважливіша гармонія – але це основоположна властивість багатоголосої музики; планомірність скульптури – аналог до досконалих музичних форм, поезію він прямо називає музикою почувань.

Порівнюючи сценічні концепції двох титанів театру першої третини ХХ ст. – Л. Курбаса та Вс. Мейерхольда – французька театрознавця Беатріс Піккон-Валлен підкреслює основоположну роль музики як архетипу, квінтесенції всього художнього задуму вистави: «Театр майбутнього, на який працювали Вс. Мейерхольд і Л. Курбас – це театр за основою музичний, де сутнісним моментом є робота із композитором. Йдеться про музику для театру, вбудовану у композицію вистави, музику, яка задумувалася як супровід, де елементи ритму, мелодії, темпу, лейтмотиву, контрапункту, звукового ефекту і т.д. складають тонку й ефективну структуру для допомоги сприйняття глядачем акторської гри. І якщо Вс. Мейерхольд працював із багатьма композиторами, такими як Михайло Гнесін, Сергій Прокоф'єв, Дмитро Шостакович чи Віссаріон Шебалін, Л. Курбас залишався вірним лиш двом композиторам – Анатолію Буцькому та Юлієві Мейтусу» [151].

Подане спостереження французької дослідниці остільки важливе в контексті теми нашої дисертації, що вона прямо вказує на особливу позицію композиторів у створенні інноваційного спектаклю, як і на необхідність їх гармонійної співпраці з режисерами. Тут допущена, однак, одна помилка: Леся Курбас працював ще і з іншими композиторами, зокрема з Рейнгольдом Глієром, і то над однією із найкращих і водночас найбільш послідовно музикальних своїх вистав – «Гайдамаки» за Т. Шевченком. Про цей беззаперечний шедевр національної сцени написано в театрознавчій літературі так багато, що немає потреби детальніше зупинитись на її історії і засадах режисерського вирішення. Натомість музична драматургія «Гайдамак» таки вартує більш уважного погляду.

Один з найздібніших учнів Леся Курбаса Василь Василько, згодом видатний режисер, що починав у театрі Курбаса асистентом режисера та

виконавцем одразу двох контрастних ролей у «Гайдамаках» – кобзаря та полковника конфедератів, залишив цінні спогади про музичне оформлення вистави. У своїй книзі «Театру віддане життя» згадує про те, що Глієр з великим запалом прийняв пропозицію Курбаса написати музику до Шевченкової вистави і з-під його пера вийшло «шість номерів: увертюру, пролог-пантоміму, пантоміму зустрічі Яреми з Оксаною, фінал першої дії, антракт перед третьою дією, сцену бою, а також усе оркестрував. Всі ці номери є оригінальними симфонічними творами, і саме вони відіграли велику роль у музичній атмосфері постановки» [30, с. 164]. Проте композитор не обмежився своєю власною авторською музикою, а ще використав обробки та оригінальні твори українських композиторів. Н. Єрмакова у цитованій праці вказує на те, що Курбас, окрім оригінальної музики Глієра, вдався до «використання трьох пісень М. Лисенка: “Ой літа орел”, “Пісня про Швачку” “Од села до села”, пісню К. Стеценка “Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...” на слова Спиридона Черкасенка та пісні “А в нашого Галайди” Н. Прусліна, який після від’їзду Р. Глієра з Києва завершив музичну редакцію “Гайдамаків” і диригував оркестром під час цієї вистави» [56, с. 16].

Авторка тут припустилась деяких неточностей: «Гей, літа орел» (а не «Ой, літа орел») – це не пісня, а знаменита арія (в деяких джерелах справді позначена як пісня) Тараса з опери «Тарас Бульба». «Пісня про Швачку» належить до жанрового різновиду козацьких, і походить з раннього, другого десятка обробок народних пісень Миколи Лисенка, виданих в Лейпцигу в 1869 році. Українська народна пісня «Од села до села» - за своїм жанром жартівливо-побутова, проте Микола Лисенко ніколи не сягав до її обробки, натомість вона відома одразу в двох інших обробках: Юлія Мейтуса, соратника Курбаса по роботі в театрі «Березіль», а ще раніше – в обробці російського композитора Олександра Серова. Очевидно, що у виставі Курбаса вона звучала в обробці Мейтуса. Згодом, вже після вбивства славетного режисера, в 1940-41 рр. Юлій Мейтус повернеться до сюжету «Гайдамаків» і напише оперу на цей же шевченківський текст.

Дуже цікавою є історію виникнення використаної режисером у виставі пісні К. Стеценка, про яку теж згадує В. Василько:

«Спиридон Черкасенко написав драму за Шевченковим твором, а Кирило Стеценко взявся писати музику до тієї п'єси. Я не знаю, чи зберігся клавір твору композитора, але пісню на текст Черкасенка, музика Стеценка “Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...” Курбас використав» [57, с. 21].

Якщо проаналізувати вибрані Курбасом фрагменти з української музичної класики (а немає підстав сумніватись, що він цілеспрямовано відбирав музичний матеріал для цієї п'єси), то отримуємо доволі важливий символічний ряд:

а) «Гей, літа орел» з опери «Тарас Бульба» Лисенка – це колосальної експресивної сили «декларація» козацької сили і непохитності Тараса, а в його особі – і всіх запорожців, та всього українського народу, своєрідний інтонаційний архетип вільнолюбивого духу нації.

б) «Пісня про Швачку», яку видав у своїй лейпцизькій збірці 27-річний Микола Лисенко, присвячена одному з героїв Коліївщини козацькому полковнику Микиті Швачці, що запекло боровся як проти поляків, так і проти московитів. В цій пісні ключовими є слова: «Крикнув Швачка на осавула: «Із коней додолу! Ох, не даймося, панове молодці, Ми москалям в неволю». Про незламного героя народ склав не одну пісню. Рядки з кількох таких пісень: «Гей, хвалився та козак Швачка...» й «Ой не буде краще та не буде ліпше...» Шевченко використав як епіграф до розділу «Гонта в Умані» в поемі «Гайдамаки» [200, с. 133-134]. Тобто Курбас точно слідує за фольклорно-пісенними символами, обраними самим поетом.

в) «Од села до села» - жартівлива народна пісня, в обробці якої Юлій Мейтус максимально підкреслив ритмоінтонації гопака з його розміреним «притупуванням» на сильних долях³. Ця тема використана в одній з найбільш

³ Дисертантка спеціально прослухала кілька виконавських версій цієї пісні, в тому числі виконання Борисом Гмирею згаданої обробки Мейтуса. В інших інтерпретаціях гострота танцювально-ритмічної пульсації

драматичних сцен у виставі – у сцені поховання дітей, вбитих батьком Гонтою. Пружна, життєствердна ритмічна формула гопака звучить паралельно з монологом Гонти. Власне тут вперше в історії українського драматичного театру був геніально використаний прийом музично-сценічного контрапункту.

Дозволимо собі припустити, що Курбас, який був блискуче обізнаний з оперним мистецтвом, перейняв доволі типовий прийом оперної драматургії: поєднання веселощів натоппу – і моторошної картини смерті героя чи героїні. Хрестоматійними прикладами використання цього прийому, яких не міг не знати режисер, є сцена смерті Кармен на тлі захоплених вигуків публіки, що спостерігає за коридою, з однойменної опери Ж. Бізе та сцена умирання Віолетти, що супроводжується веселим карнавальним святом за вікном, з «Травіати» Дж. Верді. Можна ще нагадати фінал Четвертої симфонії П. Чайковського, в якій теж інтонаційно узагальнена конфронтація свята – і самотності ліричного героя, його приреченості долі.

Але якщо в оперному мистецтві цей прийом знаходив повне розуміння публіки, то зовсім інакше відреагували на нього деякі глядачі «Гайдамак» у постановці Леся Курбаса. Відомо, що «епізод з вистави Л. Курбаса – вбивство Гонтою власних дітей, – свого часу викликав бурхливу реакцію сучасників. Зокрема, П. Саксаганський назвав режисерські підходи Л. Курбаса «психопатичними» [57]. Це протистояння наочно демонструє кардинально різні підходи видатних акторів і режисерів різних поколінь до ролі і можливостей музичної виразності в драматичній виставі. Натомість Пилип Козицький висловив протилежну думку: «автор музики до вистави “Сава Чалий” (1927) – твердив, що не лише загальні підходи, але й конкретні засоби в «Гайдамаках» були для нього взірцем. Він згадував, як для «сцени покарання Сави на смерть його товаришами по повстанню, під час якої оркестра виконувала «*pianissimo*» гопакову музику, ним було вжито прийом добре знайомий по «Гайдамаках»,

згладжується, Гмиря ж – як і передбачав композитор – спеціально якнайвиразніше «обтяжує» кожну сильну долю пісні.

для зображення «протиставлення драматичній кульмінації танкового мотиву і досягнуто тих самих наслідків» [57, с. 21].

На підтвердження плідності цього прийому, знайденого Курбасом в українському театрі, для майбутньої національної музичної сцени, варто згадати оперу В. Губаренка «Згадайте, братія моя» (1992), де він для втілення сцени вбивства Гонтою своїх дітей використовує подібний же ефект «експресивно-музичного контрапункту».

г) Врешті введення пісні К. Стеценка “Гей, нащо ви, славні брати гайдамаки, засіяли трупом степи та байраки...” на слова С. Черкасенка стала уособленням внутрішньої полярності «героїчного – трагічного», «слави (славні брати) – смерті (засіяли трупом)», опозиції, вельми характерної для експресіоністичної візії світу. Спостережений всіма дослідниками творчості Курбаса експресіоністичний тонус багатьох його вистав притаманний не лише розкриттю гостро сучасних сюжетів, але торкається і його прочитання античної драми («Цар Едіп»), і Шекспіра («Макбет»), і «Гайдамак» Шевченка.

З іншого боку, дуже важливою для сценічної концепції Шевченкової поеми стала і музика Рейнгольда Глієра. Німець за походженням, він народився і виріс у Києві, досконало знав українську музику. В час співпраці з Курбасом, у 1918-20 рр. він працював над оркестровкою і редагуванням оперет Лисенка «Наталка Полтавка» та «Чорноморці» [94]. Його симфонічна партитура, якою супроводжувалась Шевченкова вистава Курбаса, дуже тонко враховувала емоційний тон, метроритм сценічної дії, доповідала «підтекст» сюжетних подій. Глієр влучно використовує тут систему лейтмотивів, що становить додатковий об’єднуючий чинник розвитку сюжетної фабули, і вводить їх у кульмінаційні, переломні моменти. Джерелами музичної мови для Глієра служать, по-перше, епічні (думи) та ліричні українські народні пісні, по-друге, відчувається дуже виразний вплив стилю М.Лисенка. Наприклад, монолог Яреми і сцена його прощання з Оксаною супроводжувався інтонацією, взятою з ліричних народних пісень, що стала лейтмотивом прагнення до щастя і волі.

Музика «Гайдамак» розкривала найтонші переживання героїв поеми, допомагала акторам виявити підтекст кожної ролі, підсилювала емоційний вплив на глядача, органічно впліталася в драматургічну канву твору. Головним принципом застосування музики у «Гайдамаках» була симфонізація вистави, виділення інтонаційних архетипів національного духу, завдяки чому історичні колізії поеми у прочитанні режисера набували універсального смислу.

Інші звукові прообрази, образи і метаобрази (в сенсі звукового «ключа до розгадки сенсу п'єси») знаходить Курбас для вистав гостросучасної тематики. Однією з таких вистав була вистава «Газ» за п'єсою сучасного митцеві німецького драматурга-експресіоніста Георга Кайзера. Щоби зрозуміти оригінальність її музичної концепції, слід врахувати, що Лесь Курбас сприймав основу основ музики – ритм, крізь призму філософських тлумачень буття. В цьому він відрізнявся від російських колег, з якими його часто порівнюють, і швидше опирався на концепції швейцарського філософа Рудольфа Штайнера та східні медитативні практики. На це вказує Неллі Корнієнко:

«На відміну від Станіславського, котрий наголошував на «перевтіленні», на психологічному уподібненні, і на відміну від Меєрхольда, котрий відсилав актора до «біомеханіки», Курбас шукає акторську формулу у витоках життя, у витоках енергії як такої – у ритмі як основі вітальності, як свідченні глибинних форм життя – органічного і неорганічного. (Тут режисер упереджує прийдешню науку – останньої третини ХХ ст.). «Все на світі має ритм. І стіл... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм просторовий (звук — це також простір)», - наполягає Курбас.

Формула актора фіксується як «уміння тривати в наміченому уявою ритмі». Увага до ритму як до основи енергії мала виток не тільки штайнерівську евритмію, а й ритмо-пластику Гогена і Ван Гога, яку вивчали в театрі Курбаса. Знадобилася й тибетська система медитацій, заснована на ритмах добування асоціацій із підсвідомості» [90].

Повертаючись до ритмічної символіки вистави «Газ», варто з'ясувати, в якому контексті вона трактується режисером. Він сам так окреслює наскрізну

лінію цієї особливої п'єси, де драматург наголошує, до чого доводить абсолютна безсилість і підпорядкованість людини нею ж самою сконструйованій техніці: «Ми поставили в центр нашого спектаклю Людину – Людину з великої літери. Ми повинні відтворити у сценічному образі не бездушний, машиноподібний діючий натовп, а справді людську спільноту, в якій кожна особистість виявляє свою неповторну індивідуальність, реалізує свої потенційні сили й можливості» [100, с. 572]. Тобто Курбас виступає свого роду «адвокатом» персонажів п'єси, а засобом для цього обирає музику. Сам він пояснює первинну музикальність своєї сценічної концепції такими суто професійними музикознавчими термінами: «Ця постановка є вершиною в плані масової ритмопластичної поліфонії у рухові людини на сцені. Захоплення виключно масою в театрі – це захоплення музичними елементами, переведеними у постановці. В будові маси в «Газі» є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси» [100, с. 572].

Для створення єдності розвитку, яку в «Гайдамаках» забезпечували лейтмотиви, Курбас використовує в «Газі» принцип організованої ритмічної пульсації, яка, з одного боку, є позаіндивідуальним чинником об'єднання маси, з іншого ж, диференціюючи її на «дуети, тріо, квартети», варіюючи в мелодичному розвитку, показує, як з цього колективного уніфікованого ритму виокремлюються індивідуальні постаті, яким дано хоч на мить показати своє обличчя і заявити про своє «єго». Вистава починалася і закінчувалася геніальною знахідкою режисера – пластичним образом «машини». Ця машина – причина трагедії на заводі, була задумана майстром як живий організм. Курбас зумів створити «чудо індустріалізації» з людських тіл, музики, рухів, ритму.

В масових сценах молоді актори і актриси зображали роботу машини за допомогою точних, узгоджених рухів і таким чином зуміли створити сцену, яка дійсно нагадували реальний завод. Режисер хотів показати, як в таких умовах сама людина перетворювалася. На сцені знаходилося одночасно понад 50 людей, кожен з них почував себе лише якоюсь деталлю, гвинтиком у величезній машині, яка не могла – навіть якби й захотіла – зрозуміти такий

вираз людської істоти, як почуття чи навіть найпростішу емоційну реакцію. Машина протиставлялась «людському», і це протиставлення, експресіоністична опозиція «живого – мертвого» через уособлення «робітника – машини» виражається передусім через ритм. Актори повинні були розмірено рухатись в ідеально вивіреному єдиному ритмі, що й створювало найпереконливіший – і водночас найстрашніший, наймоторошніший – символ механістичності, всевладності машини.

Знову виникає спокуса провести паралель з пошуками композиторів того часу і нагадати, що лише за кілька років до того, в 1913 р. був написаний балет Ігоря Стравінського «Весна священна», в якій так само ключову роль відіграє ритмічний фактор, невмолима постійна пульсація ритмічного *ostinato*. Щоправда Стравінський її використовує не для виразу сучасної механістичності, а для втілення жорстокої неминучості архаїчних законів підпорядкування німічної і ще невправної людини – всемогутній природі. Невідомо, чи знав про цей балет, навіяний фольклором рідної композиторові Волині, Курбас, але такі ідеї вочевидь «носились у повітрі». І так, як в балеті Стравінського, у виставі «Газ» регулярний заворожуючий метроритм, рівномірність пульсації, коли тіла всіх учасників дійства розмірено коливались, підпорядковуючись «вищим законам» - неважливо, чи тисячолітньої давнини чи учорашнього дня з його руйнівними винаходами – це створювало несамопитий ефект, справляло надзвичайний експресивний вплив на глядачів, яких з огляду на музичний стрижень режисерської концепції з таким самим правом можна було назвати «слухачами».

Анатолій Буцький, який писав музику до вистави «Газ», учень М. Лисенка в Музично-драматичному інституті та Р. Глієра у Київській консерваторії, прекрасно зрозумів і тонко втілював у музичній ритмоінтонації задум режисера. В ній не було мелодичної широти і лірики, типових для кордоцентричного національного музичного стилю, натомість авторові вдалось відтворити графічну ясність, чіткість і механістичність «досконалих конструкцій». Важко судити про мотиви та внутрішні імпульси Курбаса з

перспективи ста років, але у втіленій ним механістичності «колективного руху», якому пробує протистояти Особистість, режисер немовби передбачив трагічну розв'язку твореного ним нового мистецтва і свій похід на ешафот і в безсмертя. «Експресіоністичним є вирішення п'єси, яка ставить багато запитань, замість того, щоб на них відповідати. Страшною і невпорядкованою силою тут видається маса, юрба, натовп. Вона – ніби смертна лавина, здатна знищити всіх і вся, саме її намагався останнім зусиллям волі зупинити інтелігент – Син Мільярдера. Але йому це не вдалося. Натовп його поглинув, і той застиг з виразом відчаю і нестерпного болю за людство» [31].

Головним принципом музичного оформлення цієї вистави, таким чином, стає рівномірна ритмічна пульсація як символ невідворотності, фатальної приреченості всякого, хто захоче змінити моторошний плин поділеного на рівні відтинки часу.

Завершуючи огляд музичних концепцій двох знакових для режисерської спадщини Леся Курбаса вистав – «Гайдамак» за Тарасом Шевченком та «Газ» Г. Кайзера – зазначимо, що свідомо були обрані полярно протилежні за тематикою і образністю вистави. Таким чином, підтверджується теза про те, що геніальний режисер здатний був переосмислити музичний ряд своїх вистав винятково багатоманітно і завжди стисло узгоджуючи його з усіма іншими образно-смісловими елементами художнього цілого, так, як і належало Розумному Арлекіну.

Висновки до розділу 2

Мистецтво загалом тяжіє до взаємопроникнення видів, жанрів, стилів, проте в останній період це взаємопроникнення набуває зовсім несподіваних вимірів. І справді, різнобарвність, контрастність оточуючого світу, фантастична швидкість темпу життя, вкрай перенасиченого інформацією, вимагає від мистецтва нових, сильних виразових засобів особливої образної концентрації. Як завжди, маніфестом найхарактерніших тенденцій сучасної культури стає

театр, що за самою своєю сутністю тяжіє до синтезу різних мистецтв, кожне з яких у цій органічній, а водночас діалектичній взаємодії набуває нових властивостей.

В різнопланових інноваційних театральних системах ХХ ст. виділяємо три фундаментальні концепти: концепт синтезу, концепт експерименту та концепт суб'єктивізму, що обумовлюють природу сценічного дійства нового часу відповідно до динамічного і водночас нелінійного розвитку світової спільноти тієї епохи. Ескізно визначається роль музики в новаторських за духом і за буквою постановках Гордона Крейга, Адольфа Аппія, Костянтина Станіславського, Бертольта Брехта, Всеволода Мейєрхольда та інших.

Проте не менш живою протягом усіх бурхливих змін трактування істоти театральної вистави виявляється традиція українського театру корифеїв, що навіть на сучасному етапі ще не вичерпала свій потенціал. Відтак в розділі розглянуті основні принципи феномену театального утвердження національної самосвідомості у бездержавного народу. Окреслено виняткову роль музики у створенні епохальних артефактів, оскільки театр корифеїв, як і інші театральні колективи та самі драматичні вистави українських авторів в самій своїй суті мислились як музично-драматичні. Невипадково питомий стиль українського музично-драматичного театру найбільш яскраво виявив себе у жанрі побутової народної оперети.

Вказується на історичне значення у оновленні театральної традиції театру «Березіль» та Леся Курбаса. Сприймаючи виразові можливості музики універсально і всеоб'ємно, Курбас власне в силу особливої вагомості музичного ряду у своїх виставах ніколи не творить раз і назавжди даного кліше. Музика в кожному з його сценічних шедеврів вирішувалась оригінально, не повторюючи попередньо знайдених рішень, а кожного разу достосовуючись до всіх сукупних елементів художнього цілого вистави.

Отже, можемо стверджувати, що інноваційні системи театального мистецтва першої половини ХХ ст. не лише здійснили кардинальний переворот в «сценічній реальності» відповідно до бурхливих суспільно-історичних змін,

але й дали потужний імпульс до подальших перевтілень дійсності на театральній сцені. Музика у всьому розмаїтті своїх функцій та багатстві концептів займає у цьому процесі вельми важливе місце, завдяки чому безперервно народжуються нові звукосмисли і постає новий інтонаційний образ світу.

РОЗДІЛ 3. Засади індивідуального стилю в театральній музиці Анатолія Кос-Анатольського.

3.1. Предиспозиції музично-театрального мислення в індивідуальному стилі композитора.

Життєтворчість Анатолія Кос-Анатольського (1909-1983) являє собою яскравий приклад абсолютно гармонійної взаємодії психотипу митця з результатами його багатогранної і яскравої діяльності, на яких варто зупинитись докладніше. Для цього скористаємось концепцією структури індивідуального композиторського стилю і сформульованими в ній п'ятьма рівнями, якими він обумовлюється і на яких проявляється.

На базовому генетичному рівні індивідуальна психограма Анатолія Кос-Анатольського містила вельми суттєві предиспозиції до творчості, передусім до музичної. Його генетична спадковість, як і родинне оточення в перші роки життя були якнайбільш сприятливими для подальшої творчо-мистецької реалізації [93]. Передусім варто згадати, що він був інтелігентом щонайменше у четвертому поколінні. Його дід був бургомістром містечка Комарно на Львівщині, активним громадсько-культурним діячем, одним із засновників місцевої «Просвіти». Дуже багатою на події і звершення була біографія його батька, Йосипа Михайловича Коса (1870-1937). Він був лікарем, «медичні студії відбував у Відні, Граці, Кракові, практику-стажування проходив в університетській клініці в Граці... 1899 р. завершив навчання захистом докторату» [93, с. 6]. Але не лише професійна сфера цікавила молодого лікаря: «Від 1914 р. як австрійський військовий лікар керував медичною службою табору для полонених українців у містах Грендінг і Зальцбург. Був членом товариства «Січ» у Відні. Приятель Соломії Крушельницької та її палкий прихильник» [93, с. 7]. Після повернення до краю вступив в Українську Галицьку Армію, у званні полковника опікувався військовими шпиталями,

після війни провадив лікарську практику в с. Угнів, окрім того заснував у селі товариство «Просвіти». За спогадами рідних, мав прекрасний музичний слух і гарний голос, із задоволенням музикував на кількох інструментах. Мати Лідія Іванівна, дочка пароха села Криниця Іоанна Копистянського, вирізнялася музичною обдарованістю, була здібною піаністкою, тож природно всі п'ятеро дітей родини Кос – три сини і дві дочки – отримали від неї початкові навички гри на фортепіано. Зрештою, таке коло мистецьких зацікавлень було типовим для тогочасної галицької інтелігенції.

Отож в генетичному коді композитора закарбувалась багатогранність і різнобічність життєвих інтересів, притаманних його предкам. Необхідність мати «практичний» фах, завдяки якому можна було прогнати родину, завжди доповнювалась широким спектром культурно-суспільних зацікавлень, яскраво вираженою національною самосвідомістю, потребою працювати на піднесення української культури і освіти. Цей комплекс особистих рис Анатоль Кос успадкував повною мірою і зумів ще його всебічно розвинути, втіливши як у композиторській творчості, так і в громадській діяльності, завжди відстоюючи національні інтереси.

Важливим для становлення кожного митця є і його *genius loci*, дух тієї землі, яка його народила. Рідне місто композитора – Коломия – хоч і за своїм суспільно-економічним статусом «провінційне», ніяк не відповідало такому визначенню у культурно-духовному плані. Нагадаємо, що це містечко, яке ще в 1405 році одержало Магдебурзьке право, в багатьох суспільно-культурних починаннях виявлялось першим і зберегло немало унікальних духовних традицій. Поминаючи його роль як одного з центрів ремесел від XVII ст. та багатокультурний, поліетнічний склад населення міста, вкажемо тільки на кілька прикметних історичних звершень, завдяки яким Коломия записалась в історію української культури й освіти.

Звідси бере початок український музично-драматичний театр. «Початок зробив парох Коломиї о. Іван Озаркевич, який склав добру аматорську трупу, переробив «Наталку Полтавку» Котляревського, злокалізував її й під назвою

«На милування нема силування» вивів на сцені в Коломиї у травні 1848 р. Озаркевич переніс акцію на Покуття і повставляв покутські народні пісні» [196]. Починаючи з 60-х років XIX століття, Коломия стала унікальним видавничим центром. За словами Богдана Романенчука: “... у видавничій ділянці Коломия в певному часі була більш продуктивніша ніж будь-яке інше провінційне містечко...” [161, с. 334]. В Коломиї зароджувався рух українських емансипаток на чолі з Наталією Кобринською, тут і корені славного спортивного товариства «Січ» під проводом Кирила Трильовського. Знаменитою була і Коломийська гімназія, з якої вийшло чимало видатних українських діячів, зокрема і творець української галицької оперети Ярослав Барнич. Тобто саме місто і оточення перших років життя композитора виявилось вельми сприятливим для його подальшого мистецького зростання.

Ще один штрих – не без значення для подальшої кар’єри митця: Коломия є центром Гуцульщини, саме в її околицях протягом сторіч творився карпатський фольклор, тут було осердя потужної духовної традиції, закладеної і дбайливо виплеканої поколіннями народних майстрів, художників, різьбярів і музикантів. Те, що Анатоль Кос на все життя зберіг особливу прихильність, пристрасть до карпатського фольклору, чудово відчував і передавав у різних жанрах і образних сферах його неповторний колорит, було закладено глибинно не лише в свідомості, але й в інтуїтивному відчутті.

Отже, вже на генетичному рівні і завдяки оточенню перших років життя встановились певні світоглядні засади і художні ідеали митця, які попри всі пізніші «нашарування» і необхідність пристосовуватись до суворої, а часом і жорстокої реальності залишились непорушним фундаментом його світовідчуття. Враховуючи зазначені в підрозділі 1.2. індивідуальні позитивні предиспозиції заняття театральною музикою, виділяємо більшість як притаманні особистості Анатолія Коса: очевидно, він володів значною чутливістю до барви а слово, зокрема поетичне слово, відчував особливо тонко – недаремно ж другою «стихією» його творчості була поезія, а до деяких своїх віршів він сам писав музику. Натомість про його артистичність і емпатію (як до

безпосереднього оточення, так і до літературно-драматичних колізій, які він глибоко переживав) згадують всі, хто мав нагоду спілкуватись з митцем.

Переходячи до наступного рівня – періоду і середовища, в якому відбувалось становлення творчої особистості Анатолія Коса, варто уважніше придивитись до тих впливів, які він зазнавав протягом років навчання, як і до системи життєвих і естетичних цінностей, котрі митець присвоїв наприкінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст., коли навчався паралельно у Львівському університеті та Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка, а потім у консерваторії ім. К. Шимановського.

Львів кінця 20-х – початку 30-х років – це місто, в якому парадоксальним чином перетнулись дуже різні естетико-стильові тенденції і напрями, Беззаперечним постулатом музичного життя, котрий визначив «стратегічні цілі» музичного мистецтва (хоча аналогічні прояви спостерігаємо і в інших видах мистецтв), було послідовне прагнення до професіоналізації у всіх сферах музичного життя, до ретельного опанування фахом композитора чи виконавця. Основні вищі музичні навчальні заклади – а їх у Львові на той час налічувалось чотири: Консерваторія Галицького музичного товариства, Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, Консерваторія ім. К. Шимановського та Заклад музикології Львівського університету – частково суперничали між собою, проте більше взаємодоповнювались і взаємозбагачувались. Істотно збагатили концертне життя Галичини нові форми та ширші виконавські та організаційні можливості, які запропонувала епоха технічного прогресу. Наприклад, збагачення концертного життя спричинило відкриття в 1930 р. студії Польського радіо у Львові. Радіоконцерти користувались величезною популярністю і не тільки не зменшували, а навпаки, приваблювали більше слухачів на «живі» музичні акції.

Тож те, що 18-річний юнак у 1927 році розпочав навчання одразу в двох, до того ж протилежних, напрямках – на юридичному факультеті університету і у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (звідки потім перейшов у Консерваторію ім. К. Шимановського услід за своїм учителем фортепіано

Тарасом Шухевичем) – не лише не завадило йому здобути ґрунтовну освіту, але в чомусь навіть збагатило його світогляд. Красномовство і таїни ораторського мистецтва, які він опанував як майбутній адвокат, згодом не раз допомагали Анатолію Косу знаходити переконливі аргументи для комуністичної влади за дуже непростих обставин. В музичній освіті отримав кваліфікацію в кількох спеціальностях. Як піаніст навчався у Тараса Шухевича, випускника Берлінської консерваторії в класі Ернста Донаньї. Студії з теорії музики і композиції отримав у класі теоретика й музичного критика Северина Барбага, що в свою чергу навчався у Гвідо Адлера та Йозефа Маркса у Відні. З Барбагом в Анатолія Коса збереглися дружні стосунки і після закінчення навчання. Додатково юний адепт музики брав уроки співу у Одарки Бандрівської, племінниці Соломії Крушельницької, званої камерної співачки й педагога.

Отже, на цьому рівні звертає на себе увагу багатогранність життєвих і творчих інтересів молодого музиканта, його прагнення здобути професійні знання в різних царинах.

У протікання незворотних процесів мистецького розвитку в 30-х роках – як загалом у світі, так і у Львові – надто активно втручається світова економічна криза, яка опосередковано обумовила і життєві обставини Анатолія Коса. Адже вона спричинила закриття оперної сцени, що протягом більше ніж століття була одним з основних культурно-мистецьких об'єктів, приваблюючи місцевих меломанів, і обмеження можливостей працевлаштування молодих фахівців. Вони вимушені були пристосовуватись до нових соціально-економічних реалій. Отримавши в 1931 році диплом юриста, а в 1933 – диплом вчителя музики з консерваторії, Анатоль Кос отримує принагідні замовлення у адвокатській практиці та доїжджає у Стрийську філію ВМІ ім. М. Лисенка як викладач музично-теоретичних дисциплін. Це приносило мізерні заробітки, не давало втілюватись творчим задумам молодого композитора, тож він радо погоджується обійняти музичне керівництво «створеного у Львові українського студентського театру малих форм «Веселий Львів», де вперше міг виявити свій пісенний талант. Першою виставою, прем'єра якої відбулась в листопаді 1931

р. в Малому залі ВМІ ім. М. Лисенка, було ревію «Біг пес через овес». Незабаром танкові мелодії цього ревію стали репертуаром джазових оркестрів, отож композиції пісень легкого жанру, скомпоновані А. Косом, започаткували процес творення української танкової музики» [93, с. 12].

Цей крок молодого музиканта був важливим не лише в його особистому становленні, але й для усієї української спільноти Львова. Адже потреба у національній музиці – не лише академічній, але й популярній, у розважальній творчості, спрямованій на ширше коло слухачів, чутливо вловлювалась і любителями, і професіоналами високого класу. Тож саме в 30-х роках здобувають популярність пісні і оперети молодих талановитих музикантів Ярослава Барнича, Богдана Веселовського, Євгена Козака та Анатолія Коса.

Окрему сторінку концертного життя займають виступи з популярним репертуаром шлягерів, модних танців. Для того, щоби задовольнити попит на концерти з таким репертуаром, «було створено «Джаз-оркестр Яблонського», яку в народі називали Ябцьо-джаз. Її організатором і керівником став Леонід Яблонський. Оркестр... озвучував кінотеатри, танцювальні зали, студентські вечірки, у яких збиралася українська молодь. До його репертуару входили, разом з популярними у той час авторськими піснями, народні» [77, с. 81]. Не менш популярним був колектив «Львівські ревелерси», створений в 1928 р. відомим композитором, диригентом і педагогом Євгеном Козаком.

Таким чином, період студій та перші роки самостійної праці утвердили художні пріоритети Анатолія Коса, по-перше, як митця з гострим відчуттям «інтонаційного словника епохи», здатного присвоїти актуальний тезаурус як академічної, так і популярної музики, по-друге, як яскраво національного композитора, чия творча діяльність була спрямована на смаки і потреби українського суспільства Галичини. Визначаючи чинники, які згодом матимуть значення в його музично-театральному доробку, згадаємо, що театр малих форм в 30-і роки ХХ ст. став одним із перших осередків, де молодий музикант випробував свій композиторський хист, здобути перше визнання публіки.

Торкаючись онтогенетичного, соціокомунікативного рівня у розвитку індивідуального стилю композитора, відзначаємо специфічність ряду обставин, завдяки яким могли проявитись індивідуальні риси стилю. Соціокомунікативні параметри художнього стилю – історичного чи індивідуального – дослідники слушно визначають як суперечливі. На прикладі життєтворчості А. Кос-Анатольського суперечливість і неоднозначність взаємодії «митець-середовище» проявляється дуже виразно. Виявляючи, наскільки середовище, в якому доводиться творити композиторові, сприятливе чи несприятливе для прояву творчого потенціалу, у конкретному випадку А. Кос-Анатольського слід визнати ряд суперечливих, а навіть парадоксальних факторів.

Адже основний продуктивний період творчості митця припадає на час радянського панування і жорстких ідеологічних обмежень. Важливо з'ясувати, як саме національно свідомому і вихованому на європейських демократичних ідеалах А. Кос-Анатольському вдалось «пройти по лезу бритви», тобто знайти компроміс з владою і не загубити свого духовного ества. З'ясування цієї обставини видається суттєвим як для прояснення особливостей індивідуального стилю композитора, його культурно-громадської діяльності, так і – в контексті поданої теми – в особливостях його співпраці з театром ім. М. Заньковецької.

Ораторський талант і дипломатичні якості А. Коса-Анатольського, як і неперевершене почуття гумору і внутрішня незалежність, відіграли вирішальну роль в його позиції при комуністичній владі. Варто звернути увагу на кілька фактів, які наводять автори спогадів про митця, його близькі і колеги. Відома львівська дослідниця музикознавець С. Павлишин дає вичерпний аналіз цьому соціопсихологічному феномену: «Справді, дипломатичні здібності Кос-Анатольського були такі великі, що він став депутатом Верховної Ради Радянського Союзу – отже, найвищого уряду держави, не будучи членом Комуністичної партії! Це було неймовірно для західного українця. Нас неприємно вражало, що всі свої промови він закінчував славленням партії. В емоційно-романтичному адвокатському стилі, який вже тепер не існує, він ступенював динаміку промов від тихого початку до гучних кінцевих окликів

«Хай живе...!». Але вслуховуючись у ті патетично-перебільшені інтонації, ми дивувалися, що партійне керівництво не відчуває в них глумління, приниження замість славослов'я (на зразок Шевченкового «хортам і гончим і псарям І нашим батюшкам царям... Слава!» [148, с. 34]). В плані перспектив власної творчості дипломатичні таланти і вміння правильно оцінити і використати ситуацію давали композиторові і певні преференції, і водночас в умовах жорсткого ідеологічного контролю почасти обмежували його творчі плани. Чи не цими парадоксальними суб'єктно-об'єктними взаємозв'язками з надто строкатим, а на глибинному рівні полярно непримиримим середовищем, в якому на одному полюсі були теперішні «володарі життя», а на іншому – справжня інтелігенція, якій чудом вдалось вижити в умовах радянського терору, обумовлений і вибір провідних жанрів його творчості, і водночас специфіка їх трактування.

Щоби зрозуміти імпульси і стримуючі фактори мистецького розвитку Кос-Анатольського слід окреслити ситуацію, яка обумовила епігенетичні моделі і поведінки композитора, і його творчості. Тільки тоді можна об'єктивно оцінити вагомість того художнього «продукту», який він представляв своєму негомогенному середовищу, розуміючи, що кожна суспільна група сприйме і зрозуміє в ньому інші духовні послання. Цю суперечливість зовнішнього і внутрішнього образно-сміслового пласту його пісень (і всього індивідуального стилю) точно представляє Т. Дубровний: «Підкреслений «демократизм» соціалістичного реалізму з його вивищенням жанру масової пісні (як одного з центральних) ніби легітимізував характерну для Кос-Анатольського широту представлення пісенного жанру. І разом з тим, Кос-Анатольський значно розширив палітру ресурсів цього жанру через специфічний комплекс виразності західноєвропейської і американської легкої музики... що не було притаманно «інтонаційному ладу» радянської доби» [55, с. 65].

Композитор справді дуже винахідливо акумулював інтонації і ритми свого часу, не лише сформованих в надрах національної традиції, але й притаманних тогочасній світовій практиці, створивши власний стиль,

відповідний його світоглядові і природі його таланту. Таким чином, як слушно вказує той же дослідник, композитор «долає герметизм «високого» і «низького» жанрів [55, с. 65]. Мається на увазі, очевидно, класифікація німецького музикознавця Г. Бесселера, який диференціює всі різновиди музичних творів на «ужиткові» („Umgangsmusik“), до яких він відносить, м. ін., також джаз, особливо його комерційний варіант початку ХХ ст., і на «представлені» („Darbietungsmusik“), які найбільше концентруються, на думку вченого, в концертній музиці ХІХ ст. [206].

В індивідуальному стилі А. Кос-Анатольського дуже органічно поєднуються риси як «ужитковості» виразу, так і «концертності». Що було йому справді чуже – це експериментальний авангардний пошук першої половини ХХ ст., і до якого він ніколи не звертався – зовсім не з міркувань політичною кон'юнктури, а тому, що просто мислив зовсім іншими художніми категоріями і прагнув до іншого мистецького результату. Щодо засад трактування театральної музики, то слід зазначити, що відкритість «екстравертивність» творчої натури і мистецьких ідеалів композитора просто не могла не привести його в цю сферу, хоча і сталось це доволі пізно: перший музично-театральний артефакт – музику до вистави «Мої друзі» О. Корнійчука, поставлену режисером Михайлом Гіляровським, А. Кос-Анатольський написав лише під кінець 1967 року, тобто у віці 58 років, маючи в своєму доробку вже й оперу «Заграва», і балети «Орися» та «Сойчине крило», і оперету «Весняні грози», освоївши практично всі музично-сценічні жанри.

Натомість взаємодію композитора з іншими співавторами театральної вистави, з драматичним першоджерелом і відтак сприйняття художнього світу самого поета чи драматурга, як і особливості співпраці з режиссером, вважаємо за доцільне розглянути в наступних підрозділах, на конкретних прикладах музично-театральної спадщини А. Кос-Анатольського – музики до вистав «Ніч на полонині» за О. Олесем та «Дами і гусари» О. Фредра.

Розглядаючи проблему корелювання індивідуального стилю композитора з історичним стилем епохи, стикаємось з рядом суперечливих обставин, які

автори праць про нього намагаються вирішити впродовж кількох десятиліть і здебільшого так і не приходять до єдиної думки. Тут виникає ще один прикметний парадокс. За канонами соцреалістичної естетики музика А. Кос-Анатольського повинна була би сприйматись ідеологічними цензорами цілком позитивно: адже вона спиралась на фольклорну основу, нерідко автор звертався до комуністичних текстів у піснях, однак попри урядові нагороди і позірну підтримку офіційних органів, зазнавав не раз критики і зверхнього ставлення, починаючи від 60-х років ХХ ст., коли про нього вийшла перша брошура авторства Йосипа Волинського. Вже на першій сторінці читаємо наступне: «в українській радянській музиці післявоєнного періоду важко назвати ім'я композитора, чия творчість викликала би такі суперечливі міркування як творчість А. Кос-Анатольського. Пригадуються пленуми, з'їзди композиторів України, де Кос-Анатольському було адресовано чимало критичних закидів. Деякі композитори й критики вказували на «салонність» його мелодій, примітивність гармонії, нерозвинену фактуру» [40, с. 3]. Прикметно, що інші композитори, чиї твори були насправді бездарними, цих закидів не отримували.

Це можна пояснити тим, що навіть в своїх «ідейно витриманих» піснях і хорах з плакатними назвами і змістом А. Кос-Анатольський не відступав від засад свого художнього світогляду і в музичній мові ніяк не кореспондував з словесним рядом. Радше навпаки: музика його пісень і хорів на партійну тематику проникнута інтонаційністю української народної пісні, романсової стихії, навіть козацьких та стрілецьких пісень, що тільки підкреслювало плиткість і беззмістовність віршів. Як видається, він використовував в цьому випадку той самий підхід, який описав його старший колега Микола Колесса:

“Безперечно, кожен з нас мусив писати такі твори, щоби мати право “гордо називатись радянським композитором”, тим більше, що тексти нам часто “рекомендували” і посиляли з відповідних ідеологічних установ. Зрозуміло, що великої радості від того я не мав, і не раз нарікав на те, що мушу таке писати, перед своїм приятелем, поетом Степаном Масляком: “От мушу я писати твори на такі теми і на такі тексти, до яких цілком душа мені не лежить,

і що зовсім не приносить мені задоволення». А він був чоловіком розсудливим, а іноді навіть скептичним, з іронічною посмішкою відповів мені: “Те, щоби могли спокійно спати, вартує тих неприємних Вам творів”...

Ви спитали щодо моїх “ідеологічно правильних творів”, то серед них теж є дуже різні. Часом вони дійсно написані були за стандартами, за шаблоном, і я сам так дуже до них не прив’язував ваги. Але часом я собі думав щось зовсім інше, нав’язував до того стилю, який застосовував в обробках, і виходило зовсім непогано. Візьміть таку цілком комуністичну за змістом поетичного тексту пісню “Про гуцулку Олену” – вона дуже приємна за музикою, якби поміняти слова, то цілком можна було б її ще й сьогодні співати” [80, с. 200].

У творчості Кос-Анатольського, особливо у його піснях на «комуністичні теми», помічаємо не тільки автономію виразної мелодії від примітивного ідеологічного тексту, але й не раз такі приховані інтонаційні підтексти, що незрозуміло, чому жодне пильне цензорське око цього не помітило. Так у пісні «Від Москви до Карпат», яка була нагороджена Державною премією СРСР і довгі роки залишалась музичною візитівкою Львівського телебачення, композитор вже у першій фразі вишукано обіграв знамениту пісню «Верховино, світку ти наш». Особливе значення цього «підтексту» полягало в тому, що більшість корінних львів’ян прекрасно знало, кому належить авторство популярної пісні: забороненому «націоналісту», автору гімну України, священику Михайлу Вербицькому. Такі самі асоціації пробуджувала у «знаючих» слухачів пісня «Гей браття-опришки», теж авторства Вербицького котру Кос-Анатольський представив як обробку «народної пісні».

Власне такі приховані «послання» в його піснях, а також в музиці до театральних вистав дозволяли в майбутньому здійснюватись найважливішій місії кожної творчості, яку попередньо окреслюємо як останній найвищий рівень прояву індивідуального композиторського стилю – нове життя, «нове прочитання «меседжів», закладених в даному артефакті, які отримують, залежно від наступних шаблів історичної еволюції, не відкриті перед тим змістовні пласти». Такі можливості дає і театральна музика Кос-Анатольського,

яка не лише узагальнює звуковий компендіум «інтонаційного словника епохи», які сприймуться глядачами / слухачами театральної вистави як найбільш доцільні і відповідні до сценічного дійства, але й з плином часу виявляє все нові грані художньо-емоційного впливу, отримує нові тлумачення, кореспондуючи з уявленнями і естетичними потребами наступної генерації.

Як приклад, наведемо фрагмент повісті сучасного прозаїка В. Шевчука «Горбунка Зоя», в якій він, описуючи перипетії ліричного героя, вдається до символіки музики Кос-Анатольського з театральної вистави за п'єсою Фредра: «у мені навіть звучала пісенька із п'єси Фредра «Дами й гусари»: «Ми йдемо на лови, на лови» – я її тоді частенько поспівував, щоб зберегти в собі іронічний настрій, а п'єсу цю я бачив у виконанні львівських акторів театру імені Заньковецької, які тоді гастролювали в Житомирі» [201, с. 29].

Цей приклад наочно підтверджує вище наведене припущення В. Холопової про двоїстість індивідуального стилю композитора як носія канонічної функції і можливість використання за межами його самого. В даному випадку йдеться не лише про конкретний хор з конкретної вистави, що несподівано отримав інше художнє «перезавантаження», а про те, що музика Кос-Анатольського вписується як в духовно-інтелектуальні концепти свого часу – адже у наведеному літературному творі йдеться саме про 70-і роки ХХ ст. – так і зберігає свою художню вартість для наступних генерацій, які здатні відкрити в ній нові приховані смисли.

На цьому тлі розгортається його співпраця з Львівським державним академічним драматичним театром ім. М. Заньковецької. Вона тривала десять років (1967-1977), композитор виступив автором музики до десяти вистав (+ дві поновлені). Наведемо список театральних вистав з його музикою:

08.11.1967 – «Мої друзі» О. Корнійчука. Режисер М. Гіляровський, художник В. Борисовець.

17.05.1968 – «На сьомому небі» М. Зарудного. Режисер М. Гіляровський, художник М. Кипріян.

02.01.1969 - «Ніч на полонині» О. Олеся. Режисер В. Лисюк, художник М. Кипріян.

26.10.1969 – «Суд серця» Л. Дмитерка. Режисер О. Ріпко, художник М. Кипріян.

21.05.1970 – «Перший гріх» О. Коломійця. Режисер М. Гіляровський, художник О. Сальман.

20.03.1971 – «Горлиця» О. Коломійця. Режисер В. Максименко, художник В. Бортяков.

23.04.1973 – «Човен хитається» Я. Галана. Режисер О. Ріпко, художник М. Кипріян.

14.03.1976 – «Дами і гусари» О. Фредра. Режисер З. Хшановський, художник М. Кипріян.

20.06.1977 – «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького. Режисер О.Ріпко, художник М. Кипріян.

І дві поновлені вистави:

28.09.1980 – «Човен хитається» Я. Галана (поновлення). Режисер О. Ріпко, художник М. Кипріян,

19.05.1989 – «Дами і гусари» О. Фредра. Режисер З. Хшановський, художник М. Кипріян [195].

Варто кількома штрихами окреслити загальну атмосферу провідного українського театру з найбільшими історичними традиціями - в переломне десятиліття між дещо більшою свободою думки «хрущовської відлиги» і остаточного закріплення тоталітарної системи, оскільки вона дозволить прояснити умови і обставини, за яких композитор творив свою музику до драматичних вистав. Кінець 60-х – 70-і роки в українському суспільстві був позначений завершенням періоду «хрущовської відлиги» і поверненням до більш жорстких обмежень тоталітарного режиму. Починається переслідування дисидентів, масові арешти українських патріотів – про цей процес, що отримав визначення «брежнєвської стагнації» написані сотні праць, тому немає сенсу зупинятись на загальній характеристиці цієї доби. Проте в кожному окремому

колективі, культурному осередку «полювання на відьом» відчувалось по своєму і мало далекосяжні наслідки. Першим показником – як і в сталінські часи – був репертуар, який ретельно добирали так, щоби ідеологічно правильні вистави зрідка розбавлялись шедеврами світової чи національної класики.

Досить лише вибірково представити список прем'єр у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, щоби скласти уяву про ідеологічне наповнення одного з найстаріших театральних колективів країни. Наведемо приклад сезону 1975-76 рр., коли була виставлена комедія «Дами і гусари» О. Фредра з музикою А. Кос-Анатольського. Вочевидь, щоби отримати дозвіл на постановку такого «крамольного» твору, режисерам Олексі Ріпку і Сергію Данченку довелося «розплатитися» рядом високоідейних комуністичних прем'єр: «Головний екзамен» І. Шамякіна. «Не зрадь себе» Л. Сергеева, «Піднята цілина» М. Шолохова, «Під високими зорями» М. Зарудного⁴.

Музичне оформлення вистав щонайменше у двох третинах вистав майже 30 років, доручалось Олександрові Радченку. Оскільки він в певному сенсі сформував традицію, чи радше інерцію музичного ряду в репертуарі театру М. Заньковецької, варто окреслити його творчий почерк, надто ж музики до театральних вистав, яка була основною цариною його художньої діяльності.

Олександр Маркович Радченко (1894-1975) був композитором і диригентом, випускником Одеської консерваторії в класі композиції Вітольда Малішевського [229]. Тривалий час був членом полкового оркестру в Одесі, де – як вказано в біографії – «користуючись наданими в оркестрі можливостями, вивчив усі інструменти – духові і струнні, досяг високого технічного рівня гри майже на всіх оркестрових інструментах...

У липні 1930 р. Радченко О. М. зайняв запропоновану йому посаду завідуючого музичною частиною Українського державного театру ім. М. Заньковецької. На цій посаді працював до 1960 року. Весь цей час як композитор спеціалізувався, головним чином, у галузі театральної музики,

⁴ Подібну позицію зайняв кількома роками раніше і тодішній головний диригент Львівського оперного театру Ігор Лацанич, коли заради того, щоби йому дозволили поставити омріяного «Тангойзера» Р. Вагнера, вимушений був погодитися на прем'єру вірнопідданої комуністичної опери М. Кармінського «Десять днів, які потрясли світ». Див. до того: [60].

написавши музику до 235 вистав для театрів України, з них 164 – для Українського державного театру ім. М.Заньковецької» [229]. І далі подається докладний перелік вистав, музику до яких писав О. Радченко, починаючи від трагедій Шекспіра до сучасних українських авторів. Хоча в біографії вказується 1960 рік як рік завершення його діяльності в театрі, на афішах ім'я композитора зустрічається ще до сезону 1969/70 року. Цим можливо й пояснюється розбіжність у кількості вистав, до яких він писав музику, вміщена у поданій біографії і деяких інших документальних джерелах [126, с. 499].

Його творчість і діяльність сьогодні майже повністю забута, тому доволі важко скласти уяву, якого художнього рівня були його музично-театральні опуси. Єдину згадку знаходимо в статті Майї Гарбузюк, присвячену постановкам «Гамлета» в театрі ім. Заньковецької. Докладно аналізуючи одну із знакових постановок театру, вона пише: «майже невідоме сьогодні широкому загалові ім'я... автора – досвідченого театрального композитора-заньківчанина Олександра Радченка. За сорок років творчої діяльності у театрі він створив музику до понад 500 вистав, з них 176 – для Театру ім. М.Заньковецької. Митець цікавий сьогодні для нас парадоксальним поєднанням свідомо ремісничого підходу до композиторської праці, надзвичайної плодовитості – із глибоко професійним розумінням особливого призначення театральної музики як складової сценічної дії, достатньо високим, а подекуди – високохудожнім мистецьким рівнем твореного» [43]. Авторка вказує, що композитор був не лише практиком, але й теоретиком в галузі театральної музики: «Олександр Радченко залишив свої роздуми над специфікою театральної музики та її створення у рукописах: “Музика в драматичному театрі” (доповідь у Львівському міжобласному відділенні українського театрального товариства 12 березня 1956 р.), “Музика, її творці та виконавці в українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької” (Львів, серпень, 1970), в чисельній за обсягом епістолярній спадщині... Не ставлячи собі за мету широко характеризувати творчість композитора, подамо тут одну цитату...: “Музика кожної вистави потребує своїх епохальних, етнографічних, ладових і так далі особливостей.

Режисеру, актору все видно з п'єси, з ролі, а композитор повинен знайти мелодичний, гармонічний, тембровий вияв образу в глибині сценічного образу, тобто у своїй перевтіленій душі, задіяній в даній сценічній ситуації” [43].

Звісно, що А. Кос-Анатольський як музикант значно більшого композиторського таланту й інвенції вніс суттєві зміни у трактування музичного ряду в театральній виставі, про що найкраще свідчать його вершинні досягнення у цій сфері, що будуть розглянуті в наступних підрозділах.

3.2. Музична поетика О. Олеся та її відображення в музиці до вистави “Ніч на полонині”.

Прем'єра вистави відбулась 2 січня 1969 р. – останнього року того десятиліття, яке на короткий час відкрило «залізну завісу» для народів СРСР і сформувало унікальну філософію шістдесятництва, що в Україні згодом проросла радикальними історичними переминами. Символічно, що цей рік у театрі ім. М. Заньковецької відкривався п'єсою драматурга і поета, який в радянському художньому істеблішменті був особою геть небажаною. Так, в «Історії української літератури», виданої вже по смерті Сталіна в 1954-57 рр., В. Винниченко й О. Олесь трактуються як «закляті вороги революції»[134], зрештою, автор вірша «Європа мовчала» не міг сподіватись на прихильне ставлення відповідних ідеологічних служб. Тому постановка лебединої пісні Олеся, його останньої драматичної поеми «Ніч на полонині» (1941) в той період, коли знову загострювалась ідеологічна цензура, та ще й у Львові, який вважався постійно неблагонадійним, було відважним кроком з боку дирекції театру та постановників. Для композитора ця п'єса була дивовижно суголосною його власному світовідчуттю, баченню природи і людини в ній, захопленню національною міфологією, барвистістю постатей і музикальністю слова.

Сучасні дослідники представляють розмаїте тлумачення останнього

поетично-сценічного витвору Олеся. Дехто наділяє символістичні постаті драми ознаками християнської притчі: «Світовідчуття символізму становить філософську домінанту творчості О. Олеся як поета-драматурга...Визначальна роль принципів християнської етики для духовності людини розкривається в драматичній поемі «Ніч на полонині». Сюжет твору перегукується з «Лісовою піснею» Лесі Українки (кохання вівчаря Івана і красуні Мавки), але світоглядну проблематику перенесено зі сфери контрасту краси й мистецтва (Мавка) і буденності (Марійка) на філософсько-етичний аспект. Іван, з вини якого загинула Марійка, не може бути щасливим з Мавкою й опиняється в трагічній ситуації, коли «ні вмерти, ані жити». Неоромантична тема твору осмислена з позиції символістичної першорядності християнської етики, автор наголошує на тому, що краса і мистецтво втрачають свою культуротворчу функцію, коли порушуються освячені Богом моральні принципи [72, с. 47].

Інші літературознавці трактують моральні колізії «Ночі на полонині» в універсальному ключі: «Камерний сюжет, форма сновидіння, любовні перипетії немов віддаляють читача од сучасних автору проблем. Але в такий спосіб вирішується чи не найболючіше для першої половини сторіччя питання про неприпустимість насильства на шляхах людського поступу. Сама ж категорія прогресу перетворилася на субстанцію релятивну» [67, с. 680].

Проте для композитора відправною точкою у сприйнятті Олесевого тексту була виняткова музикальність його драматичного слова і дії, що впливала з синкретичного характеру прадавніх українських обрядів, нерозривної єдності у свідомості наших пращурів слова – звуку – жесту – ритму – зображеного символу. Тільки у абсолютній гармонії всіх цих складових могла, на їх думку, народитись і запанувати істинна краса. Це дуже тонко відчував Олесь і втілював протягом усього свого творчого шляху в різних образно-тематичних і жанрових версіях. Тож з одного боку, віковична традиція українського театру як музично-драматичної єдності, з іншого – національний варіант символізму, що ґрунтується на архетипах української обрядовості, визначили виразову систему «Ночі на полонині». «Дієвою ознакою

міфотворчості О.Олеся є тяжіння до фольклорних жанрів, виникнення яких тісно пов'язане з міфом та ритуалом. У давній словесній культурі українського народу магії слова надавалося виключне значення, тому найдавніші тексти-шедеври (замовляння, голосіння, колискові, веснянки) складають один із могутніх пластів нашої національної культури. У творах О.Олеся фольклорні жанри стають органічними вкрапленнями в інші жанрові модули і характеризуються багатою поетикою» [199, с. 213].

Усі ці музичні підтексти літературного першоджерела винятково тонко і барвисто відчитав та переосмислив відповідно до власного стилю Кос-Анатольський. Спеціально наголошуємо вписаність цього твору у цілісну систему індивідуального стилю композитора, бо він природно кореспондує з багатьма іншими творами, передусім з піснями та фортепіанними опусами.

У постановці театральної вистави неможливо оминати постаті режисера та його інтерпретації як драматичного тексту/дії, так і музичного ряду. Режисером аналізованої вистави «Ночі на полонині» став зовсім молодий тоді Віктор Лисюк – це була його дипломна робота в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І.Карпенка-Карого, а запросив його на цю постановку тодішній головний режисер театру ім. М. Заньковецької Михайло Гіляровський. Як згадує Богдан Козак, що був одним з учасників акторського ансамблю, «Лисюк був молодий, але сповнений рішучості, мав свої художні уявлення, всіх нас вчив правильно читати вірші – Костя Губенка (брата Остапа Вишні), Бориса Міруса, мене... Це було доволі комічно. Але загалом він зумів дуже добре поставити цю виставу. Взагалі тоді Олесь був не дуже бажаним автором, до нього ідеологи ставились підозріливо, може саме тому Гіляровський запросив режисера з Києва, а писати музику попросив такого авторитетного композитора як Кос-Анатольський» (З особистого інтерв'ю Богдана Козака, даного авторці 22 вересня 2018 р.)

В подальшому Віктор Лисюк реалізувався передусім в сфері театральної педагогіки, але також як режисер, теоретик театру, перекладач та драматург. «Протягом 35 років викладав режисуру та майстерність актора у своїй альма-

матер (тобто в КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого – О.Б.), працював у театрах, на радіо та телебаченні. Загалом поставив на різних сценах України понад 40 театральних та фольклорних вистав. Є автором семи п'єс, дві з яких отримали сценічне життя. Автор сценаріїв, наукових праць та інших публікацій, займається перекладом драматичних і поетичних творів» [1].

У тандемі режисер-композитор досвідченіший і авторитетніший Кос-Анатольський вочевидь мав більшу свободу і, виходячи з його вищенаведеної психологічної характеристики, напевно зумів переконати молодого режисера у слухності своїх міркувань щодо концепції вистави. Це, зрештою, опосередковано видають рукописи музики до вистави, де композитор деякі запропоновані фрагменти перекреслює, дещо додає, пропонує, змінює. Можна зробити висновок, що музично-драматургічну концепцію в значній мірі вирішував саме композитор, коригуючи, звісно, свій задум з режисером. Але й В. Лисюк за своїм художнім світоглядом здебільшого поділяв переконання композитора, що виявляють його значно пізніші міркування, опубліковані в книзі «Поезія ремесла: Монологи». Наведемо кілька показових фрагментів, які розкривають мистецькі ідеали автора.

Найголовніше, що споріднює режисера і композитора, абсолютний примат духовності, яким обґрунтовується весь творчий процес: «Отож, про Душу. Уявлення про неї залишаються майже незмінними від глибин віків аж до днів біжучих. Що ж це таке? Людська душа якась стійка та постійна субстанція, частка великої Світової Душі мандрує з одного фізичного тіла в інше, залишаючи у своїй «генній пам'яті» спогади про всі свої втілення – у вигляді якоїсь закодованої інформації про попередні існування... Таким чином, блукання вільної душі в часі і просторі породжують потребу в певному захисті від нових умов, у прикиданні, грі, багатоваріантності існувань, стимулюють злети фантазії, занурення у вимисел» [106, с. 13].

Багато спільного виявилось у композитора і режисера у ставленні до фольклору, як до осердя музичної творчості, первинного відносно до всіх інших артефактів. В.Лисюк висловлюється з цього приводу навіть дещо екзальтовано,

приписуючи народній мистецькій скарбниці містичні властивості: «У фольклорі заковане саме життя народу. Комусь у якийсь добрий час Господь прочинив заповітні дверці до таїни життя, на когось зійшло осявання Духу і він поспішив поділитись з іншими одкровенням, яке йому відкрилося» [106, с. 36]. А нижче наполягає на необхідності використання фольклору не як музейного експонату, а у відповідності до духу часу: «Музику творить сам Бог, зберігає її народ, а композиторам лишається чемно поводитись, шанобливо поводитись з творінням Божим, не блюзнірствувати та не псувати створеного. Звісно, я не пропоную перетворити фольклор на музейний експонат, а закликаю лише до бережного й шанобливого поводження з ним... Отже, з одного боку потрібне трепетне, розважливе та вдумливе ставлення, з іншого – сміливе використання, постійна робота з ним. І те, й інше!» [106, с. 37]. Неважко помітити, що в музиці Кос-Анатольського (в тому числі й в музиці до «Ночі на полонині») фольклорна основа трактується саме так, як її уявляє в ідеалі режисер: достатньо сміливо, з рисами авторської індивідуальності, а водночас з глибоким розумінням і пошануванням фольклорної основи.

До праці композитора над музикою до вистави Лисюк ставиться дуже відповідально: «Якщо в роботі над музичною партитурою вистави бере участь і композитор, то режисерові потрібно провести колосальну попередню роботу для «занурення» його в режисерський задум» [106, с. 351].

Отже, спільні духовні ідеали поета-драматурга, «заковані» в літературному першоджерелі, – режисера – композитора давали підстави очікувати художнього результату найвищої якості і він був досягнутий.

Виняткова музикальність самого тексту драматичної поеми Олеся надихнула творців вистави на вибір драматургічної моделі співогри. Кос-Анатольський використав майже всі вказівки поета на музикалії сценічної дії, і це дало йому змогу створити вельми насичену музикою концепцію вистави, яку з повним правом можна назвати «співогрою». В ній композитор продовжує одну з провідних ліній галицької української музично-театральної практики, що бере свій початок ще від співоігр представників перемишльської школи М.

Вербицького та І. Лаврівського (або оперет, як визначали цей жанр деякі автори, такі як В. Матюк або С. Воробкевич).

Автори вистави внесли в текст Олеся ряд змін. По-перше, чотири картини оригінальної версії п'єси стискаються у варіанті Лисюка - Кос-Анатольського до двох дій. По-друге, деякі фрагменти самої драматичної поеми випущені, натомість покладені на музику строфи з поеми «На зелених горах». По-третє, змінено порядок у розвитку подій: у Олеся вівчар Іван спочатку вислуховує фантастичну історію старого гуцула Степана про всіх карпатських духів, лісовиків і мавок, потім вперше бачить Мавку і захоплюється нею, аж тільки після того приходить на плай Марійка, яка вже застає свого коханого у сумнівах і тривозі. У версії заньківчан спочатку Іван зустрічається з коханою Марійкою, і вони разом славлять весну, лише потім він йде з отарою в гори, зустрічається зі старим ватагом, і лише після того підпадає під чари Мавки. Тобто, якщо у Олеся «любов земна» майже не виступає на перший план, подається лише контрапунктом до дії, а сама Марійка – доволі невиразний персонаж, то у львівській сценічній версії любов Івана до Марійки якраз і є первинною, відтак яскраво експонованою, і тільки після ряду інших подій наступає його зустріч з Мавкою.

Не маємо документальних підтверджень, кому належали ці зміни, але враховуючи великий досвід пісенної і театральної творчості, як і чуття поетичного слова, припускаємо, що до внесення змін все-таки долучився композитор. В рукописі музики до п'єси, який зберігається в особистому домашньому архіві композитора, спочатку було передбачено аж 27 музичних номерів. Потім в тракті написання сам Кос-Анатольський вніс корективи, в результаті чого партитура музики до «Ночі на полонині» складається з 25 музичних номерів і містить всі необхідні для співогри (оперети, мюзиклу) виконавські складові: оркестр, хор і солістів, причому кожен з цих елементів отримує свою важливу роль в драматургії цілого, в утворенні смислового підтексту до драматичної дії. О. Фрайт, детально аналізуючи музику до цієї вистави, вказує: «У поета він запозичив задум, провідну фабулу з головними

героями й частину поетичних текстів (причому не лише із самої поеми, але й зі збірки «Поезії»; використано також окремі вірші з рубрики «поза збірками»), додавши пісні на народні слова» [187, с. 22].

Вистава розпочинається оркестровим вступом, який сам композитор поетично назвав «Пісня пралісу» із символічним закликком, імітацією тембру трембіт. Згодом оркестрове трембітання звучатиме кілька разів у кульмінаційних переломних моментах драматичної фабули, внаслідок чого можемо трактувати цей зворот як лейтмотив і лейттембр, що забезпечує цілісність музичного розвитку. В індивідуальному стилі Кос-Анатольського характерний заклик трембіт зустрічається часто, як один з його наскрізних «панзнаків» - як в хорових творах і солоспівах («Пісня про трембіту», «Карпатська зозулиця», «Нова Верховина» та ін.), так і у фортепіанних опусах (перша частина сюїти «Сині гори», Інтродукція Другого концерту тощо).

Сценічне дійство відкривається жіночим хором на слова останньої поезії Олександра Олеся, написаної за півроку до смерті: *Життя минає наче сон У пущі серед лісу І вже чиясь страшна рука Береться за завісу. Постій!... Ще вечір не погас, Ще повний шуму праліс... Ще серце кров'ю не зійшло, Пісні не доспівались* [144, с. 950] доволі несподівані в контексті фабули драматичного твору. Прикметно, що в рукописі первісного сценарію, який знаходиться в тій же папці, що й рукописи нот, першим номером було передбачено пісню дівчат, текст якої взятий з поеми «На зелених горах»: *По всій Гуцульщині зеленій Гудуть чутки про юнака... Ніхто не може в танцях співах Перемогти чарівника. Хто грає стільки коломишок Хто так прикаже до ладу? І хто так палко поцілує в уста гуцулку молоду?* Звісно, що цей текст набагато очевидніше передає колорит краю, в якому відбувається дія. І все ж в останній момент для першого хору була обрана інша поезія, до того ж цілком відмінного спрямування, яка нагадувала про неминучість загибелі, тобто перекидала смислову арку до завершення п'єси, до загибелі всіх трьох героїв – фізичної чи духовної. А «гуцульський» «Хоровід дівчат» (правопис автора) з вище цитованими словами композитор розташував одразу після першого, причому з

авторською позначкою *attaca!* (із знаком оклику! Тобто другий хор повинен був слідувати без перерви за першим).

Така контрастно-складова хорова сцена драматургічно має полісемантичне призначення. З одного боку, перший номер – як античний хор, повідомляє похмуре пророцтво, яке невдовзі повинно справдитись. Невипадково і за музичною стилістикою він не вписується в яскраво окреслений композитором в інших фрагментах характерний гуцульський колорит. Швидше навпаки, тут Кос-Анатольський спирається на лірично-рефлексивне коло інтонацій, ритм 6/8 і плинний рух взагалі нагадує замріяну баркаролу. Але така музична мова не стільки контрастує зі змістом слів, скільки розкриває окремі відтінки поетичного змісту: ключове поняття тут, як видається, «минає наче сон»: плинно, безупинно тече ріка життя, сновидіння солодкі і прекрасні; образ «вічного сну», «завіси», яку торкає страшна рука, розкривається музичними засобами лише в останніх тактах. Як вказує О. Фрайт, «автор музики втілює цю загрозу в низхідному ході басів – катабазисі, що також стає однією з лейттем» [187, с. 25]⁵. Нагадаймо, що в тому ж році, що й музика до вистави була написана ораторія «Від Ніагари до Дніпра» на слова Р. Братуня. Один з ключових хорів ораторії – «Пісня туги» - за стилістикою вельми близька до аналізованого хору з вистави.

Інша драматургічна роль призначається наступному «Хороводу дівчат». Він властиво розділяється на дві частини – *Moderato* та *Andantino*, та за принципом зіставлення, як і за музичним матеріалом наближається до рапсодичного типу викладу – одного з провідних жанрово-образних пріоритетів Кос-Анатольського. «Хоровід» одразу вводить в сповнену гуцульського колориту атмосферу дії, але водночас опосередковано представляє головних героїв, Марійку й Івана, закоханих молодят. За музичною мовою ця хорова сцена продовжує лінію «карпатських хорів» композитора, в тому числі й названих вище, – рельєфна мелодична лінія збагачується характерними

⁵ Катабаза, катабазис – одна з фігур барокової системи музичної риторики, низхідний поступеневий хід, часто в басовому регістрі, яка втілювала образи страждання, знесилення, смерті.

зворотами карпатського фольклору, синкопованими ритмічними акцентами, ладовою барвистістю, яка досягається впровадженням елементів гуцульського ладу (мінору з четвертим і шостим високим щаблем). Композитор вкладає і один, і другий номер у куплетну форму, підкреслюючи питому фольклорну пісенність походження музичного матеріалу і образного строю сцени-дійства.

Вельми переконливо у створенні символічно-містичного настрою і драматургійно цілісно вирішена наступна наскрізна сцена – одна з тих, яка дозволяє говорити про «Ніч на полонині» Олесь – Лисюка – Кос-Анатольського як про органічне музично-драматичне дійство. Вона включає в себе як сцену Марійки й Івана – величання весни (*Чекай Іванку, заспіваю тобі веснянку*), так і танцювально-обрядову сцену: дует згодом плавно «перетікає» у чоловічий гуцульський танець – Аркан, один з найхарактерніших у відображенні «опришківського», незалежного духу гуцулів. Композитор починає його алузією (або точніше – квазіцитатою) до приспіву хору «Гей, браття-опришки» з музики до драми «Верховинці», а далі використовує тут знану фольклорну тему давнього танцю, проте надає їй особливої рельєфності завдяки оркестровим барвам і просторовості інструментального викладу, підкресленню експресивного звучання гуцульського ладу. Завершується ця вельми розгорнута сцена загальним танком дівчат і хлопців «Космачанка», в якій переможна стихія єдності людини й природи досягає своєї кульмінації. Характерні коломийкові ритми і звороти, котрі від одного епізоду немовби «згущуються», надають емоційній палітрі все більшої експресії.

Отже, основна драматургічна засада розгортання сценічного дійства – наскрізність музичного розвитку і контрастність епізодів, які «нанизуються» за принципом рапсодичності. Ці риси дозволяють стверджувати в «Ночі на полонині» застосування основних канонів музично-драматичного дійства, наближеного до музичних вистав «театру корифеїв».

Аналізуючи хорову палітру партитури, варто зупинитись на одному з ключових хорів: «Полонинський день світає»⁶, який попереджається

⁶ Текст, як і текст хору дівчат, взятий з поеми Олесь «На зелених горах».

оркестровим «Полонинським ходом». Все разом являє собою ритуал величання молодого вівчаря, який йде вперше на полонину. Композитору знову вдається уникнути тут одноманітності гуцульського колориту, оскільки він винахідливо поєднує кілька семантичних пластів, кожен по-своєму поєднаний з хоровою традицією галицького краю. Оркестровий восьмитактовий фрагмент спирається на лейтмотив трембітання – це, зрештою, і важливий ілюстративний хід, свого роду «звукові декорації», які посилюють враження урочистого виходу учасників ритуального дійства. Натомість перший хоровий епізод наближений до стилістики урочистих гімнів-пісень, які творились в Галичині в ХІХ ст.: «Мир вам, браття», «Де Дніпро наш котить хвилі» М. Вербицького та інші. Поважний поступ, стислий акордовий виклад, метрична гомогенність підкреслюють значущість моменту для головних героїв драми.

Водночас ця сцена підводить до пісні Івана «Країно див! Далека мріє, Зелена казка серед гір», яка становить немовби його «вихідну арію». Паралель до оперного стилю цілком не випадкова – Кос-Анатольський насправді викликає доволі яскраві асоціації з романтичною оперою. Як і в ряді інших номерів, автор винахідливо об'єднує гуцульський колорит (в оркестровому вступі з'являються імітації трембіти) і виразна декламаційно-кантиленна мелодична лінія соліста, що за стилістикою близька до лисенкової оперної манери. Її доповнює «Пісня старого ватага» - персонаж, який є аналогом Степана в автентичній фабулі Олесья, проте, у львівській версії він відступає на другий план і вперше з'являється вже після обряду посвячення вівчаря і зустрічі Івана з Марійкою. В музичному плані його пісня становить контраст доповнення до попередньої арії Івана – сувора, епічна, витримана в яскраво національному колориті, вона в інтонаційному плані перегукується ще з одним твором, написаним композитором в цей час: піснею «Два потоки з Чорногори».

Дуже барвисто і з типово «косівським» відчуттям барви звуку, тембрової колористики вирішені фантастичні сцени, доручені оркестрові. Місячна ніч і перша поява мавок передаються вишуканими фольклорно-імпресіоністичними барвами, в гармонічному плані вдало знайденим ефектом є співставлення

збільшених тризвуків, що створює особливий колорит. Образ місячної ночі продовжує оркестрова інтермедія «Нічний ліс», що переходить в «Ранок в лісі», побудований на просторово-регістровому співставленні тембрів сопілок і трембіт. Дуже образно пише про це О. Фрайт: «Земні» образки з природи змінюються фантастичними. Скажімо, на тлі таємничої теми пралісу «впливає місяць», відбувається «перша поява мавок». Їхні обережні невагомні рухи передаються майже візуально за допомогою мартелято великих терцій, коливань темпоритму. Прихід Лісовика знаменує дисонантний акорд із тремоло в низькому регістрі й подальшими тритоновими стрибками. Усе це «поглинається» красою нічного лісу, освітленого місячним сяйвом, – картина «Місячна ніч» (тут виникають асоціації з витонченою фортепіанною п'єсою А. Кос-Анатольського «Місячне плесо» із сюїти «Сині гори») [187, с. 25].

Ця фантастична картина цілком логічно продовжується піснею Мавки *Як тихо й ніжно навкруги* Розвинута монологічна форма, близька до оперного аріозо, з мелодекламацією в середньому епізоді, з скороченою динамічною репризою, просторово об'ємна фактура оркестрового супроводу створюють внутрішньо суперечливий образ – водночас замилюваної рефлексії красою оточуючої природи і тривожного очікування особистої трагедії.

Драматична кульмінація настає у фіналі першої дії, у експресивній сцені – терцеті: *Він Мавчин... Матінко моя!*. Тут композитор з притаманною йому чутливістю до драматичного підтексту слова і сценічної дії, розкриває трагедію всіх трьох персонажів в коротких оркестрових епізодах. Фразу Мавки *Кохавш дівчину – так край!* – підготовляє хроматичний ланцюг секундакордів; відповідь Івана *Постій! Скажу щось – почекай!* Немовби повисає після короткого обірваного дисонуючого акорду. Вигук Марійки *Так ось та Мавка!* ілюструється загрозливо виринаючими з низького регістру унісонами віолончелі. На цьому нерозв'язаному любовному трикутнику обривається перша дія, відлунюючи вигуками *Гей! Гей! Гей!*

В другій дії основний смисловий акцент переноситься у фантастичну площину. Вже перший оркестровий епізод і хорівід мавок з дзвіночками

(темброва ремарка – з дзвіночками – дописана в рукописі рукою автора) створює очікування подальшого містичного дійства. На звуках дзвіночків піднімається завіса і вступає хор мавок *Темніють доли, Мовчать Карпати*, сповнений тієї ж лірико-рефлексивної задуми, що і перший хор – їх споріднює і плинний ритм 6/8, і баркарольна заколисаність мелодичної лінії, і світлий мажорний колорит. В такій тематичній арці є свій прихований сенс: адже Мавки відкривають потойбічний світ, той, який за «завісою».

Дуже стиснено в часі – у порівнянні з іншими епізодами – вихід Чорта лісового супроводжується двотактовим епізодом, який немовби підхоплює завершення пісні Мавок, але представляє його «у кривому дзеркалі», на суцільно дисонуючих гармоніях, різко і агресивно. Майже одразу його поява спричиняє смерть Марічки (таким чином, у цій сценічній версії пропускається довга любовна сцена Чорта і Мавки, яка попереджує і пояснює, чому він штовхнув нещасну дівчину в прірву). Сцена смерті Марічки вирішена композитором доволі лаконічно, графічно виразно. Волення похоронних трембіт, які імітуються тромбоном і валторнами, після колористичного багатства попередніх номерів сприймається особливо моторошно. Постійний діалог любові-пристрасті – і смерті у виставі збережеться до кінця.

Тому тим більш різючим контрастом на цьому тлі постає любовна сцена-апофеоз Івана і Мавки, зосереджена на мелодекламації Івана «Я вже людиною не чуюсь» в багатому розкішному оркестровому супроводі, продовжена дуєтом Івана і Мавки: «Я все квітками тут засію». Кос-Анатольський вирішує цей епізод як велику розгорнуту наскрізну форму вокально-драматичної сцени з репризою і кодою. Мелодика дуєту спирається на кантилену широкого дихання, що передає цілковиту зануреність героїв у світ пристрасті. Але це любовне запаморочення переривається тужливим вигуком похоронних трембіт, коли на сцені виносять тіло Марійки. Варто звернути увагу на те, що це вельми поширений в оперній драматургії прийом зіставлення смерті – і любовного екстазу (щоби згадати хоча б «Трістана й Ізольду» Р. Вагнера).

Наступна, знову вельми розгорнута сцена представляє найбільш загрозливі, підступні, ворожі людині постаті міфічних сил. Наче аж тепер музика відображає зміст першого монологу Степана з тексту олесевої п'єси: *...Там, в долах, люде...скрізь церкви. Ну, все нечисте й подалося На гори, в праліс, до трави І тут осіло й розвелось... От люде кажуть, може, й ти: "Перевелися вже чорти",- А це не так! Нечиста сила Всі полонини полонила! І варт вночі лиш не заснути - Все будеш бачити і чути. І я не вірив, та на горах Переконавсь я сам в потворах.*

У наскрізному безупинному розгортанні проходять Шабаш – танок чортів, (композитор використав тут парафразу Аркана з першої дії, але якщо там він символізував силу і незламність, то тут звучить таємничо і зловісно, головню завдяки хроматичній деформації головної теми та несподіваним «підстрибуванням», раптовим сфорцандо і раптовим модуляційним ходам). До шабашу чортів приєднуються мавки з хоровою піснею «Ти до мене, ти до мене не ходи». Відома українська народна жартівлива пісня набуває тут теж химерно zdeформованих рис, передусім через «недоладний» хроматичний супровід і надто гострим акцентам. А приспів «шіді-ріді-дана», що у фольклорному інваріанті сприймається цілком органічно, тут раптом набуває рис якогось відьомського заклинання.

Ще одну версію шабашу злих сил представляє фантастичний танок, головний герой якого – лісовик (ім'я в рукописі дописано рукою композитора). Кос-Анатольський вочевидь сумнівався, який з попередніх танцювальних версій у фантастичному переінтонуванні застосувати для його характеристики і зупинився врешті на версії Космачанки (в рукописі закреслено «Аркана» дописано рукою композитора – Космачанки).

Завершується цей диявольський бенкет виходом старої потвори і її піснею (рукою композитора дописано: чоловічий голос – бас). Для неї був обраний весь комплекс музичних «образів зла»: настирливе повторення унісонних октав, ходи на «диявольський інтервал» тритон, загрозливо закличні інтонації, що дуже точно передають зміст слів: *Прокидайтеся гори високії, І*

фортеці будуйте міцні, Розставляйте сторожі стоокі, Роздавайте ріжки голосні! Для глядачів радянського часу альянсу до «міцних фортець» і «стооких сторож» були особливо вражаючими.

І знову у подальшому музичному розгортанні композитор вдається до яскравих контрастних зіставлень: після вихору шабашу чортів з'являється символ повернення-очищення – пісня Івана у супроводі сопілки «Додому, додому, бо маю д'кому», щемлива і трохи розгублена (відчуття непевності створюється передусім кількаразовим поверненням і «зависанням» на останньому звуці кожної фрази – сі малої октави). А ніжний голос сопілки ще підкреслює звільнення від відьомських чарів.

Особливої уваги заслуговує блискуче знайдений ефект безпосереднього зіставлення колискової Мавки «Дрімки, дрімки, задрімай, А ти, батечку, заграй» - і акапельної пісні Марічки з-за куліс «Помалу-малу Вівчарю грай». Таким чином, накладається дві трагедії обманутих і зраджених жінок: реальної і фантастичної. Причому якщо колискову Мавки ще супроводжує оркестрова партія на застиглих остинатних «пустих» квінтах, створюючи враження завмирання, внутрішньої порожнечі, то акапельна пісня Марічки – переінтовнована народна пісня «помалу-малу братику, грай» сприймається вкрай моторошно, адже основне її інтонаційне зерно – це голосіння.

Олесь в 1941 р. не бачив виходу з цієї людської трагедії, а можливо, особливо болісно відчував трагедію вселюдську, яка розгорталась перед ним в останні місяці його життя. Кос-Анатольський, за своєю натурою оптиміст і життєлюб не міг закінчити свого творіння такою повною безнадією і загибеллю. Тому остання сцена у львівській виставі перекидає місток до початку, під назвою «Схід сонця. Пробудження» ще раз звучать хори «Полонинський день світає», урочисто проходить Полонинський хід. І містична змістовна лінія отримує своє винятково переконливе завершення: як символ невмирущості душі і любові, вічного відродження життя, останнім номером останньої олесевої п'єси звучить «Веснянка» Марійки.

Те, що ця постановка залишила дуже глибокий слід не лише у глядачів і критиків, але й через багато років здатна була зворушити акторів, свідчить промовистий спогад видатної української актриси Лариси Кадирової: «Це був другий день січня 1969 року. На сцені театру ім. М. Заньковецької - прем'єра “Ніч на полонині” О. Олесья. Режисер В. Лисюк, художник М. Кипріян, композитор А. Кос-Анатольський. Художник розрішив сценічний простір, як іконописний дерев'яний триптих во славу природи, во славу Карпат. Музика, насичена мелодіями й синкопами карпатських співанок, а на сцені вирувало свято проводів вівчарів на полонини... Сміх, співи, аркан, де-не-де й сльози: проводжали чоловіків, наречених, коханих на всеньке літо... Все стихало, влягалася ніч, Іванко засинав і з'являлася цікава до людей Мавка, не Нявка – напівдівчина, напівпорожнеча, а Мавка – горда, як скеляста прадавня Лада, летюча, як гірська негура, гнучка, як абриси карпатських гір, неймовірно гарна, таємнича й струнка, як височезні лісові смереки... І розгорталася правічна тема кохання, трагічна несумісність людського духу й стрімкого польоту духу гірських істот. Стремління Іванка (В. Глухий) осягнути й досягнути стрімкість польоту чуттів Мавки через кохання... Але... Я грала Мавку, яка щиро й щедро покохавши Іванка, намагалася зрозуміти сенс людського життя...» [69].

3.3. Ностальгія за belle époque Галичини в музиці до «Дам і гусарів» О. Фредра.

14 березня 1976 року у театрі ім. М. Заньковецької відбулась прем'єра комедії «Дами і гусари» Олександра Фредра в режисурі Збігнева Хшановського, в художньому оформленні Мирона Кипріяна з музикою Анатолія Кос-Анатольського. Поетичні тексти до п'єси дописав Роман Лубківський. Це була передостання робота композитора в театрі (після неї написав музику до драми М. Кропивницького «Дай серцю волю»). За сухою

констатацією факту постановки чергової комедії в театрі криється певний підтекст, який потребує докладнішого висвітлення і пояснення, чому й в цій п'єсі, як і в «Ночі на полонині» Кос-Анатольський виявив не лише кращі риси таланту, занурившись у близьку стихію галицької популярної пісні, але й неабияку громадянську мужність.

Сама постать автора комедії – польського драматурга Олександра графа Фредра (1793-1876) – була тісно пов'язана з Львовом ХІХ ст. і сповнена авантюричних пригод «У квітні 1809 р. імператор усіх французів (Наполеон – О.Б.) оголосив Австрії війну. Як і багато хто з вищої польської галицької шляхти, юний Фредро приступив до пронаполеонівського війська Варшавського Князівства, був капітаном полку кінних стрільців, перейшов через всілякі небезпеки і військові випробування, 1812 р. взяв участь у поході на Москву і «битві націй» під Ляйпцигом, а 1814 р., після розгрому *grande armee* (з фр. великої армії – О.Б.), повернувся до Галичини і жив тут уже до кінця свого життя, яке видалося вельми довгим» [156, с. 26].

Протягом кількох десятиліть він звертав на себе увагу як своїми літературними талантами, так і активною громадською діяльністю та До приходу радянської влади його пам'ятник знаходився в самому центрі міста (*в радянський час там знаходився квітковий годинник, а зараз пам'ятник Михайлові Грушевському*). Щодо літературних преференцій і вартості його драматичної спадщини для наступних поколінь, маємо кілька різних позицій. Всі дослідники згідно стверджують, що творчість Фредро належала до кількох тогочасних естетико-стильових тенденцій. З одного боку він плекав ще засади римованої комедії доби Просвітництва, з іншого – тяжів вже до новіших засад романтизму й позитивізму (в окремих літературознавчих дослідженнях визначається як критичний реалізм), попереджуючи позитивістську т. зв. «міщанську комедію» літературного угруповання «Молодої Польщі». Проте насправді Фредро витворив свій власний неповторний стиль, який дотепер не вдалось збагнути до кінця. Тож він багатьма дослідниками [210, 217, 218, 228] трактується як автор, який у комедійних сюжетах, зачерпнутих з життя

шляхетських маєтків у Галичині, прекрасно бавився сам і хотів забавити глядача, показуючи численні слабкості і недоліки людської натури, при тім охоче вибачаючи і розуміючи їх неминучість. Віссю драматичної інтриги стають завжди гроші, кохання й одруження, а в цьому ряду виникає головна проблема: чи одружуватись для багатства, чи залишитись вірним коханню.

Саме за таким сценарієм розгортаються події в одній з його ранніх комедій «Дами і гусари» (*Damy i huzary*), прем'єра якої відбулась 18 листопада 1825 року у Львові. Хоча сама фабула сягала ще до античних архетипів комедії, в якій висміювались пристаркуваті претенденти на руку молоденької нареченої, проте додаткове зацікавлення тогочасної львівської публіки викликали прямі альянзи до неймовірних колізій особистого життя, особистого трикутника (тим більше, що драматург дає головній героїні навіть те саме ім'я: Зося, тобто Софія): Станіслав Скарбек (старий чоловік) – Софія Скарбек (молода дружина) – Олександр Фредро (молодий вояк, закоханий з взаємністю в юну пані)⁷.

Проте вже Тадеуш Бой-Желенський в 30-х роках ХХ ст. був схильний відзначити суттєву внутрішню суперечливість в цій, здавалось би, доволі прямолінійній комедії, яку прийнято було вважати оспівуванням «старих добрих часів» польської шляхти: «Чим же є, однак «Дами і гусари» у відчутті численних критиків, які нещодавно бачили її на сцені? Для одних це шедевр, для інших ні; але майже для всіх вона являється як милий образок родинного «простодушного» життя польського дому, польського села, що викликає тугу за давніми звичаями, котрі дають хвилину справжнього полегшення на тлі потворного сучасного світу... [208, с. 12].

Львівський критик показує комедійну ситуацію, яку постановники звикли трактувати поверхово, з іншого ракурсу: «Пані Оргонова, залучивши двох сестер на допомогу, приїжджає, щоби нав'язати доньку своєму власному братові, старшому від дочки майже на сорок років. Єдиним поштовхом до

7 «1819 р. молодий Фредро залюбився в юній дружині старого Скарбека, неймовірній красуні Софії графині Скарбековій, з дому Яблоновській, яка, щоправда, вже довгий час жила, як тоді казали, «в сепарації» зі своїм чоловіком, але це кохання – зрештою, відвзаємнене – все одно спричинило велетенський суспільний скандал. Врешті-решт, вони змогли таки побратися, але це «врешті-решт» потривало доволі довго, а як на наше нинішнє розуміння, то несамовито довго: майже десятиліттям пізніше, допіру 1828 р.» [156]

цього сватання є маєток майора. Панна кохає іншого, вартого її любові, але їй навіть на думку не спаде, що вона могла б признатись матері в своїх невинних почуттях. Навпаки, вона знає, що якщо не підпорядкується родинним комбінаціям, на неї чекає зв'язок зі старим гидким лихварем. Важко уявити собі чогось більш неприязного, як ставлення матері до доньки. Донька відчуває, що мати є лише виконавицею корисливих планів; мати бачить в доньці тільки інструмент спекуляції. Але ж є тітки: дівчина могла би довіритись їм, просити поради, заступництва? Та ні, тітки є найвірнішими спільницями матері: висміяли б панну як божевільну, яка пропустила таку партію. «Вуйко має добрий маєток, Зосю, будь розсудлива, май розум, а по шлюбі можеш зробити з чоловіком, що захочеш»... Присяга? Святість? Фарс. Корисливість домінує над усім, а навіть не домінує, але є усім. Родичі видали б доньку за трупа, за каналію, тільки б з мішком золота. Серця в цьому немає ані за гріш» [208,с. 34].

І розвінчує «подвійну мораль» навіть позитивних героїв, на чийй стороні зазвичай опиняються симпатії глядачів: Зосі й Поручика: «Те зайченя Зося, яку нам представляють як взірець наївності й невинності, бреше як з нот. Бреше матері, приховуючи своє доволі близьке знайомство з поручиком. Бреше майорові, вдаючи щиру прихильність...Всі шляхи для неї добрі, окрім прямого. Воліє пожертвувати своїм коханням, збрехати перед олтарем, але не опиратись відважно. А поручик? Кохає Зосю, але настільки переконаний, що на цьому світі людина без грошей є нічим, що йому навіть на думку не спадає боротись за своє кохання, що він міг би довіритись майорові, якому врятував життя і який любить його як сина» [208, с. 34]

На завершення цього нищівного психологічно-етичного аналізу класичної комедії, який виявляє зовсім іншу систему моральних цінностей, близьку вже системі етичних переконань початку ХХ ст., Бой-Желенський робить висновок: «Якщо це «простодушне» життя, то хай мене качка копне! Мені воно видається диявольськи складним. І аж ніяк не можу зрозуміти, в чому полягає його «погідність», його вищість над сьогоднішнім зневажуваним життям» [208,с.67].

В СРСР творчість О.Фредра сприймалась неприхильно. Причину пояснює стаття у львівській газеті «Вільна Україна» за 1946 рік: «(До наступного сезону у Львівському театрі мініатюр). Цікаво, чи знає дирекція політичне обличчя автора цих пошлених комедій? А це треба знати! Олександр Фредро - автор горезвісної комедії «Дами і гусари», добровільний учасник наполеонівського походу на Росію, авантюрист. Він навіть був учасником Бородинської битви!» [133]. За кілька місяців звинувачення повториться в постанові ЦК КП(б)У: «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення» (26 жовтня 1946 р.): «ЦК КПК відзначає, що серед деякої частини працівників театрів УРСР має місце низькопоклонство перед буржуазним Заходом, у результаті чого на сцену проникають низькопробні твори західноєвропейських драматургів («Дружина Клода» Дюма і «Дорога в Нью-Йорк» Ріскіна-Малюгіна, поставлені в Харківському театрі ім. Шевченка, «Дами і гусари» Фредро - Київський театр ім. Лесі Українки, «Убивство м-ра Паркера» Моррісона - Ворошиловградський театр російської драми), які проповідують буржуазну мораль, отруюють свідомість радянських людей буржуазним світоглядом. Постановка на сцені таких чужих і вульгарних п'єс у корені суперечить виховній політиці Радянської держави і є спробою відживити пережитки капіталізму в побуті і свідомості радянських людей.» [155].

У Львові відтак можна було би забути про постановку комедій Фредра, що, окрім участі в наполеонівській кампанії проти Росії та графський титул, мав ще один, значно важчий «гріх» для комуністичної влади: був рідним дідусем Митрополита Андрея Шептицького, самого імені якого комуністична влада боялась як вогню. Ситуацію змінила постановка комедії в Московському театрі імені Євгенія Вахтангова. «Поставлена 1959-го, вона не сходила зі сцени кілька десятиліть, аж допоки 1976 р. не було відзнято її двосерійну телеверсію (ще раніше було записано радіоспектакль). Своему успіху ця постановка має завдячувати участі в ній чудових акторів, передусім Юрія Яковлева, який зіграв головну роль – Майора. Сам Бог велів поставити п'єсу Олександра Фредро у Львові (до речі, з роду драматурга та поета походить відомий уніатський

митрополит Андрій Шептицький») [53]. Сучасний автор, мабуть, не уявляє собі, що оце винесене ним в дужки «до речі» було чи не найбільшою перепорою до постановки п'єси у Львові, і хоч, можливо, ставити її у Львові «сам Бог велів», та переконати в цьому владу було дуже непросто – надто багато небажаних спогадів вона викликала.

Але, як вказувалось вище, відсоток ідеологічно витриманих вистав у тому сезоні був настільки значним, що керівництво отримало дозвіл на постановку «Дам і гусарів». Режисером запросили найвідповіднішу особу – Збігнева Хшановського, на той час режисера Польського народного театру у Львові.

Ця п'єса була для нього не просто першою працею на сцені театру імені Марії Заньковецької, він народився і виріс у цій будівлі, на той час – 1935 р. – ще старому театрі Скарбека, де «Дам і гусарів» ставили постійно. Там освітлювачем працював його батько, актором був його вуйко. Проте своє театральне покликання З. Хшановський відкрив не одразу: спочатку закінчив польську філологію на факультеті славістики у Львівському університеті імені Івана Франка, а лише потім вступив на режисерський факультет Вищої театральної школи при Театрі імені Євгена Вахтангова у Москві. Збігнев Хшановський був учнем славетного режисера і театального педагога Бориса Захарова. Як тільки у Львові відкрили студію телебачення в 1958 р., він розпочав там працю як редактор музичних, молодіжних і кінопрограм. З 1966 року очолив Польський народний театр в місті. У 1983 році через переслідування за «антирадянську» діяльність (бо після вистави Після прем'єри п'єси «Весілля» Станіслава Виспянського у 1981 році і покладання квітів до львівського пам'ятника Адаму Міцкевичу Театрові загрожувало закриття, актори-студенти були відраховані з інститутів та університету (зокрема Софія Іванова – з Львівської консерваторії), а режисер через два роки змушений був покинути Львів, хоч ніколи не переривав духовного зв'язку зі своєю театальною родиною» [73].

Отже «Дами і гусари» Фредра для режисера були «рідною стихією» і можливістю опосередковано втілити образи рідної йому культури, особливо в

ситуації гострої ідеологічної цензури і стагнації. І він прочитав цю комедію відповідно до актуального місця і часу, сучасного хронотопу: сповнену радості, гумору, ліричних почуттів, з виразною ноткою ностальгії за belle époque (прекрасною добою) Галичини. Критики моралі, яку вкладав в інтерпретацію її змісту Бой-Желенський, він в той момент не потребував, навпаки, намагався підкреслити «людське», природне, що по замовчуванню трактувалось як противага до заідеологізованих персонажів радянських п'єс. Цей же характер передає у вставних текстах до вистави поет Роман Лубківський, який спеціально написав куплети для музичних номерів. В тому ж ключі мислив музику до вистави і А.Кос-Анатольський. Він прекрасно пам'ятав мистецьку атмосферу 30-х років – далеко не завжди сприятливу для українських митців, але в порівнянні з наступними десятиріччями набагато вільнішу. В музиці до комедії Фредра він мав змогу розкрити ті найприродніші і вдало застосовані в інших жанрах знахідки, які підказував йому і сам сюжет, і відповідний його художній натурі тандем з режисером.

Про те, наскільки чутливо сприймав музику у виставі Хшановський, і яке місце їй відводив у художній цілості, вельми влучно висловила одна з провідних сучасних актрис Лариса Кадирова: «Я бачила вистави Збігнева Хшановського і його акторські ролі у львівському польському народному театрі. Багато вистав, побудованих за законами поетичного, метафоричного, асоціативного театру, в якому завжди цікаво були поєднані можливості крихітної сцени з використанням не тільки горизонтального мізансценування, а й вертикального... Його акторські роботи завжди чіткі та щирі, чесні та шляхетні... Там, де з'являється Збігнев Мар'янович панує творча атмосфера, виважений моральний клімат, система закономірних духовних цінностей, які ніколи не зазнають поразки, каяття, образи... Як режисер Збігнев Хшановський звертається до високого театрального тексту, як актор перетворює цей текст в підтекст, а все невербальне – світло, музика і, головне, мовчання, відтворює, як, власне, текст» [70, с. 14].

У тій історичній виставі Лариса Кадирова грала головну роль Зосі, а весь акторський склад був зірковим: Богдан Козак, Богдан Ступка, Борис Мірус, Юрій Брилинський, Віра Полінська, Ганна Босенко, Катерина Хом'як.

Повертаючись до відповідності творчій натурі, сказати б – «сродної праці» композитора у цій виставі, наголосимо, що комедія Фредра давала можливість розмаїтого й органічного поєднання популярного і академічного пластів у музичному супроводі. Як слушно зауважує Олександр Козаренко у статті «Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю»: «Відсвіт новацій легкої музики А. Кос-Анатольського лежить і на поважних творах композитора» [85, с. 129]. З тією ж переконаністю можна стверджувати зворотній вплив професіоналізму і впевненого володіння засадами академічної творчості на пісенну і розважальну сферу у спадщині митця, причому найбільш інтенсивно вони взаємодіяли саме в театральних жанрах. Як слушно вказує В. Конончук: «А. Кос-Анатольський успішно поєднував творчу діяльність в галузі як “серйозної”, так і “легкої” музики. Але поряд з цим існує не менш цінний та привабливий пласт творів композитора, в яких він поєднує вищезазначені жанри – це театральна музика. До них, зокрема, належать балети “Орися” та “Сойчине крило” (лібрето до обох опусів написав Олександр Геринович), опера “Заграва” (лібрето Р. Братуня), в музичному матеріалі яких використані жанрові моделі танго, вальсу, румби, фокстроту і (навіть) канкану, оперета “Весняні грози” (автори текстів – А. Кос-Анатольський та Євген Кравченко) з ритмами, зокрема, рок-енд-ролу, а також музика до вистав Львівського драматичного театру ім. М.Заньковецької з широким спектром використаних жанрів розважальної музики» [88, с. 8].

Автор аналізує музику до вистав «На сьомому небі» М. Зарудного та «Човен хитається» Я. Галана, п'єс сучасних авторів, де використання елементів популярних музичних жанрів було виправданим. Але, як переконаємось, не менш винахідливо семантичні знаки популярних жанрів для втілення образів, настроїв і ситуацій, використано в «Дамах і гусарах». Основними принципами музичної драматургії вистави можна вважати наступні: 1) Стилізація

романтичної популярної музики ХІХ ст., зокрема актуальних у часи Фредра зразків бідермаєру; 2) Узагальнення через жанр: польських національних танців, таких як мазурка, куяв'як, полонез, та інших, популярних в балах і домашньому музикуванні: полька, вальс, галоп і навіть канкан; 3) Переінтонування цитат популярних і всім знаних пісень: наприклад, основу «Мисливської пісні», яка відкриває виставу, лягла перероблена дитяча пісенька-забавлянка «Їдемо до лісу - раз, два, три; Побачимо вовка – раз, два, три»; 4) Алюзії до знаних «інтонаційних знаків доби», наприклад до полонезів Ф.Шопена, зокрема «героїчних», таких як полонез *fis-moll* чи *A-dur*; 5) Звукова ілюстрація ситуацій, а водночас створення смислового «підтексту» завдяки інтонаційній і жанровій символіці.

Незважаючи на начебто підпорядковану роль музики у виставі, композитор застосовує тут повний склад оркестру: флейта, гобой, кларнет, валторна, дві труби, тромбон, литаври і фортепіано, струнна група, тобто вже самим інструментальним складом постулює «повновартісність» музичної складової у художній цілості.

В цьому переконує й інструментальна увертюра, яка написана у формі танцювального попури. Але вибір форми вельми продуманий, оскільки таким чином композитор не лише вводить глядачів/слухачів у історико-національний контекст, але й мислить її як своєрідний «конспект» тих настроїв і подій, які розгортатимуться в комедії. Відтак перша тема увертюри – побудована на ритмах і зворотах мазурки (загальний колорит давнього шляхетського двору), друга на противагу до неї маршова (узагальнений образ гусарів), третя – вальс (що символізує жіночі образи), а завершується увертюра галопом, що немовби уособлює весь динамічний розвиток інтриги з її стрімким розвитком подій, що, однак трактуються доволі «легко». Усі представлені жанри повторюватимуться протягом вистави, таким чином, їх можна трактувати як лейтжанри.

Першим на сцені звучить хор в бадьорій тональності Мі бемоль мажор «Мисливська пісня»: *Їдемо на лови, Їдемо на лови, Сарна, сарна, товаришу мій.* Вона будується на переінтонуванні широковідомої дитячої пісеньки «Підемо до

лісу», чим одразу підкреслюється жартівливий «несерйозний» характер мисливських «подвигів» гусарів. Таким чином також створюється настрій оперетковості, який проходить крізь всю виставу. Взагалі хорові сцени у виставі трактуються вельми динамічно, здебільшого передбачено, що вони супроводжуються рухом і танцями. Саме такою хоровою жіночою сценою є Полька зі словами: *Всюди, всюди ходить вістка, що дівчат беруть до війська, і до флоту і в кінноту, а найкращих – у піхоту*. За своєю рівномірною ритмоформулою і активною пульсацією це безперечно полька-галоп, її витокі – у львівських «батярських» пісеньках 30-х років (як тут не згадати естрадних пісень самого Кос-Анатольського з цього часу). А якщо уявити собі, що її «пританцювувати» повинні були поважні матрони – тітки юної героїні, то комічний ефект, очевидно, мав би бути доволі виразним.

Кульмінацією ансамблево-танцювальної лінії вистави стало завершення першої дії, з її «Гусарською піснею». Витримана в характері дещо шаржованого маршу, вона обірваними закінченнями фраз і гротесково «підстрибуючим» акомпанементом прекрасно передає зміст слів: *У кавалерії хотіла б я служити, І тільки з бравими гусарами дружити Та й не боюся я жодних ворогів, Коли біля мене гусарики мої*. Композитор вирішує фінальну сцену як своєрідне інструментально-вокально-танцювальне попурі. Його чотири епізоди розташовуються наступним чином: перший епізод – маршова «Гусарська пісня», після неї йде інструментальний марш, в якому гротесково-карикатурні відтінки ще увиразнюються хроматичними «наїждженнями – спадами»; контраст вносить середня частина, в якому обігрується «жіночий лейтжанр» - вальс, а завершується весь хід розвитку темпераментним канканом (окреслення *quasi cancan* вписане рукою самого композитора), що тим більше підкреслює оперетковість трактування комічної ситуації.

Важливе місце відводить композитор танцювальним фрагментам, пам'ятаючи, що польська фольклорна і музично-професійна традиція передусім репрезентована танцювальними жанрами. Це виразилось і в лейтжанрах:

чоловічому – мазурі та жіночому – вальсі, які наскрізно проходять крізь усе музичне полотно вистави, супроводжуючи появу відповідних персонажів.

Серед сольних номерів найважливішою в драматургічному розвитку стала пісня Зосі «Там на небі сяють зорі» з першої дії, де вперше проводиться лейтмотив кохання – мазуркова тема. За своєю стилістикою вона близька до популярних львівських мазурок ХІХ – початку ХХ ст. (зокрема до вокальних мазурок Яна Галля, які часто співались ще перед Другою світовою війною). Мазурковий ритм пісні спеціально підкреслюється у завершенні номеру, коли переходить в інструментальний танець.

Проте в партитурі музики вистави використані й інші польські національні танці. На особливу увагу заслуговує перший номер другої дії – куявяк та полонез з кіксом. Куявяк потрактований композитором цілком відповідно до його фольклорного інваріанту. Як і належить, його характер ліричний, задумливий колорит створюється цілим комплексом виразових засобів. Здебільшого куявяк сприймається як танець, споріднений до мазурки, лише з виразнішими притупуваннями наприкінці фрази. Це єдиний музичний номер у виставі, в якому зіставляються тексти двома мовами: польською й українською. Пісня починається з польського приспіву, в якому Кос-Анатольський фактурою супроводу більше підкреслює розмірену плинність і мрійливість настрою. Натомість в українському куплеті тональність змінюється на до мінор, і з'являється синкоповані фігури і характерні притупування. Велику роль у алузіях до польського фольклору відіграє гармонія модального типу, зіставлення паралельних функцій, мажоро-мінорних тризвуків. Сам текст теж відзначається певною двоїстістю поетичної стилістики – в польському приспіві більш очевидний зв'язок з народнопісенним джерелом, натомість український текст ближчий до «батярських»:

Gęsi za wodą, kaczki za wodą, Nie chodź dziewczyno, bo cię zawiodą, Ja ci buzi dam, Ty mi buzi dasz i na wieki będę Twoja. // По тім боці Вісли качка хвилю збила Там майор подумав, що то його мила. Ой там на воді гуси-лебеді, гей А то хлоп'ята гарні-молоді, Ой там на воді, гуси-лебеді, гей А то гусари гарні

(між куплетами знову польський приспів) *Зав'язався вузол цупко, Не вір писареві, любко, Бо в паперах занотує, Кілько разів поцілує.*

Великий полонез позначений композитором як полонез з «кіксом» через першу фразу труби, яка стрімко злітає догори і обривається на умисному «зриві інтонації», тобто на кіксі, неправильному виконанні на духовому інструменті. Розвинена тричастинна репризна форма полонезу оркестрована загалом доволі гомогенно, лише в хід його розвитку постійно вриваються вставки соло труби. Сам же інструментальний епізод полонезу дуже дотепно поєднує урочистий піднесений стиль викладу, характерний для «поважної» академічної його версії – і дещо легковажних фіоритур труби, що ніби підстрибують поверх урочистого поступу полонезу.

Загалом доволі розмаїті функції в музичній драматургії вистави отримують інструментальні епізоди. Серед них на згадку вартує, по-перше, ліричне прощання Поручика і Зосі, яке передається через темброву символіку – дует скрипки й віолончелі. При тому інтонаційно тема сцени прощання споріднена з фіналом, попереджає його щасливу розв'язку. Таким чином, музичний ряд вистави розкриває не лише емоційний підтекст, але й опосередковано розкриває майбутнє завершення інтриги.

Цілком іншу функцію – ілюстративну, створення звукових декорацій має епізод із загальною назвою «Вистріли й паніка». В ній присутні всі ефекти, які належаться такого роду фрагментам, – тремоло литавр, мідні духові, передають замішання і біганину, а комічності ситуації додає жанрова модель, яка використана в основі сцени, – галоп, а також гармонічна колористика, що ілюструє біганину персонажів взад-вперед використанням ланцюжка зменшених септакордів та альтерованих акордів. Отже послідовність сцени розгортається наступним чином: вступ бурхливого фанфарного характеру, який завершується імітацією вистрілів, після чого комічною розв'язкою всіх непорозумінь звучить галоп. У завершенні знову повертаються литаври і фанфари, проте вони мають інше тлумачення: це урочисте підсумування подій.

Ефектне завершення цілої вистави витримане в тому ж бравурно-хвацькому ключі, що й в більшості музичних фрагментів. Втретє проводиться мазурковий лейтмотив кохання, який з'являвся в пісні Зофії та в сцені прощання. На урочистий і водночас трішки комедійний емоційний стрій вказує хіба що деяка перебільшеність мазурових «притупувань» і ледь-ледь занадто підкреслене виділення До-мажорного тризвуку. Зрештою, вірші Романа Лубківського інспірували саме до такого музичного вирішення: *Гей до щастя, до любові, Дай-но уста малинові! Дам я губи Серце любе, я навек Твоя.* Інструментальне обрамлення в «чоловічих» мазурових ритмах переходить у завершенні в ліричний вальсовий «жіночий» епізод, а в останніх тактах ствердно звучать «фанфари і труби» - той гімн, який всі учасники комедії співають любові, її перипетіям і щасливій розв'язці ситуації.

Висновки до розділу 3

Музика до театру як одна з ключових сфер духовних інтересів А. Кос-Анатольського була «запрограмована» багатьма особистісними і об'єктивно-історичними передумовами. Анатоль Кос-Анатольський, почавши співпрацю з театром ім. М. Заньковецької, прийшов, з одного боку, на усталений ґрунт традиції, де композитор ніколи не був «першою особою», а співпрацюючи з такими видатними режисерами як Борис Романицький, Олекса Ріпко чи Борис Тягно, стисло підпорядковувався їх вказівкам, а з іншої – будучи митцем значно вищого рангу і таланту – вніс свіжий подих у бачення музичного компонента в театральній виставі. Обидві розглянуті вистави з музикою видатного митця являють собою вельми вдале поєднання деяких інновацій сучасного європейського театру – більше «театру переживання» у «Ночі на полонині», більше «театру показу» у «Дамах і гусарах».

В «Ночі на полонині» Кос-Анатольський не просто продовжив питому лінію українського музично-драматичного театру, що розвивалась на той час понад століття – від Вербицького і Лаврівського, а зумів представити багатий,

барвистий, сповнений розмаїтими відтінками експресії і рефлексії, поетичний світ українського символізму. Його індивідуальний стиль тут не просто досконало вписується в концепцію вистави, а, як було наведено на численних прикладах, природно кореспондує з іншими жанрами його творчості.

Музика Кос-Анатольського до вистави «Дами і гусари» акумулювала ряд характерних знаків його стилю: винахідливість і образність використання розмаїтих жанрових моделей; вміння наповнити «легкі» жанри емоційною виразністю, виявити добрий художній смак, не переступаючи межі тривіальності; володіння розгорнутою драматургічною формою, доречне застосування лейтмотивів, лейтжанрів та лейттембрів. Очевидні паралелі при тому постають зі сферою, в якій Анатолій Кос-Анатольський записався золотими літерами в історії національної культури: у сфері популярної пісні ХХ ст.

РОЗДІЛ 4. Індивідуальні стильові характеристики музики до театральних вистав Віктора Камінського.

4.1. Значення музики до театру в розвитку індивідуального стилю композитора.

В цьому підрозділі основна увага приділятиметься тим тенденціям і напрямкам, котрі мали безпосередній вплив на творчість Віктора Камінського у всіх жанрових вимірах і завдяки яким видається можливим пояснити деякі найбільш істотні особливості його «драматично-театрального» письма.

Як і до специфіки музично-театральної творчості А. Кос-Анатольського, щодо творчості В. Камінського застосуємо розгляд його індивідуально-психологічних характеристик стилю в загальному і специфічному музично-драматичному вимірі. Додатковою перевагою аналізу особистісних диспозицій і психологічних важелів, що мали вирішальне значення для характеристик театральної музики в творчому доробку композитора, вважаємо можливість зафіксувати особисті рефлексії В. Камінського, записані в інтерв'ю з дисертанткою. Іншим важливим джерелом інформації про шлях творчого становлення автора музики до «Марусі Чурай» і трилогії «Мазепа» є ряд статей львівських авторів [79, 81, 123, 149].

На першому загально-психологічному, тобто базовому генетичному рівні відзначаємо вельми сприятливу спадковість, як також яскравість і багатогранність ранніх музичних вражень і творчого досвіду. Віктор Євстахійович Камінський народився 8 квітня 1953 р. в селі Нівра Скала-Подільського району (тепер Борщівський район) на Тернопільщині в родині інтелігентів: батько Євстахій, а властиво Станіслав Павлович (ім'я йому поміняли, видаючи радянські документи, бо якомусь чиновнику видалось, що імені Станіслав в українській мові немає), 1926 року народження, був вчителем музики, мати Таїсія Іванівна, уроджена Падалка, родом з Чернігівщини, – вчителькою української та французької мови. Невдовзі після народження

другого сина Володимира родина переїхала в Остропіль Хмельницької області, оскільки Станіслав Камінський отримав скерування на посаду директора районного будинку культури. Потім район розформували і Камінський-старший викладав музику в загальноосвітніх школах, а потім і в музичній школі. «В родині Камінських заняття музикою були чимось глибоко природнім і невід’ємним від щоденного життя. Всі в родині – батько, мати, четверо дітей – займались музикою, згодом навіть організували родинний ансамбль баяністів, який часто виступав на районних та обласних оглядах, їх виступи звучали по телебаченню та радіо» [123, с. 154].

Сам композитор згадує, що «музика була природним середовищем нашого життя. Скільки себе пам’ятаю, наш життєвий простір увесь час звучав. Батько грав на кількох музичних інструментах і нас, а надто мене, як найстаршого сина, заохочував до раннього музикування. Хоча дуже сумніваюсь, щоби він спеціально орієнтувався на якісь модні тепер системи музичного раннього розвитку, оскільки вони були попросту недоступні, але прекрасно розумів, яку роль відіграє музика у вихованні дітей. З дитинства пам’ятаю виступи нашої родинної капели, в якій брали участь батьки – і по черзі підключались всі діти, як тільки вони могли тримати в руках баян чи акордеон. Нас навіть часто запрошували на різні святкування з виступами, не лише в Острополі, але й районному Старокостянтиніві, а навіть в обласному центрі – в Хмельницькому. Батько мав дуже цікаву біографію, знав вільно кілька іноземних мов, добре розмовляв польською та німецькою, а за поглядами був вкрай «нерадянською» людиною. Крім музики, він вчив мене географії, заохочував багато читати, іноді навіть розповідав певні фрагменти з Біблії – але цю практику йому довелося доволі швидко припинити, після того, як до нас в гості прийшла секретар парторганізації школи, де працювала мама, а я в свої чотири роки дуже гордо почав їй показувати на карті шлях, яким виходили євреї з єгипетської неволі під проводом Мойсея» [Додаток А].

Старший син був великою гордістю і надією Станіслава Павловича, який надто інтенсивно розвивав його музичні здібності. «Він випробував на своєму

первісткові свої нові педагогічні принципи – навчав його від наймолодших років основ різних музично-теоретичних наук, сольфеджіо і гармонії. В дев'ять років Віктор вже опанував ази гармонії, флейтову аплікатуру й ази фортепіанної майстерності, Через те Віктор не дуже залюбки відвідував місцеву музичну школу, повну програму якої пройшов ще в дошкільному віці. Натомість дуже багато читав, в основному, твори світової класичної літератури - від “Еффі Бріст” Т.Фонтане в оригіналі до напівзабороненого Г.Ф.Гегеля, від “Американської трагедії” Т.Драйзера до новел А.Франса, діапазон зацікавлень в сфері літератури був дуже широким. Разом з тим другим захопленням майбутнього композитора була техніка – від раннього дитинства він конструював різні технічні пристрої, починаючи від світломузики до підсилювачів звуку, завдяки чому музика з радіо транслювалась з їх дому на декілька кілометрів довкола» [123, с. 154]. Одне з основних місць в репертуарі сімейної капели, в сфері їх домашнього музикування займала українська народна пісня. Це була основа основ, яка інтерпретувалась в різних формах, – перекладах для інструментів, у спільному співі, у вивченні основ теорії музики.

Дуже важливим світоглядним чинником, який був успадкований, перш за все, від батька і глибоко пережитий в перші роки життя, стали релігійні обряди, передусім різдвяні, в меншій мірі – великодні. Власне тому, що наприкінці 50-х – на початку 60-х років сталінський терор поступово відступив, але атеїстична доктрина при цьому насаджувалась не менш завзято, ніж раніше, в Україні за «хрущовської відлиги» сформувалась андеграундна релігійна традиція, коли назовні усі християнські свята ігнорувались, проте вдома за щільно зачиненими дверима відзначались (у сталінські часи і це було немислимо, бо автоматично тягло за собою найжорстокіші репресії). І Віктор ще дитиною закарбував у пам'яті запах куті і впівголоса співані колядки на Свят-вечір перед Різдом.

Отже, базовий генетичний рівень виявився для Віктора Камінського дуже сприятливим у креативному плані, оскільки, по-перше, заклалась позитивна модель світосприйняття в родині, в якій переважали духовні цінності й інтелектуальні потреби; по-друге, з перших років засвоїв національні і

християнські ідеали; по-третє, отримав яскраві музичні враження, не лише слухаючи, але й практично виконуючи твори, доступні для його виконавських можливостей, по-четверте, в дуже ранньому віці отримав різносторонні музичні знання з теоретичних дисциплін, по-п'яте, проявив різносторонні інтереси й обдарування – від літератури і філософії до радіотехніки і майже фантастичних на той час «електрообчислювальних машин». Все це в майбутньому відобразилось у становленні його як композитора з вельми багатограним художнім світоглядом.

Переходячи на стадію становлення творчої особистості, в якому ключове значення отримують впливи, характер і зміст професійної освіти, ті «первинні прототипи», теж відзначаємо широкий спектр інтересів і захоплень. Після закінчення школи в 1970 році Віктор Камінський вступає до Хмельницького музичного училища, де навчається одразу на двох відділеннях: диригентському й музично-теоретичному. Композитор зберіг гарні спогади про цей короткий, але яскравий епізод свого життя: «В училищі тоді була дуже творча атмосфера, недаремно з нашого покоління з цього навчального закладу вийшло кілька знаних музикантів – трохи старше за мене вчився Микола Ластовецький, згодом композитор, прекрасний педагог, багаторічний директор Дрогобицького музичного училища; Володя Гронський, композитор, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, автор музики до багатьох українських фільмів та серіалів та багато інших. Гадаю, ми всі повинні бути вдячні нашому педагогу з сольфеджіо і гармонії Віталію Цибульнику, колосальному теоретику, який мав свою систему і не лише давав дуже міцні знання, але й вмів на все життя прищепити цікавість до нових течій музики, прагнення випробовувати нові прийоми, експериментувати» [Додаток А]. За два роки талановитий юнак настільки впевнено опанував ази теоретичної премудрості, що з властивою юності самовпевненістю вирішив вступати до Львівської консерваторії. В 1972 р. він зважується на такий сміливий крок – і його приймають на історико-теоретичний факультет найстарішого в Україні (і в тодішньому СРСР) музичного вишу. Але музично-теоретичні перспективи невдовзі поступаються

місцем іншому захопленню Віктора Камінського: композиції. Вже через рік він показує на кафедрі композиції свої перші твори і отримує схвальну оцінку видатних митців, що тоді працювали в консерваторії, та навіть самого Станіслава Людкевича. Врешті молодий музикант знайшов своє істинне покликання, «сродну працю», якій присвятив все своє подальше життя. Але окрім навчання, його цікавлять і інші події культурно-суспільного життя:

«Під час навчання в консерваторії Віктор Камінський стає одним із засновників Клубу творчої молоді, бере участь майже в усіх фестивалях музики молодих з широкою географією – Київ, Донецьк, Алма-Ата, Москва. Знайомиться з Ростиславом Братунем, Богданом Стельмахом, Володимиром Івасюком (з котрим разом навчається) і багато пише. Як зазначає він сам, кумирами його студентських років були Олександр Скрябін та експресіоністи (не без впливу найавторитетнішого тоді педагога, викладача історії музики, професора Стефанії Павлишин)» [123, с. 155].

В розмові з дисертанткою композитор додав до цієї офіційної інформації кілька фактів, що свідчать про демонстративний вияв своєї особистої позиції – він виявляв незалежність навіть у самому зовнішньому вигляді і манері поведінки. «Коли я навчався на другому курсі, то на мене з'явилась карикатура в «Комсомольському прожекторі» консерваторії: оскільки я запустив довге волосся (на манер Бітлсів), що за канонами «Морального кодексу будівника комунізму» було тяжким гріхом, то мене зобразили у вигляді цілковито покритого густою гривною чоловіка і підписали: «З густих хашців волоссяного заросту проглядають риси обличчя відомого композитора Віктора Камінського». Але це не допомогло, бо я все одно не постригся та так і закінчив консерваторію з неформальною зачіскою» [Додаток А].

Та окрім чисто побутового нонконформізму, ця постава проявилась і в серйозніших вчинках, наприклад, у виборі викладача по спеціальності.

Кілька слів варто присвятити його педагогові з композиції - Володимиру Флису (1924 – 1987), блискучому теоретику й композитору, але водночас людині дуже трагічної долі. Оскільки під час Другої світової війни він короткий

час навчався в Берлінській консерваторії, після війни радянська влада його репресувала і спочатку він отримав смертний вирок, потім його замінили 25 роками каторжних робіт на Колимі, а після смерті Сталіна – реабілітували і дозволили повернутись до Львова, де він закінчив навчання в консерваторії. Хоча його й тримали на кафедрі композиції задля його блискучих педагогічних здібностей і знань з поліфонії та методики теоретичних дисциплін, в його клас зі спеціальності ніхто не наважувався йти. Віктор Камінський був першим, хто порушив це «табу», а після того у В. Флиса вчилася багато талановитої молоді⁸. «Володимир Васильович сам мав фундаментальну школу – і в композиції, і в теорії, тому дуже прискіпливо стежив за тим, щоби його вихованці перейняли від нього якомога більше з того, чого він міг їх навчити. Його найулюбленішим «коником» була поліфонія, її він знав настільки досконально, що не уявляю собі, чи у Львові на той час був ще якийсь спеціаліст такого класу. Розряди Фукса, весь космос бахівської і взагалі, барокової поліфонії, сучасні поліфонічні техніки Хіндемита, Шостаковича, новітні ладові системи – все це ми, його учні, зобов'язані були не тільки знати, але й вміти застосувати на практиці. Він сам тяжів за своєю тонкою натурою до пізнього романтизму, був більше лірик за обдаруванням, але у нас підтримував інтерес до новацій, заохочував використовувати і додекафонні прийоми, і алеаторичні, і сонорні – це зараз такі поради звучать досить невинно і само собою розуміються, але не забувайте, що мова йде про 70-і роки ХХ ст., коли все ще насаджувався метод соціалістичного реалізму, і ніякої тобі додекафонії.

Та всупереч цим директивам, він не лише не наполягав на традиційних прийомах композиції, а навпаки, розповідав тим, кому довіряв (а я належав до таких), трагічну історію свого викладача з композиції Романа Сімовича. В юності Сімович навчався у Празькій консерваторії, був найбільш радикальним новатором з усіх «львівських пражан» і подавав великі надії. Тому наприкінці 40-х років ХХ ст., коли Флис починав у нього навчатись (до арешту), Сімович,

⁸ Вже після нього клас композиції у цього талановитого педагога закінчили Ольга Криволап, Ганна Фроляк-Гаврилець, Віктор Тиможинський, Ізабелла Задор, Олександр Левкович та багато інших.

спонтанно імпровізуючи, грав доволі складні атональні послідовності. Але коли за десять років Флис повернувся з Сибіру, і знов потрапив до свого викладача, той вже грав тільки діатонічні тризвуки. Так комуністична влада ламала не лише самих людей, але й їх творчість» [Додаток А].

У студентські роки формується не лише суспільна активність молодого композитора, але і широке коло музичних інтересів. Як він сам зазначав, «хотілося випробувати якомога більше нових прийомів композиції, ідей і планів було так багато, що вони просто не вміщались у 24 годинах доби. До того ж кожен новий твір (звісно, я маю на увазі талановиті і інноваційні твори, а не бліді тіні соцреалізму) наштовхував ще на якісь задуми, іноді вони надто сильно контрастували між собою, але з цих «зіткнень» нерідко народжувалась моя власна художня істина. Хто тоді був моїм кумиром? Та можу перераховувати дуже довго, бо подобалась багато і різне. Але якщо вже виділяти когось конкретно, то в українській музиці найбільше мене тоді приваблювали партитури Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика (саме партитури, бо вважав, що для доброго опанування свого фаху треба якнай докладніше проштудіювати оркестровку, а ці два композитори демонстрували її найвищий рівень в тогочасній українській музиці). З інших композиторів – ой, як багато їх було і частенько доповнювався цей список! – і Олександр Скрябін, і Густав Малер, і Ріхард Штраус (сподіваюсь, Ви зорієнтувались, що в цьому випадку – теж партитури), і нововіденська школа, а потім прийшов час і на Олів'є Мессіана, і на дармштадтську школу з усіма її авангардовими відкриттями. Довго полював у магазині «Дружба», де продавали «літературу соціалістичних країн», на книжку «Нова музика» Богуслава Шеффера і проштудіював її, як і інші книги цього ж автора (до речі, львівського походження), що називається, «не минаючи ніже теї титли» [Додаток А].

Фольклорні основи художнього мислення формувались у композитора, можливо, не так акцентувано, не демонструвались ним в колі студентської творчої молоді, як прихильність до авангарду, але тим не менше були тим первинним зерном, фундаментом, на якому проростали всі творчі задуми.

Серед інших фольклорних жанрів найбільше його захоплювали думи, козацький епос, який, на думку молодого митця, володів невичерпним потенціалом художніх, в тому числі й інтонаційних ідей. Так само захоплювали його давні національні обряди, які він пізнав у ранньому дитинстві, проте повному переосмислив вже у період становлення. Таким чином, народнопісенні засади та обрядовість не просто згодом знайшла своє оригінальне втілення в його творчості, але й отримала вельми широке поле смислових конотацій, що особливо яскраво відобразилось саме в музиці до драматичного театру, особливо ж до творів національної тематики.

На цей же період припадає його захоплення духовним концертом XVIII ст., творіннями т. зв. “золотої доби” української музики (за Борисом Кудриком), представленої Максимом Березовським, Дмитром Бортнянським, Артемієм Веделем. Найбільше композитора захоплює прецизійна робота з фольклорними моделями, для яких цілком відповідними виявляються складні поліфонічні форми бароко, досконало витриманий молитовний піднесений характер, як і належить музиці до Давидових псаломів. Недаремно в розділі, присвяченому духовному концертові, М.Боровик вказує, що “наспівна, скорботного характеру мелодія (dux) (концерту “Не отвержи мене во время старости” М.Березовського – О.Б.) впливає інтонаційним строем з музичного фольклору. Зокрема її тризвукова основа з підкресленням ходу від тоніки до терції, а потім квінти, з наступними спадами мелодії трапляється у багатьох народних піснях, причому найчастіше на початку” [68, с. 197]. Дослідник наводить інтонаційні прототипи – дуже близькі до теми духовного концерту мелодії народних пісень “За нашою слободою”, “Кущ калини процвітає”, “Ой у лісі” та “Ой з-за гори дим іде”.

Таким чином, епігенетичний рівень позначився у композитора значним розширенням діапазону художніх вражень, утвердженням незалежності творчого мислення, твердим переконанням щодо потреби йти своїм і тільки своїм шляхом, загостреним інтересом до експериментаторства і новаторства в музиці – але поруч із тим настільки ж чутливе і свідоме сприйняття своїх

ментальних коренів, потреби сягати до українських фольклорних витоків, сучасне переосмислення моделі духовного концерту.

Щодо третього онтогенетичного або соціокомунікативного рівня репрезентації художніх досягнень Віктора Камінського, то варто загострити питання, сформульоване у підрозділі 1.1.: «наскільки середовище, в якому доводиться творити композиторові, сприятливе чи несприятливе для прояву його творчого потенціалу, наскільки воно йде назустріч здійсненню його мистецьких планів і задумів, наскільки готове прийняти той чи інший створений ним артефакт?» Відносно до конкретної життєтворчості В. Камінського слід відзначити два контрастні періоди, протягом яких згадане середовище то було більш ніж несприятливим, то навпаки, представило митцеві немало можливостей для реалізації творчих планів.

В першому – приблизно до кінця 80-х років – йому довелося надто рішуче протистояти несприятливим обставинам. «Після закінчення консерваторії, у 1977 р., В. Камінський рік працює у Рівненському філіалі Київського інституту культури, де викладає теоретичні дисципліни, паралельно викладає в музичному училищі, пише музику до театральних вистав. 1978 р. став для нього переломним, справжнім роком визнання і початком нового етапу творчого становлення. Двадцятип'ятилітнього митця прийняли до Спілки композиторів і на той час він побив своєрідний рекорд, ставши наймолодшим членом Всесоюзної ще на той час Спілки (раніше за нього з львів'ян таким молодим вступив до Спілки хіба що Мирослав Скорик). Того ж року В. Камінський розпочав свою викладацьку діяльність на посаді старшого викладача кафедри композиції у Львівській консерваторії» [123, с. 155]. Після переїзду до Львова він одразу стає заступником Голови правління Львівської обласної організації Спілки композиторів України. Його ранні твори – зокрема Концерт для скрипки з оркестром (1979), популярність якому принесло вміле виконання Кирила Стеценка після прем'єри в Києві (під орудою Федора Глуценка), Концерт для гобоя з оркестром (1980), Перша симфонія (1982), “Речитатив і рондо” для альту, фагота і фортепіано (1981) та ін. В 1983 р.

вступає в аспірантуру Московської консерваторії ім. П. Чайковського до Голови Спілки композиторів СРСР (незмінного протягом 60 років) Тихона Хреннікова. Стрімкий (аж надто, на думку деяких колег) кар'єрний зліт викликав задріість частини оточення, а відтак з'явилися пасквілі в газетах, функцію заступника Голови правління ЛОСКУ довелось залишити, твори перестали виконувати в концертах пленумів СКУ, брати у програми молодих композиторів, видавати. Щасливим винятком стало виконання Першої симфонії у Горькому (тепер Нижній Новгород) під батUTOю диригента Юлія Гусмана.

Конкретизуючи щодо життєтворчості Віктора Камінського тезу про «суб'єктно-об'єктні взаємозв'язки, в яких сам художній продукт потребує відповідної реакції з боку середовища, оскільки в значній мірі обумовлює подальші епігенетичні моделі поведінки композитора», зазначу, що в тій критичній для кожного митця ситуації – замовчування і переслідування – він зумів дуже успішно знайти свою нішу і це була розважальна естрадна музика (підкреслю спеціально – виключно до української поезії). В статті, присвяченій його творчості, вказується, не розшифровуючи причин, що «починаючи кар'єру естрадного автора, Віктор Камінський мав деякі сумніви: а чи його попередня практика не завадить йому писати шлягери, які б легко і природно запам'ятовувалися та «мали товарний вигляд». Однак всі побоювання виявились безпідставними. Такі пісні як «Танго нежданої любові», «Калино, калино», «Очі коханої», «Скажи мені» та декілька десятків інших у виконанні зірок української естради Івана Поповича, Оксани Білозір, Віктора Морозова, Ігоря Кушплера, ансамблів «Ватра», «Кобза», «Жайвір» та інших здобули в середині вісімдесятих років велику популярність і звучали в радіо- і телепередачах, концертах вітань, на фестивалях і конкурсах» [81, с. 9].

Цей складний крок у своєму житті композитор коментує наступним чином: «Раптом одна за іншою почали з'являтися статті у львівських газетах, де мене звинувачували в усіх смертних гріхах. Коло мене утворилось коло мовчання, так, наче я просто перестав існувати в цьому середовищі. І тоді я подумав, що єдиний розумний вихід із цієї ситуації – переключитись на іншу

сферу. Такою сферою стала популярна музика, шлягери, які не тільки почали співати такі співаки як Оксана Білозір, Іван Попович, ансамбль «Жайвір», а потім Віктор Морозов, але й їх стали крутити в поїздах, ресторанах, в популярних радіопередачах. Естрадні композитори заробляли, до речі, більше за академічних, тож в матеріальному плані я навіть виграв. А з іншого боку, освоїв нову на той час для мене манеру письма, що якраз в театральній музиці згодом дуже придалось» [Додаток А].

Вершиною популярних естрадних шлягерів в творчості В. Камінського стала пісня «Історія» на вірші Богдана Стельмаха, виконана Віктором Морозовим у виставах славетного театру «Не журись» - вже на порозі Незалежності, в 1988 – 1989 р. В ній знайшла вираз громадянська позиція композитора, дуже яскраво проявилась фольклорна, передусім саме епічна домінанта його національного світогляду. Символічно, що в ті ж переломні історичні роки 1988 – 89 В. Камінський звертається до текстів Шевченка і пише три вельми показові у атмосфері боротьби за Незалежність вокальні і хорові опуси: камерну кантату «Чигрине, Чигрине» для кобзаря і камерного оркестру, хор «Не так тії вороги» і кантату «Іван Підкова». Ці твори вже немовби заповідали новий етап творчості митця.

Другий період розпочався практично разом з Незалежністю і триває до сьогодні. В ці роки композитор не лише отримує змогу вільно творити і втілювати ті задуми, які ще десятиліття тому видались би неможливими з політичних міркувань (як написання ряду творів на вірші Ігоря та Ірини Калинець чи духовної музики), але й врешті отримує повноцінне визнання і зацікавлення його творчістю як фахівцями, так і широкою публікою. Власне в цей період остаточно завершується формування його індивідуального стилю – в тому сенсі, що в численних творах, написаних після 1991 року, вже цілком безперешкодно, без потреби завуальовувати їх у символічних чи алегоричних формах, виявляються його беззаперечні естетичні уподобання, прагнення опанувати релігійно-музичну сферу, ширше представити і переосмислити фольклорні джерела, вишукано й згідно своїх уявлень втілити естетичний ідеал

новаторства – авангарду. Відтак естрадні пісні поступово залишаються в минулому його творчих інтересів, а композитор сміливо продовжує творчі пошуки в різних напрямках. Ось лише кілька знакових прем'єр автора 90-х років ХХ ст. – перших років ХХІ ст.: Симфонія-кантата „Україна. Хресна дорога” для солістів, мішаного хору та оркестру на слова Ігоря Калинця; Ораторія „Іду. Накликую. Взиваю...” для солістів, читця, мішаного хору та оркестру на тексти Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець; “Літургія Іоанна Златоуста” для солістів і мішаного хору; „Акафіст до Пресвятої Богородиці” для хору, солістів та струнного оркестру, „Пасхальна Утренья” для хору і солістів; Фортепіанний концерт пам'яті В. Барвінського, Другий скрипковий концерт «Різдвяний», ряд камерних творів з вельми цікавими філософсько-символічними програмами. І власне ці роки стають осердям музично-театральної діяльності В. Камінського, прекрасно резонуючи з розмаїттям його зацікавлень і збагаченням образно-тематичної палітри.

Як видається, вже здійснений огляд творчого шляху митця дає цілком ясну відповідь про кореляцію індивідуального стилю В. Камінського з історичним стилем епохи. Більше того, в еволюції його індивідуального стилю ясно окреслюється опозиція «митець – соціум» в першому «радянському» періоді, та чутлива трансформація духовного оновлення, нової реальності незалежної української держави, яка, хоч і з великими випробуваннями та труднощами, все ж утверджувала національні ідеали. Зі зрозумілих причин не позначаємо п'ятий рівень репрезентації індивідуального стилю композитора, який буде реалізовуватись у далекій перспективі.

Натомість, якщо скоординувати стиль В. Камінського із сферою музики до драматичного театру і розглянути ті ж (в даному випадку) чотири рівні, то отримаємо наступний розподіл. На першому – генетичному спадковому – рівні композитор отримав вельми об'ємний комплекс предиспозицій до даного типу творчості. Широке і розмаїте коло художніх інтересів його батьків, практика артистичної діяльності Станіслава Павловича Камінського (сам композитор в розмовах згадував, що під час війни батько здебільшого утримувався своїми

музичними виступами), спадковий абсолютний слух, а з іншого боку, філологічний фах і літературна обдарованість матері Таїсії Іванівни – ці вроджені здібності варто врахувати у генетичній карті майбутнього композитора. Щодо особистісних рис психограми, то істотними видаються і схильність до технічного експерименту саме в зоні акустичних новацій, до логіко-конструктивних рішень, які змушують композитора дуже уважно вивіряти пропорції музичної форми, а в театральній музиці – узгодженість, конструктивну співвіднесеність всіх елементів цілісної вистави.

На другому – епігенетичному – рівні відзначаємо також вельми позитивний інтенсивний імпульс написання музики до драматичних вистав: зацікавленість літературою і поезією; ранній власний сценічний досвід у родинних концертах; захоплення технічними інноваціями передачі й трансформації звукових ефектів. У час навчання в консерваторії – спілкування в Клубі творчої молоді з митцями з різних сфер, в тому числі й з молодими драматичними акторами, що мислили вже новими категоріями театральної естетики; знайомство з кращими виставами театру ім. М. Заньковецької, в тому числі й з тими, які ставились з музикою А. Кос-Анатольського. Тобто, в період становлення особистості Віктор Камінський мав можливість дитиною «пережити сцену» особисто, випробувати різні технічні можливості звуку, познайомитись з новаторськими пошуками у цій царині, а також переосмислити національну традицію драматичного театру в добу її оновлення.

На онтогенетичному, соціокомунікативному рівні – в період утвердження вже доволі зрілих естетичних ідеалів – у життєтворчості Віктора Камінського слід зауважити кілька суттєвих моментів. Першим з них є звернення як до популярної пісні, так і до співпраці з театром, відбувалось у нього в екстремальних екзистенційних умовах, зазначених вище. Обидві ці сфери дали йому можливість не просто «втриматись на плаву» своєї професії, але й допомогли відкрити прихований творчий потенціал, що до того не був ним самим свідомо запотребований, оскільки «прикладні жанри» і популярної пісні, і театральної музики, вважались творчістю другого ряду. Але саме в них

композитор усвідомив для себе значні художні можливості. «Це тільки так здається, що музика, яка за своєю комунікативною спрямованістю начебто повинна уникати експерименту і скерована на найширшу аудиторію, є менше вартісною і не вимагає від композитора серйозної професійної освіти і того мистецького самопосвячення і озаріння, яке в музичній психології називається «інсайтом». Насправді, я б сказав, все відбувається з точністю до навпаки: це за авангардовим експериментом можна приховати брак мелодичної інвенції, нездатність точно вибудувати/вирахувати драматургію розгортання музичної ідеї, невміння стисло і завершено вибудувати форму. Адже експеримент дозволяє дуже багато. Натомість у жанрах, що мають свій чіткий, навіть іноді жорсткий канон, який тяжіє над автором, перед ним постійно вимальовується небезпека, як перед тим, хто йде по вузькій кладці над прірвою: або він впаде направо і скотиться до повної банальності і вторинності – або впаде наліво, і його музика, може й буде досить новаторською, але ніяк не сприйметься аудиторією, зламає канон жанру» [Додаток А].

В сенсі співпраці з режисером В.Камінському дуже пощастило в тому, що в роботі над українськими національно-історичними драмами він знайшов прекрасне порозуміння з Федором Стригуном, який у перші роки Незалежності досконало відчув суспільну потребу – усвідомлення питомих витоків свого народу, творення нових героїв, розстановку зовсім інших світоглядних етичних цінностей, аніж це нав'язувалось радянською владою. Конкретніші способи реалізації цього надзавдання будуть проаналізовані в останньому підрозділі.

Врешті останній рівень кореляції стилю музики до драматичних вистав з історичним стилем епохи щодо музично-театральної творчості Віктора Камінського виявляє очевидну відповідність як до неоромантичних⁹ режисерських концепцій Федора Стригуна, так і своєрідним чином акумулює ті ж індивідуальні знахідки, які репрезентують твори інших жанрів у той самий період творчості митця. Епічність ораторії «Іду. Накликую. Взиваю»,

⁹ Термін «неоромантичний» в поданому контексті вживаємо в сенсі продовження романтичних і водночас психологічно реалістичних постановок «театру корифеїв», на які був орієнтований національно-історичний цикл вистав театру ім. М. Заньковецької кінця 80-х – 90-х років ХХ ст.

інтонаційне переосмислення символіки поезії Ігоря Калинця в симфонії-кантаті «Україна. Хресна дорога», діалог з минулими епохами у Фортепіанному концерті пам'яті В.Барвінського чи Концерті для чотирьох солістів – всі ці особливі знаки нового періоду творчості композитора знаходять паралелі у музично-театральній сфері.

4.2. Образно-стильова різноманітність вистав театру ім. М. Заньковецької у 80-і – 90-і роки ХХ ст.

Одним з найпопулярніших у плеканні традиції класичного українського музично-драматичного театру виступає Львівський національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Його столітня історія слава новаторськими постановками, новим прочитанням класики, в якому істотну роль займала музична складова. Помітну сторінку в історію театру вписали постановки відомого актора та режисера Федора Стригуна.

«З 1987 р. і донині заньківчан очолює народний артист України, відомий актор і режисер, лауреат Національної премії Т. Шевченка, Федір Стригун. Першою його постановкою як режисера та керманіча театру була вистава “Безталанна”. Згодом митець здійснив сценічне прочитання багатьох творів зарубіжної, та передовсім національної класики. Завдяки вдало знайденим художнім виражальним засобам та акторському ансамблю, а також вмінню відчувати та діагностувати добу і стан суспільства, він по-новому актуалізував їх. Про це свідчать його постановки “У.Б. Н.”, трилогія Богдана Лепкого “Мазепа”, “Народний Малахій” Миколи Куліша, “Хазяїн” Івана Карпенка-Карого, “Ісус, син Бога живого” Василя Босовича, “Маруся Чурай” Ліни Костенко, “Андрей” В. Герасимчука та ін.» [143, с. 64].

Вже з наведеного переліку можна зробити висновок, що Федір Стригун творчу діяльність спрямовує на відродження національного класичного та

сучасного репертуару. Таке стильове спрямування надає можливість визначити кредо режисера - народний театр, де основний акцент ставиться на досконалому ансамблевій акторів. Водночас поруч з ним в цей переломний період працюють й інші режисери, в ряду яких передусім вартує згадати Аллу Бабенко, а також Богдана Сусловського, Анатолія Кравчука, Богдана Козака, Мирона Лукавецького, Вадима Сікорського та інших.

Цікавими знахідками позначені в історії театру імені М. Заньковецької 80-і – 90-і роки минулого сторіччя. Цей період висвітлюємо для того, щоби збагнути, як вписалась музика Віктора Камінського в нерідко різновекторну стилістику театру. Двоє режисерів, ніби змагаючись, репрезентують два різних погляди на театральне мистецтво взагалі. Це головний режисер театру, народний артист України Федір Стригун, який всю свою творчу діяльність спрямовує на відродження національного класичного репертуару та популяризацію забутих імен національної класики і сучасних драматичних артефактів. Таке стильове спрямування надає можливість визначити кредо режисера як плекання народного театру, традицій романтично-реалістичного театру корифеїв, де основний акцент ставиться на досконалому ансамблевій акторів, які в свою чергу несуть виховну місію щодо глядачів. Це вистави: «Безталанна» І.Карпенка-Карого, «Гайдамаки» Т.Шевченка, і, звісно, вистави, підготовані Ф. Стригуном у тандемі з В. Камінським: «Маруся Чурай»»Л.Костенко, «Мотря», «Не вбивай», «Батурин» Б. Лепкого, «Згадайте, братія моя» за Т. Шевченком та «Народний Малахій» М. Куліша.

Другу, протилежну лінію представляє режисура Али Бабенко, спрямована на спробу створення театру інтелектуального, що переважно має камерний, підкреслено психологічний характер. Тому й акцент режисер ставить вже не на акторське «сузір'я», а на головного героя (чи центральний дует), через почуття якого відбувається діалог з глядачем.

Як бачимо, протилежними є пошуки двох режисерів. Різними є і конкретне їх втілення. Власне, на цьому моменті варто зупинитися і більш докладно розглянути діяльність театру ім.М.Заньковецької в аспекті обраної

нами проблеми, та з'ясувати, чому саме з Федором Стригуном у Віктора Камінського склався успішний творчий тандем, що саме в його художньому світогляді найбільш природно кореспондувало з уявленнями композитора про завдання, цілі і сутність музики до вистав драматичного театру.

За цей час репертуар театру поповнився новими виставами різноманітного спрямування і тематики: було здійснено коло 80 прем'єр. Серед них 10 зразків світової драматургії: «Декамерон» Джованні Бокаччо (1982), «Хета Ніскавуорі» Хейно Вуолійоки (1984), «Філумена Мартурано» Едуардо ді Філіппо (1984), «Отелло» Вільяма Шекспіра (1985), «Гартюф» Жана Батиста Мольєра (1986), «Дім, де розбиваються серця» Бернарда Шоу (1987), «Федра» Жана Расіна (1988), поновлення аналізованої вистави «Дами і гусари» Олександра Фредра з музикою А. Кос-Анатольського і сценографією М. Кипріяна (1989), «Кармен» Проспера Меріме (1991), «Макбет» Вільяма Шекспіра (1992); 16 вистав української класики та 13 – сучасної української драми, серед них: «Житейське море» Івана Карпенка-Карого (1981), «Лісова пісня» Лесі Українки (1983), «Безталанна» Івана Карпенка-Карого (1987), «Гайдамаки» Тараса Шевченка (1988), «Наталка Полтавка» Івана Котляревського (1997), «Меланхолійний вальс» Ольги Кобилянської (1991), «Гріх і покаєння» Івана Карпенка-Карого (1992), «Народний Малахій» Миколи Куліша (1991), «Брехня» Володимира Винниченка (1992), та вистави з музикою В. Камінського; російські та білоруські вистави: «Звичайне чудо» Євгена Шварца (1980), «Маскарад» Михайла Лермонтова (1982), «Безприданниця» Олександра Островського (1985), «Розорене гніздо» Янки Купали (1982) та ряд інших [195]. На відміну від попереднього періоду 50-х – 70-х років, де, як було показано, більшу частину вистав музично оформляв Олександр Радченко, тільки іноді до нього долучався Анатолій Горчинський, а в 70-х роках – Богдан Янівський, по одній виставі озвучили Ізидор Вимер, Володимир Фліс та у 80-х – 90-х роках з режисерами співпрацювали доволі активно такі композитори як Богдан Янівський, Ігор Білозір, Юрій Саєнко, Михайло Мануляк, Богдан Котюк та ряд інших. Володимир Івасюк, Крім того, нерідко режисери використовували і

підібрану, запозичену музику. Національне та стильове розмаїття висуває необхідність типологізації вистав. Критерієм обрано принцип співвідношення музичного ряду з драматичною дією, розділяючи попередньо музику на авторську та запозичену.

Знову слід згадати театральну музику Кос-Анатольського, оскільки його стиль синтезу традицій галицького фольклору з сучасними ритмоінтонаціями, дав поштовх для подальшої композиторської творчості до драматичних вистав у театрі ім. М. Заньковецької, визначив дві лінії її розвитку: 1) Опора на сучасний побутовий жанрово-інтонаційний словник, тобто асиміляція сучасного звукового середовища. Цю лінію репрезентує творчість Б.Янівського та І.Білозіра; 2) Синтетична стильова лінія, де підхід до поняття музики до вистав більш комплексний, а тому й більш органічно поєднується з драматичними колізіями. Стилістика музичної мови здебільшого передбачає органічний синтез різних жанрових елементів та багатство системи виразових засобів, взаємопроникнення інтонацій різного стилістичного спрямування, передусім пов'язаних з українською класичною музикою, а також фольклорних та сучасних популярних. Сюди слід віднести музичне оформлення вистав Богданом Котюком, Юрієм Саєнком. В тому ж ключі вирішує свої музично-драматичні концепції і Віктор Камінський.

Розглянемо детальніше першу групу вистав. Ігор Білозір у своїй музиці виходить з поезики кіномистецтва та сучасних естрадних видовищ. У виставі «Звичайне чудо» (1980) за Євгеном Шварцем, режисера Б.Сусловського, композитор обмежується надто примітивними естрадними мелодіями; серед них рельєфно виділяються дві наскрізні інтонаційні лінії: тема кохання – на фоні якої розгортається ряд сюжетних подій; та тема двору – примітивно-плакатна з алюзіями до т. зв. комерційного джазу. Отже, музика до вистави обмежується ілюстративною функцією. І хоча композитор намагається ввести певну наскрізну лінію, лейтмотивну систему, вона не надає твору цілісності а, навпаки, почасти спрощує і примітивізує філософську ідею казки Шварца, зводячи її до шаржу, до балаганної яскравості й видовищності.

У виставі «По щучому велінню» Марка Кропивницького Ігор Білозір у музичних номерах йде за тим самим лейтмотивним принципом характеристики дійових осіб. Лише один музичний фрагмент виділяється за своїм індивідуальним звучанням - це момент, коли композитор вдається до узагальнення через жанр, звертаючись до такої символічно багатозначного фольклорного жанру як Колискова.

Цікаво для порівняння проаналізувати музичне трактування казки «Кришталевий черевичок» Теодора Габбе Богданом Янівським. Відразу ж стає очевидним достатній професійний рівень у поєднанні естрадного і фольклорного лірично-пісенного стилю. Цікавою знахідкою є характерний для 70-х-80-х років принцип використання в естраді барокових форм, що вдало поєднуються зі стилем вистави. Наприклад, Попелюшка отримує вельми влучну музичну характеристику, в якій синтезовано риси «галантного» танцю з лірично-естрадною мелодикою. Цілий ряд стилізованих під старовинну музичну мову моментів у виставі, дотепно «підсвічуються» естрадними прийомами. На перший погляд, такі елементи вносять у музично-виразову палітру присмак банальності, проте таке враження долається доречним використанням цих джерел, прихованістю естрадних алюзій.

Звичайно, цією виставою не обмежується творча співпраця Богдана Янівського з колективом Львівського драматичного театру. Композитор ще в 70-х роках написав музику до вистав «Називай мене матір'ю» литовської поетеси і драматурга Дануте Урнавічуте, «Камінний господар» Лесі Українки, «Срібна павутина» Олексія Коломійця. Всі вони вписуються в естрадно-фольклорне стильове русло, найбільш властиве автору. Але, оскільки вони створені у 70-х роках, то зупинятися на ретельному аналізі кожної з них ми не будемо, адже в даному підрозділі увага концентрується на творчих пошуках заньківчан останнього двадцятиріччя ХХ ст.

Другу лінію репрезентують вистави з музикою Богдана Котюка та Юрія Саєнка, яка видається ближчою за співвіднесенням елементів музичного - драматичного до музично-сценічних концепцій Віктора Камінського.

Серед численних зразків, які представляють цю групу, варто зупинитися на прикладі музичного оформлення Богданом Котюком «Лісової пісні» за драмою-феєрією Лесі Українки у постановці Алли Бабенко (1983). Сама вистава вирішена у дещо символістському дусі, де в центрі уваги знаходиться головна героїня - Мавка - зі своїми думками та почуттями. Виходячи з цього, Б. Котюк віддає перевагу двом жанрово-інтонаційним сферам, що доволі точно відображають задум режисера:

1) фольклорні алюзії, жанрово-стильові елементи, що вказують на народнопісенне походження, застосовуються композитором там, де йдеться про внутрішній світ героїв: наприклад, «Сон Мавки», «Минає літо», остання сцена - «А сніг все падає».

2/ виразові засоби сучасної композиторської техніки: ускладнений ритм, політональність, сонористичні ефекти - застосовуються там, де йдеться про образи-символи, тобто відтворюється світ героїв у їх проекції на універсум: «Провесна», «Тривога», «Тиша», «Вовкулака».

І якщо, для розкриття почуттів Б. Котюк частіше вдається до вокальних тембрів, то у відтворенні сил природи як прихованих рівнів людської підсвідомості він застосовує виключно інструментальне виконання. Композитор йде, в принципі, від джерел оперної драматургії початку 19 ст., де внутрішній світ героїв (вокальна сфера) протиставлялася світу фантастики, зла (інструментальна сфера).

Аналіз партитури вистави з усією очевидністю виявляє деяку гіпертрофованість у використанні сучасних музичних технік письма, що надає звучанню певної одноманітності та одноплановості і веде до знецінення цих прийомів. Натомість, переконливістю та органічністю відзначаються фольклорно окреслені сторінки музики Котюка, де, власне, бачимо вміле поєднання старого і нового, що надає музичній атмосфері вистави свіжості та неординарності.

Цікавою сторінкою музичної інтерпретації вистав львівського театру є творчість Юрія Саєнка, що обмежується лише двома виставами -

«Меланхолійний вальс» Ольги Кобилянської та «Орфееве чудо» Лесі Українки. Композитор також йде по лінії синтезу певних стильових джерел. Тут можна, власне, говорити про той не частий в музично-театральній практиці випадок, коли «еклектика» перероджується в «синтетичну єдність», тобто за рахунок підбору різних інтонацій та їх творчого переосмислення створюється оригінальний, неповторний почерк митця, що цілком відповідає вимогам сучасного професіоналізму.

Музика до вистави режисера Алли Бабенко «Меланхолійний вальс» виступає як гнучкий емоційний підтекст драматичної дії.

Лінія долі героїні твору - Софії, яка мріяла стати справжнім музикантом, приводить до трагічної передчасної загибелі. Дуже точно і майстерно вдалося Ю.Саєнку передати ідею втрачених ілюзій через вальс, який набуває симфонічного розвитку. Мелодія формується з кількох звуків, коротких фраз і лише в кульмінаційній сцені смерті Софії звучить вперше в цілісному завершеному варіанті. Вражає цікава режисерська знахідка: головна героїня ніби сама складає вальс, мрію, якій було присвячено молоде життя. І врешті, коли її талант наче вирвався на волю, настає катастрофа... Але музика залишилась, вона звучить і звучить як символ безсмертя справжнього мистецтва. Композитор надихається тут не лише задумом режисера, але й фрагментом з самої повісті Кобилянської: «Не можу слухати меланхолійної музики. А вже найменше такої, що приваблює зразу душу ясними, до танцю визиваючими граціозними звуками, а відтак, зрікаючися їх незаметно, ллється лиш одною широкою струєю смутку! Я розпадаюся тоді в чуття і не можу опертися настроєві сумному, мов креповий флер, якого позбутися мені не так легко. Зате, як пронесеться музика блиску, я подвійно живу. Обнімала би тоді цілий світ, заявляючи далеко-широко, що музика грає!» [83, с. 139].

Подібне трактування теми вальсу Юрієм Саєнком знаходимо у виставі «Орфееве чудо» за поезіями Лесі Українки у постановці Богдана Козака. Символістичній умовності драматичного розвитку п'єси відповідає наскрізність

у використанні музичного ряду. Двояка трансформація вальсу як танцю і як вокалізу надає єдності виставі і допомагає розкриттю режисерського задуму.

Дещо окремішньо в загальній панорамі вистав з авторською музикою знаходиться «Кармен» з музикою Богдана Котюка за мотивами опери Ж.Бізе. Музика тут постає як один з найбільш дієвих драматургічних компонентів п'єси, що цілком зрозуміло з огляду на надзвичайну популярність шедевру Бізе, який не лише змінив, але й цілком затьмарив скромну новелу французького письменника. У цій виставі, перш за все, увагу привертає жанрова ремарка: рок-фреска, що відразу зорієнтовує на осучаснену сценічну драматургію з величезною функцією музики. Термін «фреска» асоціюється з монументалізмом, крупним штрихом письма, коли зображення адекватно сприймається лише на великій відстані.

Саме тому з першої ж сцени очевидною стає кричуща невідповідність між камерним типом сюжетної фабули, побудованої на півтонах, емоційних нюансах, витонченій грі психологічних станів і режисерським спрямуванням (режисер вистави Вадим Сікорський) на потужну масивність фрескової естетики. Що ж стосується стилю «рок», тобто впровадження цілком сучасної молодіжної субкультури, то дійсно, композитор Богдан Котюк поставив собі за мету осмислити вічний образ Кармен, її трагічну долю крізь інтонаційно-ритмічну атмосферу сьогодення. На наш погляд, подібний симбіоз стилів від початку приречений на невдачу. Адже рок (хоч і має безліч різновидів) в даному випадку, пов'язаний з фресковим мисленням, сприймається передусім як культивування масовості аудиторії. Драматична ж п'єса за новелою П.Меріме у виконанні заньківчан є принципово камерною, інтимною. Відтак, виникає подвійна суперечність.

Використавши за основу музику Бізе, Б.Котюк не досягнув у ній того рівня органічності, яка потрібна для справжнього художнього синтезу «свого» і «чужого», минулого і сучасності.

Спроба створення нового жанрового різновиду в театрі вимагає виняткової обережності у виборі сюжету, його придатності до адаптації в нових

естетичних умовах. Перетворюючи театральну виставу у видовище, режисер по суті грає з публікою: увагу глядачів привертають зовнішні ефекти, що заважають процесу заглиблення у сутність психологічних колізій.

Другу, також досить велику за обсягом, групу вистав становлять п'єси, в яких музика вже не є авторською, написаною спеціально для даної вистави, а змонтованою з одного або різних відомих джерел.

Одну з підгруп становлять вистави «Гайдамаки» режисера Ф.Стригуна за Т.Шевченком та ряд п'єс режисера А.Бабенко, серед яких зупинимося на постановках таких психологічно загострених експресивних п'єс (хоч і принципово різних за своїм стилем) як «Брехня» Винниченка та «Гріх і покаяння», де музика є монтажем доволі строкатих фрагментів, контрастних за образно-емоційним змістом, жанром, стилем музичних номерів, їх певною композицією. В даному випадку вона має суто декоративне, а відтак насправді несамоцінне, підпорядковане значення, підкреслюючи етапні драматургічні моменти, посилює конфліктні ситуації, сприяє створенню настрою вистави.

Так, в «Гайдамаках» за Шевченком режисера Федора Стригуна за основу взято героїчно-урочисту музику Кирила Стеценка та Рейнгольда Глієра, що поєднується з фрагментами українських народних пісень. В цьому випадку режисер, очевидно, частково скористався з музики, яку писав Глієр для постановки «Гайдамаків» Лесем Курбасом і яка була визнана однією з кращих у музично-драматичних досягненнях геніального режисера, а частково ввів вже сучасні артефакти. Незважаючи на стильову контрастність, Курбас у співпраці з композитором зумів дібрати їх так, що вони органічно вплітаються в дію, підсилюючи емоції, динамізуючи розвиток дії – цього ж принципу дотримується і Федір Стригун.

Яскравою, і, на наш погляд, найбільш цікавою у драматургічному відношенні є сцена вбивства Гонтою своїх дітей. Згадаємо що сцену в режисерському вирішенні Леся Курбаса, який вперше в історії українського театру, йдучи за принципом контрапункту, сміливо протиставляє трагедії Гонти веселу тему козачка і таким чином викликаючи у глядача відчуття гострого

емоційного дисонансу. Федір Стригун у цій сцені апелює до внутрішнього асоціативного мислення аудиторії. Він вводить тему народної колискової «Колисала я» у виконанні Ніни Матвієнко як спомин про дитинство. А коли згодом на її ж фоні відбувається трагедія, то створюється подвійний ефект - шлях від дитинства до смерті, як неминучості, святість батьківських почуттів і владна перевага розуму над цими почуттями. І лише в сцені поховання дітей, як і Курбас, Стригун вводить гопак...Цікавим у виставі є співставлення живого звучання оркестру на сцені і магнітофонного запису. Це оригінальний задум режисера, який трактує живу музику як емоційний контрапункт драматичної дії, а запис, як музику, спрямовану на психологічне сприйняття глядача.

Серед інших вистав зі спеціально підібраною до концептуального задуму режисера музикою хочеться зупинитися на використанні звукового ряду у виставі «Гріх і покаяння» за п'єсою Івана Карпенка-Карого. Режисер Алла Бабенко завжди притримується власного стилю, як у виборі драматичного репертуару, що тяжіє до інтелектуально-психологічного сегменту західноєвропейського театру, так і в музичному вирішенні своїх постановок. Вона завжди користується принципом монтажу різнопланових музичних джерел. Характерним є й те, що режисерка переважно поєднує зразки класичної західноєвропейської та української музики, що завжди вдало співіснують зі стилем вистав.

Так і в «Гріху і покаянні» звучать дві теми – фрагмент з концерту «Зима» з циклу «Пори року» Антоніо Вівальді та знаменита хорова «Херувимська» № 7 Дмитра Бортнянського, яка мислиться постановницею як символ молитовного піднесення. Сильова, жанрова та інтонаційна невідповідність між цими музичними фрагментами, цілком виправдовується принципом їх використання в процесі розвитку сюжетної лінії п'єси. Вічна проблема «гріха і спокути» майстерно вирішена режисером через взаємини центральних персонажів Марини та Никодима. Лінія кохання пронизує всю виставу: від захоплення молодості до глибини почуття на схилі життя.

В контексті такого режисерського вирішення цілком зрозумілим стає і формування музично ряду: тема Вівальді переважає в першій дії вистави і є символом юності і «гріха»; тема Бортнянського в другій дії своєю простотою і релігійним характером характеризує «спокуту» гріхів, що стали результатом нестримних людських почуттів. І лише у фіналі вистави, коли після довгої розлуки знову зустрічаються Марина та Никодим, ніби спогад про їхню молодість на фоні теми «спокути» звучить скрипка Вівальді - як спів душі, символ прекрасного та недосяжного ідеалу. Символічно-лейтмотивна інтерпретація музичних фрагментів у виставі, дає право говорити про певну поліфункційність музики: вона виступає як символ, як коментатор подій, як один з формотворчих компонентів цілого.

Другу підгрупу репрезентують такі вистави як «Безталанна» режисера Ф.Стригуна та велика кількість постановок А.Бабенко, серед яких виділимо «Нірвану» за Олельком Островським та «Гедду Габлер» за Генриком Ібсеном. У цих зразках музичний ряд komponується режисером з якогось одного джерела, що завжди має поліфункційний характер. В цьому, напевно, і є основна різниця між авторською музикою і принципом музичного монтажу. Якщо композитор може написати потрібну кількість музичних номерів, відразу наділяючи їх певними драматургічними функціями, то відібрані режисером фрагменти, обмежені в кількості, змушені об'єднувати в собі кілька функцій, щоб органічно вливатися в синтетичну природу сучасної театральної дії.

Найдосконалішим сценічним твором Федора Стригуна театральна критика вважає «Безталанну» за п'єсою Івана Карпенка-Карого. Наділена яскравою народністю, національною самобутністю, добрим художнім смаком, постановка відразу ж знайшла дуже позитивний відгук у пресі. Критики аналізують як драматургію, так і музичний компонент вистави, відзначаючи її цілісність і глибину.

Так, мистецтвознавець Валерій Гайдабура пише: «Безталанна» схожа на зворушливу пісню, на трагічну баладу. Музичне оформлення В.Льорчака

пройняте ностальгією людської мрії про красу і гармонію життя. Ця нота органічно вплітається в емоційне багатоголосся режисерської партитури...

Ой, сивая зозуленька

Усі сади облітала,

В жодному не кувала...

Цей пісенний лейтмотив вистави - і про трагічну долю Варки, і про нещасну Софію, і про Ганну, тільки зозуленька старої пошарпана, скалічена, трагікомічно схожа на шуліку» [42, с. 6]. А львівський критик Максим Храмов у статті «Тривоги і надії «Безталанної» зазначає: «Мабуть неможливо собі уявити «Безталанну» без музики. Музичне оформлення вистави заньківчан вартує окремої статті. Можна було б написати як спектакль народжується з пісні і в неї ж поринає після трагічного фіналу» [192].

І, справді, пісенний образ зозулі, що створює тематичну арку п'єси, є символом і «безталанної» жіночої долі, і неминучості смерті, і вічного прагнення до волі. Синтезуючи риси всіх жіночих образів вистави, зозуля є ніби образом, введеним від автора, який є невидимим, але і повсюдно присутнім. Вона з'являється в найбільш дієвих моментах вистави, ніби попереджуючи героїв про трагічну розв'язку. І лише коли відбувається розв'язка, з її ліричної пісні лунає болісне «ку-ку, ку-ку», що наче дзвони мертвої душі Варки – вісімнадцятирічної дівчини, майже дитини, нагадує всім про загублене молоде життя.

Блискучою знахідкою режисера Алли Бабенко вважаємо звучання теми з опери «Травіата» Джузеппе Верді (антракт до 3 дії), яка постає свого роду «емоційним камертоном» «Нірвани» Олелька Островського. П'єса піднімає проблеми вірності в коханні, зради, що приводить до трагедії. Дуже вдалим вважаю використання вердієвської теми, що звучить в «Травіаті» у вступі як тема кохання Віолетти, а перед фіналом - як уособлення неминучості трагічної смерті героїні. У виставі ця тема також звучить наскрізно, символізуючи образ «нірвани» - «блаженного забуття».

Основною музичною ідеєю «Гедди Габлер» Г. Ібсена (1993) режисера А.Бабенко стала тема знаменитої молитви «Casta diva» з опери «Норма» Вінченцо Белліні. Цитата покликана передати душевне сум'яття головної героїні, оскільки, нагадаємо, ця молитва в опері звучить в той момент, коли Норма усвідомлює зраду коханого Поліона, але вимушена продовжувати своє служіння як жриці. Дещо подібне відбувається і в драмі Ібсена. Коли Гедда Габлер вперше з'являється перед глядачами, глядач помічає деяку скутість її зовнішньої поведінки, недомовленість у словах... Її душа, наче прихована від цікавих вух і очей завісою, яку вона сама створила. Звучить молитва, але в інструментальному варіанті. І лише тоді, коли Гедда розкриває всю глибину своєї натури, тема «Casta diva» вперше звучить вокально як в першоджерелі, що відповідає сюжетній дії твору. В результаті режисер цією єдиною темою досягає величезного емоційного впливу на глядача, який, в свою чергу вже не уявляє виставу без цієї ліричної і прекрасної музичної інтонації.

Найбільш вдалі прем'єри і поновлені вистави театру ім.М.Заньковецької 80-х – 90-х років минулого сторіччя залишились в історії національної сцени як розгорнуті і динамічні «драми ідей», в яких музична складова була вельми суттєвим елементом, надавала образної конкретності, посилювала драматизм, підкреслювала полярність почувань, рельєфніше окреслювала різні пласти змісту, виявляла приховані підтексти та символічні «послання». В результаті утворювався єдиний візуально-звуковий простір, що ефективно впливав на процес глядацького сприйняття.

4. 3. Трансформація традицій українського “театру корифеїв” в музично-драматичних концепціях вистав Стригуна - Камінського.

Наприкінці 80-х - в 90-х роках ХХ ст. у Львівському академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької настає особливий період, природно пов'язаний із здобуттям Незалежності України і відтак – істотного оновлення репертуару. Саме в цей час головний режисер театру Народний

артист України Федір Стригун активно співпрацював з Віктором Камінським. З ним він створив сім вистав різного жанрового спрямування. Серед них – шість вистав патріотично-історичної тематики зі сценографією Мирона Кипріяна. Окремо стоїть «Народний Малахій» Миколи Куліша – зразок модерного «курбасівського» українського театру періоду «Розстріляного Відродження».

Подаємо хронологічну послідовність вистав Федора Стригуна з музикою Віктора Камінського та сценографією Мирона Кипріяна [195]:

20.04.1989 – «Маруся Чурай» Ф. Стригуна за Л. Костенко.

06.03.1990 – «Згадайте, братія моя...» за Т. Шевченком.

25.05.1990 – «Народний Малахій» М. Куліша.

08.12.1990 – «Павло Полуботок» К. Буревія.

26.10.1991 – «Мотря» (І ч. «Мазепи») Б. Лепкого (інсценізація Б. Антківа).

13.03.1992 – «Не вбивай» (2 ч. «Мазепи») Б. Лепкого (інсценізація Б. Антківа).

17.10.1992 – «Батурын» (3 ч. «Мазепи») Б. Лепкого (інсценізація Б. Антківа).

Всі ці вистави, нагадаймо, були пов'язані з актуальними соціально-історичними вимогами буремного часу здобуття Незалежності та перших років після того, отже, відносились до періоду, який зараз прийнято окреслювати як відродження національного романтизму. Тож цілком закономірно на порозі розпаду радянської імперії та здобуття Незалежності, тобто у 80-х – 90-х роках ХХ ст. – періоді національного Відродження – спостерігається особливе зацікавлення п'єсами на українську історичну тему, що мали за мету не лише відновити на сцені забуті драми, але й викликати історичні аналогії і алюзії з сучасністю. Тому шість із семи п'єс, поставлені в тандемі Ф. Стригун – В. Камінський, були вельми близькі за змістом, хоч і належали авторам, що творили в різні періоди драматичної національної історії. Найважливішим вважаємо те, що вони були об'єднані єдиним образно-смісловим стрижнем і підносили один ключовий міф – козацької слави, унікального братства, яке заклало такий потужний фундамент національної самосвідомості, що його не змогли подолати сторіччя наступних репресій, кривавих розправ і голодоморів.

Враховуючи цю обставину, обираємо дещо інший підхід, ніж у аналітичних етюдах щодо музично-театральної творчості А. Кос-Анатольського: не послідовний розгляд кількох знакових вистав, а узагальнюючий підхід засад музично-сценічної драматургії та прояву індивідуального стилю В. Камінського у музичному оформленні шести драматичних спектаклів.

Хоча, як згадувалось, всі названі вистави поєднані спільним історико-міфологічним стрижнем, варто окреслити змістовну концепцію кожного літературного джерела та стисло представити постаті їх авторів.

За хронологічною послідовністю першою в театрі ім. М. Заньковецької – у 1989 р., ще у пізніх радянських реаліях, була поставлена «Маруся Чурай» за романом у віршах Ліни Костенко, тож логічно почати саме з харизматичного шедевр новітньої української літератури.

Завдання композитора у музичному прочитанні тексту Ліни Костенко, перенесеного на сцену, з одного боку, полегшувалось тим, що головна героїня – народна поетеса-піснярка; в її міфологізованому образі, протягом століть у фольклорному компендіумі і художній літературі стійко закріпилась бінарна смислова опозиція «української Сафо, що оспівує подвиги козаків – кохаючої дівчини, що мстить за зраду», відповідно втіленої в піснях «Засвіт стали козаченьки» і «Ой не ходи, Грицю». Отже, композиторові одразу давалась «підказка», від яких інтонаційних прототипів він повинен відштовхуватись. З іншого боку, це й ускладнювало пошук відповідної музичної концепції вистави, оскільки штовхало до спрощеного прямолінійного вирішення. Композитор щасливо оминув цю небезпеку і знайшов у музичній мові вистави вельми вдале поєднання ритмоінтонаційних зворотів пісень самої Марусі Чурай і мелодики поетичного слова Ліни Костенко. А те, що це слово відзначається особливою музикальністю, і в тому сенсі продовжує питому літературну традицію, починаючи від Сковороди і Шевченка – до Олеся й Антонича, помічають всі дослідники. Зокрема В.Брюховецький зазначає: «Не може не вражати легкість переливу наголосів у поєднанні різних стильових і змістових площин

поетичного зображення, згармонійованого поліфонією звучання і семантичною місткістю та доцільністю найдрібнішої деталі» [29, с. 163].

Важливим імпульсом для режисера й композитора став і самоочевидний вибір поетеси теми і героїні свого роману. Так вона перекидала місток з епохи, віддаленої майже на 300 років у сучасність і крізь призму минулого «діагностувала» стан сучасного суспільства. В цьому сенсі Ліна Костенко виступає продовжувачем іншої традиції національної літератури, найповніше представленої Шевченком, Франком і Лесею Українкою, - носієм історичної пам'яті і водночас сумлінням та покликком до приспаної бездержавністю нації. «Цікавою є мотивація написання твору. Не бажання поетеси поставити крапку над «і» у дискусіях щодо постаті Марусі, а, по-перше, реакція на той факт, що «у брежнєвську добу історія як дисципліна перестала існувати», по-друге, така подія як «Ташкентська конференція про російську мову», на якій було прийнято резолюцію про навчання у дошкільних закладах російською мовою» [119, с. 103], що стало для Л. Костенко «рішенням взяти на себе, на поета, обов'язок бути літописцем і зберігати необбріхані дані, і, по-третє, тільки історія могла стати дзеркалом для сучасності і дати змогу авторці критично оцінити «недомагання дня» [49, с. 29-30].

В романі простежується ще один, можливо, більше ніж вищезгадані, прихований смисловий пласт – автобіографічність постаті головної героїні, в якій можна спостерегти риси самої авторки: гордої, незалежної, незламної, талановитої поетеси, яка протистоїть філістерському оточенню і продажній владі. Можемо погодитись з оцінкою Євгенії Кононенко, яка вибудовує міфологему української жінки і проводить наскрізну лінію: Маруся Чурай – Леся Українка, Ліна Костенко: «Три постаті української культури, три різні долі, три різних творчих доробки, а міфологічні іміджі в них, з певними відмінностями, подібні. А в основі кожного з них — міф про героїчну жінку України. Власне, всі три описані тут міфи, за Леві Стросом, можна вважати лише окремими варіантами базового національного міфа про українку, яка своєю героїчною творчістю, силою духу, а також силою впливу на маси

зрівнялася з чоловіком, однак при тому зберегла ніжну вразливу жіночу душу, відкриту до кохання. Маруся Чурай склала пісні, які співає козацьке військо, йдучи на бій з ворогами, але в стосунках із Грицем поводить себе, як звичайна закохана жінка. Леся Українка, яка писала: «Зброе моя ти єдина, слово...», їде до смертельно хворого на сухоти Сергія Мержинського, нехтуючи суворими моральними законами свого часу, йдучи на тяжкий конфлікт зі своєю владолюбною матінкою Оленою Пчілкою. А Ліна Костенко, поезія якої у брежнєвську добу для багатьох символізувала останній рубіж оборони національної гідності!» [87, с. 236].

Отже, «Маруся Чурай» Ліни Костенко для творчого тандему Стригун – Камінський виявилась своєрідним епічним зачином для наступного масштабного циклу національних історичних вистав. В цьому виборі можна відчитати певне символічне передбачення не лише тому, що пройде зовсім небагато часу і деякі пророцтва геніальної поетеси збудуться, але й через те, що міфологічна, алегорична візія минулого – сучасного – майбутнього України розгорнеться на конкретні суспільно-історичні постаті і події: як у реальності, так і в аналізованому театральному циклі.

Продовжив цю лінію «Павло Полуботок» Костя Буревія, поставлений в 1991 р. Оскільки цей драматург надто мало відомий не лише ширшому загалу, але й в мистецьких колах, стисло окреслимо його творчу постать як представника «Розстріляного Відродження» та у проекції на *opus magnum* його спадщини. Кость Степанович Буревій (1888 – 1934) протягом свого короткого і напрочуд яскравого шляху встиг реалізувати кілька цілком контрастних життєвих проєктів: селянського сина з російськомовного середовища Вороніжської області – і високоосвіченого інтелігента-поліглота; революціонера, що певний час належав до російської партії есерів, учасника обох російських революцій, – і українського подвижника-патріота; в'язня царської каторги – і жертви сталінського режиму; викладача історії театру в московській Українській театральній студії, пов'язаний з театром Леся Курбаса «Березіль», – і редактора-економіста у «Сельхозсоюзе» (оскільки ще до

революції закінчив комерційні курси), захисник інтересів української меншини в Москві – та опонент Хвильового, якого звинувачував у схилянні перед Європою та недооцінці російської духовності.

Настільки ж строкатою й багатогранною була його літературна діяльність. Він починав як автор російськомовних романів на сучасну тему «Колчаковщина», «Поет белого знамени», «Распад», в середині 20-х років у своїх літературних текстах різних жанрів переходить на українську мову, причому в деяких творах виступає як сатирик-містифікатор під псевдонімом Едуарда Стріхи. «Об'єктом безкомпромісної сатири Буревія стає панфутуризм, лідером якого був Михайль Семенко. Панфутуристи тоді виступали проти неокласиків і ваплітян, як «буржуазних націоналістів», ще з більшою затятістю, ніж партія. У пародійній «Зозендропії» Кость Буревій виводить міфічний образ Едварда Стріхи – тип радянського кар'єриста, що їздить дипкур'єром уряду СРСР по лінії Москва – Париж й пише ультраліві комуністично-футуристичні вірші. Цей персонаж поєднує в собі якості безпардонного нахаби й жалюгідного пристосуванця до вимог компартії, «обпльовувача» всіх цінностей і майстра самореклами» [28].

Центральним твором Буревія стала драма «Павло Полуботок», завершена в 1928 році – вельми символічна і для давньої, і для новітньої української історії, і для біографії самого письменника. «П'єса К. Буревія змальовує історичні реалії першої половини XVII століття, коли Російська імперія посилювала колоніальну політику, загрожуючи державному суверенітету України. Така ситуація була суголосною сьогоденню митця. Тому актуальною.

Початок XVII століття після періоду деякої стабільності став кризовою добою в історії України. Держава після Полтавської поразки поступово втрачала свою незалежність аж до ліквідації в листопаді 1764 року Гетьманату, коли для управління українськими землями була створена Друга Малоросійська колегія» [202, с. 362].

Гетьман Павло Полуботок намагався в мирний спосіб захистити права українців та знайти порозуміння з Петром Першим, але всі його благі наміри

закінчилися тим, що цар знищив його, заточивши у Петропавловську фортецю. Символічна остання фраза, яку драматург вкладає в уста гетьмана: «О! Я тепер добре знаю, що воля міститься на кінці шаблюки!». «Найпоширеніші легенди розробляють тему героя та антигероя, які в моральному герці, за іронією долі, зійшлися в Петропавлівській фортеці: «За невинне страждання моє і моїх земляків будемо судитися у спільного й нелицемірного судді, Бога нашого: скоро станемо перед ним, і він розсудить Петра з Павлом» [202, с. 363].

Протистояння з жорстоким правителем довелось усвідомити в дуже близькому майбутньому і самому драматургові: його розстріляли в 1934 р. разом з групою українських поетів і письменників – одних із перших жертв «Розстріляного Відродження» української інтелігенції.

За радянської влади ім'я Буревія та його творчість, а надто «націоналістична драма» «Павло Полуботок» були викреслені з літературної спадщини. Про це дуже образно висловився сучасний журналіст: «Років десять тому потрапила мені до рук історична драма на п'ять дій “Павло Полуботок”. Ім'я автора – К. Буревій – нічого не говорить сьогоднішньому читачу. Бунтівна натура головного героя історичної драми була близькою непокірному характеру самого автора, у минулому професійного підпільника, есера, одного з організаторів антибільшовицького поволзького повстання. За Україну і той, і другий готові були накласти – і наклали – головою. Знищений у 1934 році кулею в потилицю сталінським режимом, на батьківщині письменник пішов і в літературне небуття, видавався і досліджувався лише за кордоном» [117].

У 1949 році його родина емігрувала до США, де дочка Оксана Буревій-Яценко видала окремою збіркою частину врятованої спадщини батька [209]. Тільки в незалежній Україні стало можливим повернення спадщини письменника, причому слід віддати належне художньому чуттю режисера Федора Стригуна: він дуже тонко вловив злободенність історичної драми для молодій українській державі на початку 90-х років ХХ ст. Вона і в той час прозвучала як важливе застереження для політиків, не довіряти обіцянкам колишньої метрополії, не втратила своєї актуальності і сьогодні.

Ту ж мету – представити інший, «нерадянський» погляд на ключових осіб української історії і провести виразні аналогії з недавнім суспільно-політичним досвідом та вказати на «уроки історії» для майбутнього – переслідував режисер і в постановці трилогії Богдана Лепкого «Мазепа».

Ще одна, заборонений в радянський час літературний артефакт, як і «Павло Полуботок», містив дуже виразні і недвозначні алюзії до сучасності, принаймні до трагічної втрати своєї державності і поразки від більшовиків у 1919 – 1921 рр. Літературознавці доби Незалежності, а надто ж після початку російської агресії в Україні, дуже гостро відчували це послання, яке відомий громадський діяч, письменник і поет Богдан Лепкий адресував до наступних поколінь, усвідомивши всю трагедію поневолення. «Сучасне суспільство зіштовхнувшись з проблемою духовного занепаду, викорінення давніх традицій та звичаїв, все більше піддається впливу інших культур, забуває свою історію. Це питання неможливо вирішити без опертя на досвід минулих поколінь, а також без прийняття належних заходів, спрямованих на формування історичної пам'яті народу. Найбільш адекватним способом її передачі є історичні художні твори, які акумулюють і передають досвід минулих поколінь, давні традиції, значні творчі здобутки та розмаїтий жанровий масив» [140, с. 118].

Великою перевагою літературної пенталогії Лепкого було те, що він спирався не лише на власні рефлексії щодо історичних постатей, а добре проштудіював наукову та філософську літературу, мав поважних консультантів з числа провідних національних діячів і мислителів свого часу: «Відомо, що письменник постійно знаходився серед освічених та національно свідомих людей. Вони також прищеплювали йому любов до історії рідної країни. Серед них він знаходив прибічників та однодумців. Великий вплив на зацікавлення Богдана Лепкого історичною тематикою мав його щирий друг Вячеслав Липинський (1882-1931), талановитий історик і звеличник героїчної минувшини України, який висував ідею сильної державницької особистості. Воєнні події 1917-1919 рр. поглибили державотворчі задуми Б.Лепкого, і він вирішив написати щось більше з минулого української державності. Перед ним

зринула постать Івана Мазепи. До того ж близьке приятелювання з істориком О. Барвінським, який у 1918 р. переклав на українську мову й опублікував «Історію України в життєписах визначних її діячів» Миколи Костомарова, де був зображений історичний портрет Івана Мазепи, підштовхнуло Б. Лепкого до задуму відтворити широкомасштабне прозаїчне полотно про діла славного гетьмана України. Якщо брати до уваги те, що Богдан Лепкий був проіннятий ідеєю незалежності України, то стає зрозумілим, чому він написав ряд романів про Івана Мазепу» [140, с. 126].

В цьому національно-історичному макроциклі театру ім. М. Заньковецької кінця 80-х – першої половини 90-х років ХХ ст. вистава за Т. Шевченком із символічною назвою «Згадайте, братія моя» відіграє роль своєрідного філософсько-рефлексивного узагальнення і смислового ключа до всіх інших вистав. Адже цикл «В казематі», який розпочинається згаданим віршем, написаний після арешту поета в 1847 р., є найяскравішою демонстрацією незламності духу національного героя-пророка. «Під час ув'язнення в казематі з 17 квітня по 30 травня 1847 р. Шевченко не тільки не піддається депресії, а й навпаки мобілізує усі свої вітальні й духовні сили, що призводить до вибуху творчої продуктивності і визначає оновлення поетичного інструментарію. За розмаїттям ритмічних, римових і строфічних моделей цикл «В казематі» можна поставити поряд з геніальною поемою «Гайдамаки» – вершинним твором Шевченкової молодості» [97, с. 88].

Творчий силует режисера Федора Стригуна було окреслено в попередньому підрозділі, в контексті ж з'ясування засад його співпраці з Віктором Камінським наведемо кілька промовистих міркувань, які підтверджують близькість їх світоглядних художніх переконань. Перше з них – переконаність у глибинному співзвуччі театральної вистави і тих проблем, почуттів, настроїв, які панують в даний історичний період у національному суспільстві. Режисер і композитор дуже подібно висловлюються з цього приводу. Думка режисера: «Якщо є неполадки якісь у державі, те ж саме відбувається й у театрі. Ніщо так не реагує на становище в державі, як театр, бо

він має ті самі служби, ту саму структуру, він – як маленька держава. Але є одна важлива і цікава річ: не держава в театрі, а все-таки театр у державі. Ми дуже залежні від настрою, який є в суспільстві, від політичної ситуації в країні, й чим вона гостріша, чим важче людям на душі – тим більше вони йдуть у театр. Якось Леонов дуже вдало висловився стосовно того, чому люди так багато танцюють під час війни, - вони топчуть війну. Тому чим емоційніший час – тим більше люди приходять до театру, щоб подивитися, подумати, вивірити свої думки з тим, хто що як думав і говорив. Тому театр вічний» [177].

Думка композитора: «Коли я писав музику до вистав, то думав передусім про те, як ці історичні події зрозуміють сучасні слухачі, наскільки зможуть подолати сумну правду відомої приказки «Історія вчить нас тому, що нічого не вчить». І от це підказало мені потребу включити деякі характерні інтонації сучасності, щоби на емоційно-підсвідомому рівні музичного співпереживання слухачі могли зрозуміти злободенність, слухність тих висновків, які наші далекі предки вимушені були – іноді ціною власної свободи і життя – робити перед обличчям хитрого і підступного ворога. На жаль, ще й сьогодні ці уроки історії до кінця не пройдені, і зараз не втратили актуальності такі мистецькі історичні сюжети, такі вистави, якими на зорі Незалежності Федір Стригун з усіма однодумцями доносив до публіки» [Додаток А].

Друга спільна світоглядна основа режисера і композитора – це домінанта етичних цінностей у виставі, сприйняття театру, як «школи життя», в якій має підноситись моральний ідеал, пізнаватись різниця між істинним і неістинним, добром і злом. Недаремно, Стригун ніколи в жодній із своїх вистав чи ролей не намагається епатувати публіку смакуванням низьких пристрастей чи перверзійними образами. В цьому він виступає послідовником і продовжувачем «театру корифеїв» та й загалом усієї національної театральної традиції: «Це справа невмируща. Я хочу, щоб театр був кафедрою. Про це мріяли Карпенко-Карий, Кропивницький, Садовський, Заньковецька. Вони поклали життя на те, щоб показати глибину людської душі, людської правди, людської віри. У театрі я мрію щодня, тішачись повною залю людей, які знають, навіщо сюди

прийшли і що хочуть тут взяти. І виходять звідси з прекрасним настроєм, із задумою. Мені тільки про це йдеться» [177]. А в іншому інтерв'ю перекидає місток до сучасності: «Та доводиться і про сумне говорити. І про глибоко трагічне. Бо щоб зрозуміти щасливі прояви життя, треба розуміти і горе. Тільки у контрасті можна оцінити щастя. Треба зрозуміти, що те, що ми зараз живемо, спілкуємося, – це велике щастя і велика можливість. Говорити нарешті те, що думаєш, не приховуючи. Бо були й такі часи... Ми пережили й таке» [178].

«Найважливішим є поняття честі, совісті, добра, доброзичливості. В інші часи чомусь ці поняття не були в ціні, а, може, їх неможливо було реалізувати уповні. Наприклад, чесно сказати те, що ти думаєш. Найбільше щастя у тому, що ти нічого не приховуєш: кого любиш – про це говориш, кого ненавидиш і що ненавидиш – теж. Я розумію, що іноді ми боремося з вітряками, але це тільки так здається» [178].

Подібним чином висловлюється і композитор: «Музику до театральної вистави насправді дуже важко писати. Адже тут поєднуються два рівні, що на перший погляд видаються взаємовиключними: твоє власне чуття художнього образу сценічного дійства – і бачення режисера, з яким слід узгодити оце саме чуття, щоби «на виході» отримати гармонійну цілість. Якщо музика розходиться з режисерським задумом, вона буде просто заважати сприймати виставу, може навіть зруйнувати той художній ефект, до якого прагнув постановник. Тому я дуже уважно прислухався до порад і вказівок Федора Миколайовича, тим більше, що у нас в основному співпадають погляди на сутність театру як мистецтва. Та правда життя, до якої він завжди закликав, психологічна достовірність відтворення характеру персонажів, може бути поглиблена музикою так, як жодним іншим чином. Вона може доокреслити ту багату гаму переживання, яку ані слово, ані сценічна дія виразити не в змозі. І коли ця єдність, взаємодоповнюваність досягається, тоді глядач переживає катарсис, найвищу мету кожного мистецтва, до якої закликали ще античні мислителі» [Додаток А]..

Окремо підкреслимо усвідомлення режисером великої ролі музичного ряду вистави, про що він теж неодноразово висловлювався: «Режисер «замовляє музику». До речі, хороший режисер повинен бути музично грамотним, пояснити характер музики, стиль, я вже не кажу про ритм. Звичайно, вирішення вистави – за режисером. Я не можу починати ставити виставу, для якої в мене немає вирішення, і сподіватись на те, що мені його принесе художник. Але найголовніше - режисер мусить, як мене вчив Влад Неллі, передусім мати силу волі втілити на сцені те, що мислить собі, що його хвилює, і захопити цим інших людей» [176].

Отже, те, що вибір режисера Федора Стригуна для музичного оформлення вистав на історичну українську тематику впав саме на Віктора Камінського, було обумовлено кількома причинами як суспільного, так і суто художнього характеру. По-перше, режисерові була відома суспільна позиція композитора – автора пісні до слів Богдана Стельмаха «Історія», яку в програмі театру «Не журись» виконував Віктор Морозов.

По-друге, за задумом режисера в музиці цих вистав повинна була переважати синтетична стильова лінія, де підхід до музичного ряду мав бути більш розмаїтим та неоднорідним за використанням інтонаційних джерел. А тому звукове оформлення мало сприйматись як більш вирашне, адже тут йдеться про синтез інтонацій фольклорних, духовних, пов'язаних з українською сакральною традицією відповідного часу, а водночас побутово-сучасних, наближених до пісенної творчості сьогодення. Камінський, що на той час був знаний не лише як автор симфонії, хорів на вірші Т. Шевченка, але й як визнаний майстер шлягерів, прекрасно зрозумів багатовекторну концепцію режисера – минуле у сучасності, сучасне у минулому.

По-третє, Віктор Камінський за природою свого таланту є мелодистом, його пісенна лірика відзначається винятковою проникливістю та задушевністю. А водночас він дуже глибоко відчуває істоту національного епічного фольклору, передусім думного, тонко резонує на виразність драматичного

слова. Як *театральний* композитор він ідеально відповідав тим естетичним ідеалам, які сповідував режисер.

Звичайно, кожна з названих вистав відзначається певними особливостями, але яскраво відчувається почерк режисера, який у переважній більшості своїх постановок послідовно впроваджує три драматургічні лінії:

- 1) усвідомлення національного генетичного коріння та трагізму історичної долі України;
- 2) сюжетна фабула, історії кохання, ненависті, жертвності, відданості і зради;
- 3) проекція в сучасність.

Ця триплановість драматургії Ф.Стригуна знаходить відображення і в трактуванні музичного матеріалу. Але перш ніж перейти до більш конкретних спостережень спробуємо музичний ряд шести перелічених вистав диференціювати за певними драматургічними функціями:

I) коментуюча функція музичного ряду, як одна з провідних драматургічних функцій, об'єднує дві вистави - «Марусю Чурай» і «Павла Полуботка». В «Полуботку» окрім того вдало впроваджений принцип, який ще в античному театрі вважався одним з найхарактерніших – це трактування хору як коментатора подій. В «Марусі Чурай» роль такого коментатора відіграють спеціально введені образи кобзарів, які не лише супроводжують драматичну дію, але й їх номери вибудовують зв'язки між діями. Аналогічний прийом зустрічаємо в «Полуботку», де підсумок кульмінаційного етапу сюжетного розвитку знаходить вагоме втілення у думі Кобзаря. Символ кобзарства в обох виставах є не випадковим. Адже кобзарі зберігали історичну пам'ять, доносили власну інтерпретацію як історичної минувшини, так і сучасних подій, і таким чином виступали своєрідними літописцями історії.

II) в інших чотирьох виставах – шевченківській «Згадайте, братія моя» та трилогії «Мазепа» музику використано більш розмаїто, її можна трактувати у поліфункційному ключі: з одного боку, важливе місце тут посідає ілюстративний фактор - це значна кількість жанрово окреслених номерів:

траурний марш, думи, пісні, молитва; з другого боку, важливою функцією в згаданих театральних виставах виступає формотворча, що наскрізно об'єднує весь перебіг драматичних подій. Мається на увазі зокрема послідовно дотриманий принцип монотематизму в останній п'єсі з трилогії Б.Лепкого - «Батурин», до того ж монотема інтонаційно яскраво споріднена з музичним тематизмом попередніх двох вистав: «Мотря» та «Не вбивай».

Відтак, підходимо до аналізу музичної мови цих шести вистав.

Музика писалася Віктором Камінським, очевидно, з врахуванням триплановості режисерських задумів Федора Стригуна. Тому прослідкуємо за процесом музичного втілення кожного з трьох планів. Композитор, опираючись на обрані фольклорні джерела, використовує характерні семантичні знаки конкретної історичної епохи, втіленої в драматичній п'єсі:

А) центральне місце в усіх п'єсах займає думний епос, завдяки якому підноситься ідея кобзарства як морально-етичного імперативу українства в ситуації бездержавності;

Б) маршове коло інтонацій, орієнтоване в історичній перспективі на козацькі, а через певні інтонаційні алузії – на повстанські пісні першої половини ХХ ст.;

В) лірико-побутова сфера, що концентрується у вокальних ліричних монологах героїв.

Цікавим і доречним є трактування композитором фольклорних джерел, рівно ж як й інтонаційних знаків сучасності. По-перше, використання їх завжди по настрою і манері тісно пов'язане з конкретною сценічною ситуацією і емоційно-психологічним станом героя. Але зберігаючи фольклорну чи іншу жанрову генезу обраного прототипу, композитор вносить в ці музичні номери ознаки власного стилю, що веде до осучаснення самої манери письма.

Яскравим прикладом, власне, такого підходу може служити музика В.Камінського до вистави Ф. Стригуна «Павло Полуботок», де чільне місце посідають кобзарські пісні та думи.

Пісня-дума «Віддам скарби» перш за все привертає увагу своєю мелодикою. Вона водночас синтезує і кобзарський розспіваний мелос, і декламаційно-речитативну просодію, що вказує на суто театральну природу авторської музики, і разом з тим – на її образно-асоціативну багатоплановість. Якщо вокальна партія пісні-думи претендує на створення ілюзії аутентичності, сприймається як народнопісенний артефакт, то його доповнює і створює дещо інший рецептивний акцент супровід в естрадній манері, оскільки він несе відбиток сучасної доби.

Хор «Якщо любиш Україну» має маршовий характер, і за сюжетом виконує ілюстративну функцію показу виходу козаків, які йдуть захищати свою Батьківщину. Цей номер наділений композитором пісенно-ліричними інтонаціями, що впливає з природи українського фольклору. І все ж мелодія виходить за межі стилізації козацького маршу, про що свідчать деякі осучаснені у порівнянні з фольклорною системою виразовості звороти в натуральному мінорі, гармонічні барви, що апелюють до актуальної в нефольклорному напрямку (чи у напрямку «нової фольклорної хвилі») модальності у зіставленні діатонічних акордів, як теж поява співзвуч кварто-квінтової будови.

В трьох думах, що їх виконує Кобзар в «Полуботку», і які відіграють в драматургії вистави функції підсумків-резюме певних сюжетних подій, найпростіше знайти елементи сучасного композиторського стилю. Вони проявляються в тяжінні до імпровізаційності, що викликає асоціації з жанровою природою дум, а також в розширенні тонального плану, який вказує на використання елементів т. зв «дванадцятитонової діатоніки». Більш ніж в інших музичних номерах вистави, тут виділяється патетичне, театральное-декламаційне начало.

Ще інші виразові елементи і відповідно – драматургічні функції притаманні музичному ряду до вистави «Маруся Чурай» за Ліною Костенко. Віктор Камінський тут послідовно впроваджує принцип театралізації музичної мови. Вистава настільки насичена музичними номерами, що в жанровому вимірі цілком відповідає музично-драматичному класичному театрові.

Особливу роль відіграють стилізовані постаті кобзарів, які з'являються після кожної відносно завершеної сцени, проте з сучасними гітарами, і таким чином надають виставі цілісності та певної наскрізності розвитку. В драматургічному сенсі виконуючи функцію «хору – коментатора подій», підпадаючи під класифікацію образів-символів театру-дійства, за музичним виразом їх номери являють собою зразок поєднання традицій і новаторства. Традиційність концентрується в стилізації епічно-розповідної манери, необхідної для символу кобзарства. Сучасний сегмент породжений тим «правом імпровізаційності», яке надає композиторові думна рецитація, не обмежена жодними класичними канонами гармонії, метру та фактури. Тому й дисонантні послідовності, вільна часом примхлива метро-ритмічна перемінність, синтез кантилени і декламації в номерах кобзарів сприймається цілком природно і невимушено¹⁰.

Митець тут послідовно впроваджує принцип театралізації самої музичної мови, чутливого переінтонування кожного поетичного слова, відчитання не лише змісту самого тексту, але й – що під силу тільки музиці! – підтекстів і контекстів, вибагливо зашифрованих поетесою в численних смислових алюзіях. Особливу роль відіграють стилізовані постаті кобзарів, які з'являються після кожної відносно завершеної сцени, проте з сучасними гітарами, і таким чином не тільки надають виставі цілісності та певної наскрізності розвитку, але й перекидають місток із минулого в сучасне. Таким чином втілюється одна з основних засад віршованого роману Ліни Костенко відзначена вище: історичні події дуже виразно проектується на сучасні соціополітичні колізії, не тільки «пізньої брежнєвської доби», але й буремних подій здобуття Незалежності.

Впливи духовної музики теж відчуваються насамперед у партіях кобзарів, дивовижним чином засади православної монодії синтезуються з думною рецитацією, наявно демонструючи неперервний цілісний зв'язок «сакрального – фольклорного, епічного». Ще один важливий знак духовної музики у п'єсі і єдина цитата «чужої музики» в партитурі – «Херувимська» Артемія Веделя,

¹⁰ Відомо, що Ліна Костенко, що дуже прискіпливо ставилась до постановок свого улюбленого дітища – «Марусі Чурай» - забажала переглянути виставу зацьківчан і залишилась вельми нею задоволена, а особливо позитивно оцінила музичне оформлення.

інтонаційний образ з «золотої доби», яка наступить невдовзі після перипетій, описаних в романі. Проте змістовно, стилістично духовний концерт та барокова українська духовна музика дуже тісно пов'язані з традицією, до якої апелює сучасна поетеса. Чутлива, невимовно трагічна у своїй ніжності й беззахисності, мелодія «Херувимської», виступає як «голос душі» головної героїні.

Окремо варто підкреслити елементи естрадної пісенної стилістики в музиці до «Марусі Чурай». Вона не виступає тут «чужорідним тілом», радше навпаки, створює ще більш відчутний місток між епохами, а водночас сприяє демократичності музичного виразу, такій природній у загальній концепції вистави. В цих музичних коментарях композитор дозволяє собі на несподіваний драматургічний хід: автоцитату пісні «Історія», що мала для митця особливий прихований сенс. Характеризуючи місце цієї пісні в музичному житті Львова, Л. Кияновська пише: «В атмосфері національного романтизму, який хвилиною підноситься в кінці вісімдесятих, особливого резонансу набуває його (Камінського – О.Б.) пісня «Історія» на вірші Б.Стельмаха, що співалась відомим українським бардом В.Морозовим у виключно вільнодумній в ті роки програмі Львівського театру-студії «Не журись» та завдяки своїй популярності була надрукована навіть у США» [79, с. 158].

Ще одна важлива риса музичної мови вистави – композитор ніде не подає точних цитат з пісень самої Марусі Чурай, натомість широко використовує прийом переспівування характерних інтонацій. Лейттема головної героїні, яка з'являється кілька разів у кульмінаційних драматично значущих моментах, поєднує в собі інтонації найпопулярнішої пісні «Ой не ходи, Грицю» (оспівування опорного тону на початку теми) та активний висхідний хід, що походить з героїчної козацької пісні «Засвіт встали козаченьки».

Загалом щодо стилістики музичної виразності п'єси, то її влучно визначила вище цитована дослідниця: «Театральна музика Камінського дуже видовищна і ситуативна, координація зорового і слухового ряду доповнюється точним відчуттям дії, але разом з тим композитор ніколи не прагне тільки підпорядкувати її драматичному розвитку – навпаки, йому здебільшого

вдається «симфонізувати» драматичну виставу, знайти влучну лейтінтонацію, яка висвітлює ідею твору наче зсередини» [79, с. 161].

Підсумовуючи роздуми про засади взаємодії «сакрального – фольклорного» у виставі «Маруся Чурай» Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької за романом Ліни Костенко з музикою Віктора Камінського, згадаємо, що вистава була однією з найтриваліших у історії повоєнного львівського театру – в 1999 р. вона пройшла у 500-й раз! І завжди приваблювала публіку, кожний спектакль проходив з аншлагом, а критика була одностайною у відзначенні найвищих художніх якостей «Марусі Чурай». Вважаємо, що концентрованого, емоційно-інтелектуально-асоціативного впливу на глядача вистава досягнула завдяки глибині взаємодії всіх компонентів, в тому числі за допомогою музики, що істотно підсилила не лише емоційно-чуттєвий зміст сценічної дії, але й органічно розкрила деякі приховані підтексти.

Загалом музика до «Марусі Чурай» ще позначена елементами естрадної пісенної стилістики, що поступово вичерпуються у наступних музично-театральних версіях Віктора Камінського. Вже в наступних його виставах, зокрема, в трилогії «Мазепа» Б.Лепкого композитор опановує цілком новий для себе принцип музичного мислення.

Варто зупинитися на окремих номерах з трилогії, які мають особливу роль у творенні цілісної музичної концепції.

Переломною, кульмінаційною у розвитку сюжетної лінії є сцена смерті Кочубея з другої частини трилогії «Не вбивай». Ця сцена вирішена і режисером, і, відповідно, композитором як поліфункційна, поєднуючи моменти кульмінаційного піднесення - і розв'язки, а також висуваючи на перший план проблему гріха і спокути.

Для музичного вирішення такого вельми складного епізоду, В.Камінський звертається до похоронного маршу, що несе в собі елементи полістилістики:

1) одним з основних інтонаційних знаків-символів цієї сцени є видозмінені звороти козацьких маршів, що покликані стати наочним символом руйнації козацтва;

2) поруч з цим композитор використав характерні елементи західноєвропейського риторичного «зрізу» доби бароко, зокрема пасакальні ходи та інтонації *lamento*, що інтонаційно перекидають місток в «Батурин»-останню частину трилогії. Це створює наскрізну музичну лінію на рівні цілого циклу.

Як бачимо, музика траурного маршу з драматургічної точки зору поліфункційна: це водночас ілюстрація подій, символ історичної поразки, нарешті, наскрізний драматургічний елемент, що сприяє загальній зцементованості трилогії.

Якщо музика «Мотрі» та «Не вбивай» несе багатопланове смислове навантаження, то фінал «Батурин» будується на єдиній темі – лейттемі приреченості, фатуму, краху. Це дійсно основна ідея останньої частини трилогії Лепкого (нагадаймо: що втілив в ній власну «сублімацію» переживання краху української держави вже в ХХ ст.). Тому цілком органічно сприймається монотематичне вирішення вистави. В основі моно теми покладено хоральні інтонації, що вперше зароджуються в похоронному марші з попередньої частини трилогії. Як уже зазначалося вище, в «Полуботку» музичним символом – підсумком подій, була кобзарська пісня «Якщо любиш Україну». У трилогії ж за рахунок відсутності коментуючої «кобзарської» функції виникає потреба у монотематичній системі, ланки якої по ходу дії несуть символічне навантаження.

У «Батурині» розглянута вище інтонація зазнає ряду жанрових і стильових перевтілень і звучить як:

- 1/ хорал, що відтворює надії Мазепи;
- 2/ вокаліз – плач за Україною ;
- 3/ акордовий важкий поступ – символ непокори і невдоволення;
- 4/ дзвони – в моменти драматургічного зламу;

5/ розчиняється в розірваних експресивних інтонаціях вигуку, зойку, зітхання, тощо, що застосовуються ситуативно, за фабулою і походять з риторичної системи барокової музики.

Загалом же музичне вирішення Віктором Камінським трилогії «Мазепа» в режисурі Федора Стригуна можна вважати справжнім успіхом композитора. Адже не так часто у театральній практиці можна зустріти настільки чітко вибудовану музичну концепцію циклу вистав, яка б надзвичайно органічно перепліталася зі стилем режисерського мислення.

Висновки до розділу IV

На основі розгляду генетичних, епігенетичних та соціокультурних передумов становлення індивідуального стилю Віктора Камінського з'ясовано, що музика до драматичних вистав виявилась одним із пріоритетів та органічних сегментів творчості сучасного митця, співзвучна його пошукам у інших синтетичних (ораторія, духовна музика, кантата-симфонія, хори) та чистих інструментальних (концерти, програмні камерні опуси) жанрах.

Його музика до драматичних вистав розглядається у ширшій панорамі досягнень Львівського національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької 80-х – 90-х років ХХ ст. Вказується, що найбільш вдалі із згаданих вистав театру ім. М. Заньковецької сприймаються як свого роду «драми ідей», в яких саме музика надає експресивної глибини сценічному дійству, посилює драматизм. В результаті утворюється єдиний візуально-звуковий простір, що здатний суттєво вплинути на процес глядацького сприйняття.

Аналіз вистав Федора Стригуна з музикою Віктора Камінського дозволяє з впевненістю констатувати, що знайдений ним звуковий контрапункт драматичного дійства вистав, постановка яких здійснювалась на зорі Незалежності, дозволив глибше проникнути в сценічну дію, розкрити деякі підтексти драматичної п'єси. Таке трактування музики особливо яскраво

проявляється в тих режисерських концепціях, які не відкидають історичну традицію українського класичного музично-драматичного театру. Вона не лише допомагає будувати цілісний образ вистави, але й нерідко творить обличчя театру, робить індивідуальним, впізнаваним його стиль.

ВИСНОВКИ

Обрана тема дисертації була інспірована рядом актуальних тенденцій сучасної гуманістичної науки в глобалізовану добу, що інспірує синтетичний напрям досліджень у кожній із її галузей – історії, культурології, мистецтвознавстві, таким чином щоразу глибше проникаючи у сутність кожного з явищ і виявляючи його приховані підтексти. Дослідження музичного мистецтва теж виходить на ширші інтердисциплінарні перспективи, спостерігаючи у композиторській творчості розмаїтість і багатовимірність створення звукового універсуму, моделювання образу світу. Причому ці якості притаманні музиці не лише в автономних формах, але й не менш яскраво – у синтетичних жанрах, серед яких важливе місце посідає музична складова драматичних вистав. Проте проблема ролі і місця музики в драматичному театрі має ряд аспектів, що далеко не завжди беруться до уваги в дослідженнях, присвячених чи то окремим театральним концепціям та артефактам, чи ширшій панoramі театального життя. Тож відповідно до основоположної характеристики в поданому дослідженні висувається і обґрунтовується гіпотеза про рівнозначність художньої вартості музики до театральних спектаклів з іншими її жанрами, в тому числі й як репрезентанта індивідуального стилю композитора. Такий інтердисциплінарний підхід природно обумовив методологію даного дослідження на перехресті ряду гуманістичних наук: психології творчості, культурології, театрознавства та музикознавства.

Відтак в роботі були поставлені та вирішені наступні завдання:

1. Був опрацьований значний пласт наявної наукової літератури, на основі якого проаналізовано та сформульовано власну дефініцію індивідуального композиторського стилю, так і його специфіці у музиці до драматичного театру. Багатоаспектність піднятих у роботі проблем вимагала залучення аналітичних студій категорії «стилю», в якому передусім виокремлюємо його трактування як співвідношення компонентів художньої структури та як вираження єдності,

притаманної будь-якій множинності художніх явищ. В цьому загальному понятті, що передусім передбачає «історичний стиль епохи», яскраво виділяється індивідуальний стиль композитора.

2. Його докладніше представлення обумовлене основними завданнями поданого дослідження: формулювання власної концепції індивідуального композиторського стилю та його специфіки в царині музики до драматичного театру та окреслення ролі професійних композиторів у співпраці з українськими театральними режисерами і колективами протягом тривалого історичного періоду. Відтак визначаються такі сутнісні характеристики композиторського стилю в музиці до драматичного театру як відчуття слова (передусім поетичного та сценічного), емпатичність до художнього образу, здатність до «синтетичного мислення».

3. Розглянувши кілька класифікацій функцій музики в драматичному театрі, приходимо до висновку, що попри позірно декларовану «несамостійність» музичного компонента, він був і залишається одним з конститутивних у виставі та більше того – зміна трактування музики в драматичній виставі підлягає тим самим стильовим трансформаціям – історичним, національним й індивідуальним, що і сам вид театрального мистецтва. Внаслідок цього, скільки б не ставили під сумнів можливість проявів індивідуального стилю композитора в музиці до драматичних вистав, всі вищенаведені спостереження і класифікації вчених переконливо доводять протилежне: синтез музики з театральним дійством, хоча в чомусь справді обмежує політ фантазії композитора, з іншого боку дає йому такі інспірації, які він може дуже плідно й оригінально використати й перевтілити.

4. Разом з тим для обґрунтування авторської позиції щодо індивідуального композиторського стилю, який яскраво проявляється в синтетичній цілісності драматичного спектаклю, слід було з'ясувати специфіку інноваційних театральних концепцій. На основі опрацювання значного компендіуму літератури, присвяченої інноваційним театральним системам в їх проекції на музичну складову, традиціям українського національного театру,

було зауважено, що новаторські пошуки у царині театру зайняли у мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. особливе місце – сукупний вираз «слова – дії – звуку» у виставі, динамічність переживання хроносу як найбільш об'ємної категорії світовідчуття людини доби науково-технічного прогресу, виявилась найбільш співзвучною до потреб художнього осмислення оточуючого світу.

5. В роботі також здійснене представлення української національної музично-театральної традиції на різних етапах її розвитку. Встановлено, що на етапі, який аналізується в дисертації, вельми актуальними залишаються традиційні засади українського театру, головню, «театру корифеїв», що далеко ще не вичерпали свого виразового потенціалу. Адже театр корифеїв, як і сучасний український драматичний театр, був спрямований на синтетизм мислення, що сягає ментальної природи прадавніх звичаїв, таким чином, поєднуючи видовищність, символічність дійства – і визначення місця людини в універсумі. Концентрованого, широкоасоціативного впливу на глядача вистави театру корифеїв у багатьох випадках досягали саме завдяки глибинній взаємодії слова – руху – музики, що спроможна підсилити емоційно-чуттєвий зміст сценічної фабули і розкрити символічні підтексти.

6. Наголошується, що розгляд сучасного періоду розвитку вітчизняного театрального мистецтва неможливий без усвідомлення джерел як національних так і західноєвропейських. В цьому сенсі вельми цікавим постає перехідний період (кінець ХІХ – перша половина ХХ століття, коли плідно репрезентують інноваційні ідеї сценічного дійства такі митці, як Адольф Аппія, Бертольд Брехт Костянтин Станіславський, Всеволод Мейєрхольд, а також українські новатори, передусім Лесь Курбас. Позиції цих видатних режисерів, як правило, вирізняє синтез двох театральних концепцій - показу і переживання. Звідси опора на багатоплановість дії, багатоманітність і глибина виразу психологічних станів персонажів, а з іншого боку – видовищність, звернення до лапідарних плакатних форм, що робить цей театр доступним найширшій аудиторії. В результаті досягається деякий ідеал синтетичного мистецтва. В роботі вказується, що органічний зв'язок музики з сюжетними подіями можливий

лише за умов ідеального взаєморозуміння творців вистави, які ніби вступають в символічний діалог концепцій – літературної (на рівні першоджерела) подієво-драматичної (на рівні режисерського прочитання цього джерела), музичної (авторського або підбраного режисером звукового ряду, що певним чином співвідноситься з попередньо зазначеними рівнями), візуальної (на рівні образно-символічного наповнення декорацій і костюмів). Поєднання цих двох взаємодоповнюючих сфер дозволяє по-новому відчитати ментальний код, зрозуміти питомі архетипи національного світовідчуття в світовому духовному континуумі.

7. Зважаючи на встановлені характеристики традиції та інновацій в українському національному театрі, в дисертації окреслена роль професійних композиторів у співпраці з режисерами і колективами протягом тривалого історичного періоду. В «театрі корифеїв» роль музичного компоненту є надто важливою, музика являє собою не просто звукове тло, а виконує функцію ментально-емоційного коду національної вистави. Домінування музики в українському театрі етапу становлення та професіоналізації визначається рядом взаємозумовлених факторів: об'єктивно-історичними (необхідність зберегти історичну пам'ять, утвердження національної ідентичності), ментально закоріненими (архетипи народно-обрядового дійства, що в своїй суті було синтетичним, музично-театральним артефактом); естетичними (переймання окремих здобутків та художніх напрямів європейського і російського театру). Здійснення головних завдань досягалось як завдяки синтетичному виконавському складу труп, так і музично-драматичною природою репертуару. Щодо новаторського театру Леся Курбаса, вказується, що трактування «звукового ряду» у виставах надто істотно відрізнялась від тих функцій, які надавали музичним образам у драматичному сюжеті видатні попередники митця – представники театру корифеїв. Ритмоінтонаційна природа звукового компоненту театральної вистави варіювалась геніальним режисером у вельми широкому спектрі значень, смислів, алегорій, алюзій, символів.

8. Спеціальна увага приділяється творчій діяльності колективу Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької в другій половині ХХ ст., зокрема здійснено стислий огляд розмаїтих музично-драматичних концепцій. Відповідно до зазначених постулатів, в роботі максимально диференціюється жанрова палітра музики до вистав названого драматичного театру, охоплюючи найрозмаїтші модуси співвіднесення змістовних та символічних сфер сценічного дійства із їх звуковими корелятами. Основні тенденції розвитку музичної складової в театрі ім. М. Заньковецької трактуються з позиції не тільки естетико-змістовних доміант вистави, але й в ширшому розумінні, оскільки в цій площині зазначаються розмаїті можливості прояву індивідуального стилю композитора в залежності від його особистісних психологічних диспозицій та тих соціо-культурологічних завдань, які він ставив перед собою у створенні музики для театральної вистави. Їх типологізація дозволила виокремити дві лінії розвитку: перша пов'язана з осучасненням звукового середовища вистави через опору на поширений в актуальному музичному побуті жанрово-інтонаційний словник; друга віддає перевагу синтезу різних жанрових елементів та багатство системи виразових засобів, взаємопроникнення інтонацій різного стилістичного спрямування; значне місце відводиться переосмисленню виразового комплексу української фольклорної та класичної музичної традиції.

9. Відтак, аргументовані в перших двох розділах дисертації загальні теоретичні позиції щодо визначення категорій індивідуального композиторського стилю, специфіки його прояву в музиці до драматичного театру, історичний дискурс музики в інноваційних концепціях західноєвропейських майстрів сцени та традицій українського театру – проєктуються на конкретні приклади творчості львівських митців Анатолія Кос-Анатольського та Віктора Камінського у виставах Львівського національного академічного драматичного театру ім. М.Заньковецької впродовж другої половини ХХ ст. В результаті обґрунтування авторської концепції дисертації приходимо до висновку, що друга половина ХХ ст. виявилась для відродження

національної української культури надто важливою, хоч і вельми неоднорідною добою. В радянський період режисери і композитори, що з ними співпрацювали, з одного боку, прагнули йти в ногу з часом і переймали новаторські концепції театрального дійства, з іншого ж, намагались зберегти його національну сутність. Одним з таких композиторів, безперечно, був Анатоль Кос-Анатольський.

Доба національного відродження, яка наступає після здобуття Незалежності, висуває драматичний театр в центр художнього пошуку. Можливість відроджувати і повертати в мистецький обіг ті драматичні твори, які були вилучені протягом радянського періоду з ідеологічних причин (як «націоналістичні», «ті, що проповідують буржуазні західні цінності», «релігійні», «антирадянські» та ін.) відкрила дуже широкі можливості для оновлення репертуару, збагачення його справжніми вартісними драматичними п'єсами. Водночас були зняті перепони у запровадженні суто сценічних інновацій, заохочувався театральний експеримент і звернення до плідного досвіду провідних світових майстрів сцени. Цим успішно скористався в театрі ім. М. Заньковецької режисер Федір Стригун, запросивши для музичного оформлення національно-історичних вистав Віктора Камінського.

10. Кінцевим етапом змістовного ряду дисертаційного дослідження стало ствердження, на прикладах аналізу музики до ряду вистав, що специфічні образно-звукові уявлення, які є породженням індивідуальних творчих задумів композиторів, спрямовані на виявлення сутнісних образно-сміслових якостей театрального артефакту. Для послідовного представлення цього процесу розгортається доволі широке «контекстуальне поле» артефакту із залученням аналітичних студій обраних драматичних п'єс, їх історичного походження та національно-суспільної ролі, характеристики художньо-психологічної особистості режисера та з'ясування творчої взаємодії «режисер – композитор» у кожній конкретній виставі. До уваги береться, передусім, концептуальний рівень таких зв'язків, що обумовлює образно-смісловий тонус вистави, з музичного боку розглядається система обраних виразових засобів, вибір

жанрів, кореляція драматичного змісту – режисерського задуму – їх музичної інтерпретації. Всі ці аспекти образно-стильового аналізу музики до драматичної вистави стисло пов'язуються з пріоритетами композитора в інших жанрах, його цілісної життєтворчості тощо. Лише в такому об'ємному естетико-історичному компендіумі видалось можливим окреслити специфіку індивідуального композиторського стилю в музиці до драматичних вистав, залучивши в якості прикладу музично-драматичні артефакти А.Кос-Анатольського (“Ніч на полонині” О. Олеся, “Дами і гусари” О. Фредра) та (“Маруся Чурай” Ліни Костенко, “Павло Полуботок” Костя Буревія, трилогія “Мазепа” Б. Лепкого, «Згадайте, братія моя» Т. Шевченка). Названі музично-театральні артефакти вперше цілісно розглядаються з позиції втілення їх індивідуального стилю.

Зараз, коли український драматичний театр намагається розширити засоби сценічної виразності, осмислити джерела сучасних експериментальних напрямків, аспект дослідження діалектичних зв'язків всіх складових вистави, в тому числі й величезного потенціалу музичного ряду, на нашу думку, висувається в ряд актуальних завдань як театрознавства, так і музикознавства, відкриває перспективи переосмислення, інтерпретації та реінтерпретації багатьох знакових явищ сучасної драматургії та нового прочитання класичних шедеврів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії : (електронне видання) [Електронний ресурс] / Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса ; упорядник Я. Верещак [та ін.]; [передмова] О. Бондаревої. Київ : 2012. 136 с. URL: [http://www.kurbas.org.ua/projects/avanscena%2026.02_Layout %201.pdf](http://www.kurbas.org.ua/projects/avanscena%2026.02_Layout%201.pdf) (дата звернення з 22. 02. 2018)
2. Александров Ю. В. Психологія розвитку : Навчальний посібник. Харків : ФОП Панов А.М., 2015. 336 с.
3. Ананьев Б.Г. Задачи психологии искусства *Психология художественного творчества* : Хрестоматия/сост. К.В.Сельченко. Минск, 2003. С. 452-465.
4. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619-1919 Львів : 2001. 273 с.
5. Антонович Дмитро. Український театр. *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського.* Київ : Либідь, 1993. 592 с.
6. Аппиа А. Музыка и постановка. *Живое искусство.* Москва : 1993. С. 31–62.
7. Арановский М. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора. *Бессознательное. Природа, функции, методы исследования.* В 2-х т. Тбилиси: Мецниереба, 1978. Т.2. 688 с.
8. Арто А. Театр и его двойник. Москва : Мартис", 1993. 430 с.
9. Архимович Л. Музыка в театрі М. Кропивницького і І. Карпенка- Карого *Українська класична опера.* Київ : Мистецтво, 1957. 310 с.
10. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. издание 2-е, доп. / ред. Т. Ливанова. Москва : Советский композитор, 1978. 199 с.
11. Афашижев М. Н. Западные концепции художественного творчества : учеб. пособие для вузов/ 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 1990. 176 с.
12. Баканурський А.Г. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ : Знання України, 2009. 319 с.
13. Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового киноискусства / пер. с нем. М. П. Брандес ; общ. ред. и предисл. Р. В. Юренева]. Москва : Прогресс, 1968. 328 с.
14. Бальме К. Вступ до театрознавства / пер. укр. мовою В. Кам'янець. Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. 269 с.
15. Баран З. Львів як осередок українського театального життя в 20-х рр. ХХ ст. *Lwów: Miasto. Społczeństwo. Kultura:* / Pod red. H. Zalińskiego, K. Karolczaka. Kraków: Wyd-wo Naukowe WSP, 1998. Tom II. S. 490-498.

- 16.Басин Е. Я. Искусство и коммуникация: очерки из истории философско-эстетической мысли. Москва : МОНФ, 1999. 240 с.
- 17.Бахтин М.М. Эпос и роман, СПб. Азбука, 2000. 306 с.
- 18.Бахтин М.М. К философии поступка. Работы 1920-х годов. Киев : "Next", 1994. 383 с.
- 19.Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : 1975. 504 с.
- 20.Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина ; предисл. И. В. Минакова]. Москва : Айрис-пресс, 2004. 416 с. (Библиотека истории и культуры).
- 21.Білас О. І. Функції музики в театральних виставах (на прикладі музики Віктора Камінського до вистав Львівського національного академічного українського драматичного театру ім.Марії Заньковецької). *Музикознавчі студії: на пошану Митця. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С.38-52.
- 22.Білас О. І. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини ХХ ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Музикознавчий Універсум*. Львів, 2016. Вип. 38-39, С.43-59
23. Білас О. І. Інноваційні риси музичних концепцій театру Леся Курбаса (на прикладі вистав «Гайдамаки»за Шевченком і «Газ»Г.Кайзера). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Музикознавчий Універсум*. Львів, 2017. Вип. 40. С.96-113
- 24.Білас О. І. Роль музики в українському драматичному театрі кінця ХІХ - початку ХХ ст. , *Щоквартальник «Українська музика»* Львів, 2017. Число 3 (25). С. 59-69.
- 25.Білик А.А. Сучасний театр і критика: у пошуках порозуміння. *Культура України*. Випуск 32. 2011. URL : <http://ku-khsac.in.ua/kultura32/25.pdf> (дата звернення 25.05.2018).
- 26.Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915-1924. НТШ в Америці; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.. М.Т. Рильського НАНУ. Львів: Літопис, 2003. 340 с.
- 27.Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 2. 565 с.
- 28.Буревій Кость: письменник, театрознавець і ...«терорист-білогвардієць». URL : <https://www.057.ua/news/68184/kost-burevij-pismennik-teatroznavec-i-terrorist-bilogvardiec>
- 29.Брюховецький В.С. Ліна Костенко: Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1990. 262 с.
- 30.Василько В. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с.
- 31.Велимчаниця Ольга. Лесь Курбас і експресіонізм. *Кіно-Театр*. № 3, 2007. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=693 (дата звернення 05.09. 2017 р.)
- 32.Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А. А. Франковского. СПб. : Мифрил, 1994. 426 с.

- 33.Веселка С. Посади у пам'яті сад. *Вільна Україна*.1987. 29 бер.
- 34.Веселка С. Талан «Безталанної». *Вільна Україна*.1987. 22 трав.
- 35.Веселка С. Фігури на шахівниці сцени. *Вільна Україна*. 1986, 14 лют.
- 36.Веселка С. Чисті води на глибині. *Вільна Україна*. 1987. 21 листоп.
- 37.Вишневська М. Сценічне диво львів'ян *Молодий буковинець*.1984, 27 лип.
- 38.Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
- 39.Владимирова Н.В. Західноєвропейський театр: у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ - ХХ століть: монографія. Київ : Щек, 2008, 295 с.
- 40.Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. Нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1965, 74 с.
- 41.Выготский Л. Психология творчества. СПб : Азбука, 2000. 416 с.
- 42.Гайдабура В. «Та сива зозуленька ...». *Культура і життя*. 1988. №20. с.6.
- 43.Гарбузюк М. Музика у виставі “Гамлет” Львівського театру ім. М.Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. URL : <http://shakespeare.in.ua/uk/garbuzjuk-m-muzika-u-vistavi-gamlet-lvivskogo-teatru-im-m-zankoveckoi-1957-r-spi-vpracja-rezhisera-j-kompozitora/> (дата звернення 06.03.2018).
- 44.Гвоздев О. О. З історії театру і драми / перекл. з рос. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. 200 с.
- 45.Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81-99.
- 46.Горюхина Н.А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры: Сб. статей*. Київ : Музична Україна, 1989. Вип.2. С. 52–64.
- 47.Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польськ. Львів : Центр гуманітарних досліджень Львівського держуніверситету ім. І. Франка, 1999. 186 с.
- 48.Губко О. Психологія українського народу. Київ : Задруга, 2003. 400 с.
- 49.Гусар-Струк Д. Історичний роман Ліни Костенко. *Сучасність*. 1990. № 5 (349). С. 26-41.
- 50.Даренський В. Мистецтво як феномен людино творення. *Філософська думка*. 2009. № 6. С. 61–77.
- 51.Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С. Н. Зенкина, Москва : Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
- 52.Дзюба Іван. «Неопалима книга» *З криниці літ*: у 3 т. Т.1: *Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Деяко про добрих сусідів і духовну рідню*. Київ, 2006. С. 536-542.
- 53.Дишкант Вадим. І сміх, і сльози, і любов. *День*, 2013, 30 жовт.
- 54.Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): Монографія. Київ : Либідь, 2001. 334 с.

55. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби. Львів: вид-во НТШ, 2007, 184 с.
56. Єрмакова Н. Лесь Курбас і національна класична спадщина // *Просценіум*, 2012, № 1/3. С. 11–25.
57. Жицька Т. Л. Курбас і С. Черкасенко. *Український театр*. № 6, 1997. С. 20-21.
58. Загайкевич М. Українська музична культура. *Історія української культури* у 5 т. Київ : Наукова думка, 2005. Кн. 2. Т. 4. С. 207 - 284.
59. Загурська Ельвіра. Трансформація національного міфу на українській сцені (на прикладі образу Марусі Чурай). URL : <http://www.ua.z-pdf.ru/7istoriya/921128-1-mizhnarodna-naukovo-teoretichna-konferenciya-elvira-zagurska-starshiy-laborant-ipsm-nam-ukraini-transformaciya-nacionalno.php> (дата звернення 27.08.2017)
60. *Згадаймо, братія моя...* Про видатного диригента Ігоря Лацанича. Спогади. Статті. Матеріали. Львів : Проман, 2011. 261 с.
61. Зобов Р., Мостепаненко А.О. О типології пространствено-временних отношеній в сфері искусства. *Ритм пространство и время в литературе и искусстве* Сб. статей. Ленинград : Наука 1974. С. 11-26.
62. Ідеологія, мораль, искусство / Л. Т. Левчук (рук.) и др. Київ : Либідь, 1991. 192 с.
63. Історія зарубіжного театру / отв. ред. Л. И. Гительман. СПб : Искусство-СПБ, 2005. 575 с.
64. Історія Львова : у 3-х т. / редкол. Я. Ісаєвич ... [та ін.]. Львів : Центр Європи, 2006-2007. Т. 1 : 1256-1772. Львів : Центр Європи, 2006. 296 с., [2] л. іл.; Т. 2 : 1772 жовтень 1918. Львів : Центр Європи, 2007. 559 с., [2] л. іл.; Т. 3 : Листопад 1918-поч. ХХІ ст. Львів : Центр Європи, 2007. 575 с.
65. Історія світової культури: навч. посіб. / Кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. 3-тє вид., перероб. і доп. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 400 с.
66. Історія української культури / під заг. ред. д-ра І. Крип'якевича. Київ, 1994. 617 с.
67. Історія української літератури ХХ ст. Кн. перша / ред. В.Г.Дончик. Київ : Либідь, 1993. 680 с.
68. Історія української музики: В 6 т./ АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського. Редколегія: М.Гордійчук та ін. Т.1. Київ : Наукова думка, 1987. 568 с.
69. Кадилова Лариса. Він повернувся! *Слово Просвіти* 2017. 02 лют.
70. Кадилова Лариса. Моя шана й подяка Майстру *Театр-плюс*, 2011, № 25. С. 14.
71. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці *Українське мистецтвознавство*: матеріали, дослідження, рецензії, К.: ІМФЕ, 2009, вип. 9. С. 106-113.
72. Камінчук О. Неоромантик, символіст чи романтик? *Дивослово*. 2004. № 12. С. 46–49.
73. Канарська А. Театр на Любові. *Збруч*, 2018. 26 квіт.

- 74.Картавцева И. В. Особенности театральной системы Б. Брехта (на примере сравнения с К. С. Станиславским). *Молодой ученый*, 2014. №4. С. 1207-1211.
- 75.Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Монографія. Київ : «Відродження», 2000. 102 с.
- 76.Кирик Д. Концепт. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ : Абрис, 2002. С. 294.
- 77.Кириченко І. О. Розважальна музика Галичини міжвоєнного періоду як передумова появи українського джазу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль : 2013. №1. С. 79 - 89. Серія: *Мистецтвознавство*
- 78.Киричок Л. Марко Кропивницький. Київ : Дніпро, 1985. 156 с.
- 79.Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму. *Українське музикознавство*, вип. 30. Київ : НМАУ ім. П.Чайковського, 2001. С. 156-169.
- 80.Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса. Монографія. Львів : Вид-во НТШ, 2003. 496 с.
- 81.Кияновська Л., Мельник Л. Кілька міркувань про індивідуальний стиль Віктора Камінського. *Музикознавчі студії: на пошану Митця*. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 6 – 20.
- 82.Клековкін О. Ю. THEATRICA : Лексикон / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
- 83.Кобилянська О., Valse Mélancolique. *Оповідання / упоряд., післямова І.О. Денисюка, худож. І.Г. Пенік*, Львів : Каменяр 1982, с. 137-174
- 84.Козак Б. Театральні відлуння. (Статті. Передмови. Штрихи. До портретів. Матеріали. Рецензії. Інтерв'ю.). Львів : Ліга-Прес, 2010. 452 с.
- 85.Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю *Питання стилю та форми в музиці*. Львів: Каменяр, 2001. С. 123-131.
- 86.Коннов О. Ф.. Історична динаміка художнього стилю : Монографія Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 187 с.
- 87.Кононенко Є. Співоча душа України (Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко). *Герої та знаменитості в українській культурі / Ред. О. Гриценко*. К.: УЦКД, 1999. С. 234-248.
- 88.Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини. автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / . Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 2006. 20 с.
- 89.Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ:Факт,1998. 468 с.
- 90.Корнієнко Н. Лесь Курбас і духовні засади українського авангарду *Дзеркало тижня*. 2007. № 5. 6 лют.
- 91.Корнієнко Н. Лесь Курбас і новий український театр: від «модернізму» до «фантастичного реалізму» *Український театр ХХ ст.* Ред.: Н. Корнієнко та ін. Київ : «ЛДЛ», 2003. С. 101-167.

92. Корній Л. Українська шкільна драма XVII – першої половини XVIII ст. як предтеча національного музично-драматичного театру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб ст. Вип. 1: *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2004. С. 446-460.
93. Кос Надія. Про родину Косів *Анатоль Кос-Анатольський у спогадах сучасників*. Львів: Аз-Арт, 2009. С. 5-18.
94. Костюк Н. Рейнгольд Глієр. *Енциклопедія сучасної України*. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=25646 (дата звернення 04.09. 2017)
95. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. *Науковий вісник НМАУ. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*: зб. статей. Київ, 2004. вип. 37. С. 37-43.
96. Крижановська Н. Є. Феномен «театру корифеїв» в культурному житті південноукраїнського регіону. URL : <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/152.pdf> (дата звернення 11.12.2017)
97. Костенко Н. Про вірш у поетичному циклі Т.Шевченка «В казематі». *Шевченкознавчі студії*. 2009. Вип. 12. С. 79-89.
98. Кулик О. Львівський театр ім. М. Заньковецької. Київ : Мистецтво, 1989. 165 с.
99. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. Київ, 1988. 518 с.
100. Курбас Лесь. Філософія театру. / Упоряд. М. Лабінський; ред. М. Москаленко, Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
101. Лабінська Д. «Музичне» в театрі Леся Курбаса. *Життя і творчість Леся Курбаса* / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. С. 266 – 276.
102. Лев В. Богдан Лепкий, 1872–1941 : життя і творчість / Нью-Йорк: Фондація ім. Богдана Лепкого при Науковому Товаристві ім. Шевченка в ЗСА, 1976. Т. СХСШ. 399 с.
103. Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения: В 2-х т. Ленинград : Педагогика, 1983. Т.1. 392 с. Т.2. 318 с.
104. Липківська Г. У лабетах спокусливого часу *Вісті з України*. 1992, 27 серп. - 2 вер.
105. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Ис-ство, 1970. 445 с.
106. Лисюк В. Поезія ремесла. Монологи. Вінниця : Нова Книга, 2012. 368 с.
107. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури Київ : Вид. ПАРАПАН, 2011. 196 с.
108. Лігус О.М., Лігус В.О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації *Young Scientist*, 2018, № 1 (53), January, с. 673-676.
109. Лотман Ю. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*:

- Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия.* Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1986. Вып. 683. С. 106–121.
110. Лужницький Г. Про трьох мистців українського театру *Наше життя*, Нью-Йорк, 1986, ч. 12, грудень. С. 7 – 9.
111. Львовичкіна А. М. Етнопсихологія. Київ : МАУП, 2002. 144 с.
112. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
113. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів: Сполом, 2001. 280 с.
114. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
115. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення театру у Львові. *Musica Galiciana.* / pod red. L. Mazepu. Rzeszów: wyd-wo wyższej szkoły pedagogicznej, 2000. Т. 5. С. 53-83.
116. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століття на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр-7, 2017. 474 с.
117. Малишевский И. Детектив с гетманским золотом: самый большой в мире клад из английских пещер Али-Бабы. *Зеркало недели.* 2001. 22 дек.
118. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Київ : Мистецтво, 1953. 181 с.
119. Мариняк Р. «Маруся Чурай» Л. Костенко в контексті інтерпретацій легенди про піснетворку-отруйницю. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, № 1088, 2013, Вип. 17 С. 97-104. Серія *Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки.*
120. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского / сост. М. А. Венецианова. Москва : Советская Россия, 1961. 519 с.
121. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891-1917, М.: Искусство, 1968. 643 с.
122. Мейерхольд В. Э. о своем методе 1914 – 1936 *К истории творческого метода: Публикации. Статьи.* СПб.: КультИнформПресс, 1998. 247 с.
123. Мельник Л. Творчий портрет Віктора Камінського. *Musica Humana.* Вип. 2. Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2005. С.153-160.
124. Мельник-Гнатишин О. Музика в українському театрі 60-х років ХІХ ст. у дзеркалі газети «Слово». *Музична українїстика : сучасний вимір* : Зб. наук. ст. на пошану музикознавця, д-ра мист-ва, проф. Марії Петрівни Загайкевич / ред.-упоряд. А.К. Терещенко. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 145-151.
125. Мерлин В.С. Очерк интегрального исследования индивидуальности Москва : Педагогика, 1986. 256 с.
126. Мистецтво України: Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького, Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997, 499 с.

127. Михайлов М. К. К проблеме стилевого анализа. *Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты* / Сост., ред. и прим. А. Вульфсона; вступ. ст. М. Арановского]. Ленинград : Музыка, 1990. С. 66-91.
128. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1981. 262 с.
129. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. *Український театр ХХ ст.* / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 4 – 36.
130. Мірошніченко Н. Неоритуальність у театрі постмодернізму. *Кіно. Театр.* 1999. №1. С.28-30.
131. Муштенко С. Час корифеїв *День*, 2007. № 219, 14. груд.
132. Назарчук Д. Хіба любов винувата *Прикарпатська правда* 1989, 28 лип.
133. На хибному шляху *Вільна Україна*, 1946, 28 серп. URL: Міські хроніки від Mankurta https://zaxid.net/1946у_miski_hroniki_vid_mankurta_n1044363 (дата звернення 26.05.2017)
134. Наєнко М.К. Літературознавство 40-50-х років: за ґратами соцреалізму і у вигнанні. *Історія українського літературознавства*. Підручник, с. 248. URL : <http://westudents.com.ua/knigi/255-storya-ukranskogo-literaturoznavstva-nanko-mk.html> (дата звернення 01.09.2017).
135. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. Москва : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.
136. Наливайко Д. Стиль на пряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. *Індивідуальні стилі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст.*: Зб. наук. пр. Київ : Наук. думка, 1987. С. 3–42.
137. Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка *Слово і Час*. 2007, №1. С.27-37.
138. Наш театр : книга діячів українського театрального мистецтва, 1915-1975 / редакційна колегія : Г. Лужницький (гол. Ред.) та ін.; вид. колегія : Ю. Кононів, В. Сердюк, М. Івасівка / Наукове товариство ім. Шевченка, Секція історії України, Комітет театрознавства. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. 848 с.
139. Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? URL : <http://theatrummundi.org/2010/10/does-the-postdramatoc-theatre-exist/> (дата звернення 17. 08. 2017)
140. Нехайчук Ю. Художнє осмислення історичної постаті у пенталогії “Мазепа” Богдана Лепкого *Наукові записки Бердянського держ. пед. ун-ту*. Бердянськ : 2014. Випуск II. С. 118 – 126.
141. Новиков А. О. Марко Кропивницький і Харківщина. Розвідки, гіпотези, документи. Харків : Майдан, 2000. 184 с.
142. Нога О. Хроніки міста театрів від «Шекспіра» : театральне життя Львова 1900-1920 років. Львів : [б. в.], 2007. 712 с.
143. Оверчук М. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко. Альбом. Львів: Ліга-Прес, 2004. 64 с.

144. Олесь О. Твори у 2-х томах. Т. 1: Поетичні твори. Київ : Дніпро, 1990. 959 с.
145. Онеггер А. Киномузыка из цикла статей «Заклинание окаменелостей» *О музыкальном искусстве.* / пер. с фр. Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. Ленинград : Музыка, 1979. 264 с.
146. Орел С. Хутір Надія – колиска театру корифеїв *День*, 2003. 04 квіт.
147. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'яка. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 639 с.
148. Павлишин С. Спогади про А.Кос-Анатольського. *Анатоль Кос-Анатольський у спогадах сучасників.* Львів: Аз-Арт, 2009. С. 23-27.
149. Пилатюк Н. Засади інтертекстуальності в творчості Віктора Камінського *Музикознавчі студії: на пошану Митця. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка.* Львів, 2013. Вип. 29. С. 20 – 30.
150. Пилипчук Р. Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-і рр. ХІХ ст.). *Просценіум.* 2001. №1. С. 7-11; 2002. №1(2). С. 9-12; №2(3). С. 3-7; №3(4). С. 3-9; 2003. №1(5). С. 3-8; №2(6). С.2-8; №3(7). С.4-10; 2004. №1-2(8-9). С. 11-19; 2005. №1-2(11-12). С. 4-11; №3(13). С. 3-10; 2006. №1(14). С. 3-11.
151. Пікон-Валлен Б. Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд. URL : http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/5_pikon.pdf (дата звернення 05. 09. 2017)
152. Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноевропейській культурній шахівниці. Зб. статей / ред.. О. Гаврилів, Т. Гаврилів. Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. 232 с.
153. Поліщук О. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2007. 208 с.
154. Полоцкая Э. А. «Напоминают мне Заньковецкую...» *О Чехове и не только о нем.* Москва, 2006. С. 196 – 216
155. Постанова ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення» *Історія України. 10-11 кл. Документи. Матеріали розділ VIII. післявоєнна відбудова та розвиток України (1945-1955 рр.)* URL : <https://history.vn.ua/pidruchniki/ukraine-history-documents-materials-10-11-cl/8.html> (дата звернення 06.02.2018).
156. Прохасько Ю. «Галицький граф». *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 2009, ч. 57 *Садиби роду Фредро-Шептицьких.* С. 26.
157. Психологическая типология: Хрестоматия; / сост. К.В.Сельченко. Минск : Харвест; Москва : Аст, 2002. 592 с.
158. Психология художественного творчества: Хрестоматия; / сост. К.В.Сельченко. Минск : Харвест; 2003. 752 с.
159. Райзе Е. С. О музыке и музыкантах: афоризмы, мысли, изречения, высказывания. Ленинград : Музыка, 1969. 167 с.
160. Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ : Харків : Нью-Йорк : 1995. 435 с.

161. Романенчук Б. Коломия й Коломийщина: збірник споминів і статей про недавнє минуле. Філадельфія 1988. 334 с.
162. Роменець В.А. Психологія творчості: Навч. посіб. 2-ге вид., доповн. Київ : Либідь, 2001. 288 с.
163. Руссова С. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття). Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.06 / НАН України. Ін-т л-ри ім.Т.Г.Шевченка. Київ, 2003. 37 с.
164. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
165. Саксаганський П. Моя праця над роллю. Київ : Держвидав «Мистецтво», 1937. 39 с.
166. Самойленко А. Музыка как смысловой феномен: к проблеме ноогенеза *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. праць / Харківський держ. ін-т мист. ім. І. П. Котляревського. Київ : Науковий світ, 2003. С. 61-72.
167. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Наук. журнал. 2010. № 6 (7). Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 399-414.
168. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография / Редактор Н. Г. Александрова. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
169. Серебрякова-Шибельбейн Е. М. Драматургия Дюрренматта в контексте европейской драмы ХХ века на примере произведения «Ромул Великий» *Молодой ученый*. 2013. № 10. С. 613–616.
170. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей Москва : Музыка, 1973. 446 с.
171. Соколов А. Теория стиля. Москва : Искусство, 1968. 224 с.
172. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
173. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. І. *Реалізм і натуралізм* /пер. з англ. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 256 с.
174. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. – Том 4. Работа актера над ролью Москва : Искусство, 1957. URL : http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0080.shtml (дата звернення 02.02.1018).
175. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Москва : Эксмо, 2013. 448 с.
176. Стефанова Н. Федір Стригун «Театр – це легенда» *Кіно – Театр*, 2003, № 6. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_magazine.php?inid=7&page=3 (дата звернення 03.02.2018).
177. Стригун Федір: Хороший театр може бути й у хліві...Розмовляла О. Урбан *День*, 2008 13 вер.
178. Стригун Ф.: Я знав, що прийдуть часи, коли доведеться йти з револьвером. Для ІА Zik розмовляв І.Гулик URL: <https://zik.ua/news/>

[2017/06/13/fedir_strygun_ya_znav_shcho_pryydut_chasy_koly_dovedetsya_uty_z_revolverom_1113633](https://zik.ua/news/2017/06/13/fedir_strygun_ya_zn_av_shcho_pryydut_chasy_koly_dovedetsya_uty_z_revolverom_1113633)
https://zik.ua/news/2017/06/13/fedir_strygun_ya_znav_shcho_pryydut_chasy_koly_dovedetsya_uty_z_revolverom_1113633

179. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. от идеи вселенной к философии музыки Київ : Факт, 2000. 176 с.
180. Таршис Н.А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 163 с.
181. Театр. Хронологічна таблиця. *Енциклопедія українознавства*. Словникова частина (ЕУ-II). Париж, Нью-Йорк, 1976. Т. 8. С. 3145-3159.
182. Театр: історія, теорія, практика. Зб. статей /пер. з поль. Львів, 2013. 204 с.
183. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ : Музична Україна, 1986. 80 с.
184. Теорія драми в історичному розвитку: хрестоматія; / упоряд. П. П. Нестеровський ; заг. ред. О. І. Білецького. Київ : Мистецтво, 1950. 628 с.
185. Тобілевич С. Корифеї українського театру. Київ : Мистецтво, 1947. 112 с.
186. Товстоногов Г. Театр и перекресток искусств *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград : Наука, 1978. С. 68-80.
187. Фрайт О. Анатоль Кос-Анатольський як інтерпретатор поетичних творів Олександра Олеса. *Студії мистецтвознавчі* Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. МТ Рильського НАН України, 2010. С. 22-27.
188. Харитоновна В. Ф. Корифеї українського театру – творці музичної складової національного професійного театру. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків : Акад. мистецтв України, Ін-т культурології 2010. Вип. 30. С. 245 – 255.
189. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
190. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое. *Музыкальная академия*, 1995. № 3. С. 165-168.
191. Холопова В. Феномен музики. Москва : Директ-Медиа, 2014. 378 с.
192. Храмов Г. Тривоги і надії «Безталанної» *Лен. Молодь*. 1987. 14 трав.
193. Храмов М. Опір матеріалу подолати не вдалося *Лен. молодь*. 1987. 19 лист.
194. Хрестоматія з теорії драми: Особливості драматургічного мистецтва в історичному розвитку: Від античних часів до початку ХІХ століття / упоряд. та статті про авторів П. П. Нестеровського ; вступ. ст. В. О. Сахновського-Панкєєва. Київ : Мистецтво, 1978. 183 с.
195. Хронологія репертуару Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької. URL: http://www.zankovetska.com.ua/repertoire/archive/timeline_repertoire/ (дата звернення 10.09.2018).
196. Чарнецький С. Театр. *Історія української культури*. / Заг. ред. І. Крип'якевича. 4-те вид., стереотип. Київ : Либідь, 2002. 656 с. URL: <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm>

197. Чембержі М. Сучасний композитор у роботі над музикою у кіно і театрі. *Науковий вісник «Музика в просторі і сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ століття»* Вип. 68. К.: НМАУ, 2007/2008. С.187-189.
198. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехрестях епох : зб. ст. : у 2 т. Київ : Наука, 2002 .Т. 2. 206 с.
199. Чернова І. Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Випуск 1 (29) 2013. С. 211-216. *Серія: Філологія. Соціальні комунікації*.
200. Шевченко Тарас. Зібрання творів у 6 томах. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 2. Поезія 1847-1861. 784 с.
201. Шевчук В. Горбунка Зоя. Повість. *Сучасність*, 1995, № 3, С. 9-63.
202. Школа В.Н. Агіографічність драми К. Буревія «Павло Полуботок» *Вісник Запорізького нац. ун-ту. Філологічні науки*. 2010. № 2. С. 362-366
203. Юдкін-Ріпун І. М. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів. *Культурологічна думка*. 2011. № 3. С. 8-17.
204. Adler G. *Der Stil in der Musik. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*, Berlin, Europäischer Musikverlag 2013. 186 s.
205. Appia A. *Dzieło sztuki żywej* przeł. J. Hera, *Dzieło sztuki żywej i inne prace.* / wybór i oprac. J. Hera. Warszawa, 1974. 186 s.
206. Bessler H. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie-Verlag, 1959. 80 s. *Berichte ueber die Verhandlungen der sachsichen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*
207. Bilas Olesya, The Interaction of “Sacred and Folk” in the Music of Victor Kaminsky to the Play “Marusya Churai” Based on the Novel by Lina Kostenko. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe „Eros w moralności i kulturze. Sacrum i profanum w kulturze”*. Lwów-Rzeszów, 2017, № 4, s. 107-119.
208. Boy-Żeleński T. *Marzenie i pysk*, Warszawa : Tow-wo Wyd. „Rój”, 1930. 98 s.
209. Burevii, O. «Kost Burevii». *The Black Deeds of the Kremlin: a White Book*. Toronto: Ukrainian Association of Victims of Russian Communist Terror, 1953. P. 381-384.
210. Dąbrowski S. Górski R. *Fredro na scenie*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963. 244 s.
211. Figzał M. *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2017. 186 s.
212. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Berlin : Suhrkamp, 2004, 195 s.
213. Goethe J. W. von. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur; Maximen und Reflexionen*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982. S. 219-224.
214. Goethe J. W. von. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur; Maximen und Reflexionen*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982. S. 238.

215. Helman Z. Pojęcie stylu a muzyka XX wieku. *Polski Rocznik Muzykologiczny*, 2006, s. 12-36.
216. Komorowska M., Muzyka w teatrze dramatycznym. *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Warszawa : 1974. T. II, s. 542-556.
217. Kosiński Dariusz. Wielka Reforma Teatru URL : <http://encyklopediateatru.pl/hasla/189/wielka-reforma-teatru> (дата звернення 02.02.2018)
218. Lasocka Barbara. Aleksander Fredro. Drogi życia, Warszawa : Wyd-wo „Errata”, 2001. 344 s.
219. Nikt mnie nie zna. Fredro niekanoniczny, red. Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Z Raszewskiego, Warszawa 2015. 368 s.
220. Paczkowski Sz. Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku, Lublin 1998, 244 s.
221. Palisca C. v. Marca Scacchiego obrona nowej muzyki (1649) / tłum. polskie B. Przybyszewska-Jarmińska. *Muzyka XLIII* (1998) nr 2, s. 131-132.
222. Salaber P. Symbioza muzyki i dramatu - czyli kompozytor w teatrze (cz. I). *Estetyka i krytyka*, 2007. 12/1. Kraków : Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. S. 24-29.
223. Schaeffer B., O muzyce w teatrze *Teatr* 1983, nr 10, s. 4.
224. Seidel W. Leisinger U. Stil. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. L. Finscher, Sachteil, t. 8, Kassel-Basel-etc. 1998. S. 1740-1759
225. Thies-Lehmann Hans. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999. 500 s.
226. Walther J. G. Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek, Leipzig 1732, Faksimile Nachdruck (факсимільний передрук): Kassel-Basel, 1967. s. 584.
227. Warońska J. Muzyka w teatrze A. Regiewicz, J. Warońska, A. Żywiołek. *Muzyka w czasach ponowoczesnych*. Częstochowa, 2013. *Seria: audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności*. Tom II. S.72- 83.
228. Wroński M. Muzyka w dramacie, tragedii i komedii. *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Warszawa : 1974. T. II, s. 532-541.
229. Wyka K. Aleksander Fredro. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986. 198 s.
230. Біографічні дані О. Радченка походять з його особової архівної справи: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд 174, опис 1 справ постійного зберігання, інвентарний номер 3092/3.

ДОДАТОК А

Інтерв'ю з Віктором Камінським (14.04.2018, розмовляла Олеся Білас)

О. Б. Якими були Ваші перші музичні враження і відчуття? Що визначило Ваш вибір композиторського фаху?

В. К. Одразу можу сказати, що це не я вибрав музику, а музика від народження вибрала мене. І це не просто красива метафора. Вся наша родина – батьки і четверо дітей – ніколи не уявляли себе поза музикою, вона була природним середовищем нашого життя. Скільки себе пам'ятаю, наш життєвий простір увесь час звучав. Батько грав на кількох музичних інструментах і нас, а надто мене, як найстаршого сина, заохочував до раннього музикування. Хоча дуже сумніваюсь, щоби він спеціально орієнтувався на якісь модні тепер системи музичного раннього розвитку, оскільки вони були попросту недоступні, але прекрасно розумів, яку роль відіграє музика у вихованні дітей. З дитинства пам'ятаю виступи нашої родинної капели, в якій брали участь батьки – і по черзі підключались всі діти, як тільки вони могли тримати в руках баян чи акордеон. Нас навіть часто запрошували на різні святкування з виступами, не лише в Острополі, але й районному Старокостянтиніві, а навіть в обласному центрі – в Хмельницькому.

Батько мав дуже цікаву біографію, знав вільно кілька іноземних мов, добре розмовляв польською та німецькою, а за поглядами був вкрай «нерадянською» людиною. Крім музики, він вчив мене географії, заохочував багато читати, іноді навіть розповідав певні фрагменти з Біблії – але цю практику йому довелось доволі швидко припинити, після того, як до нас в гості прийшла секретар парторганізації школи, де працювала мама, а я в свої чотири роки дуже гордо почав їй показувати на карті шлях, яким виходили євреї з єгипетської неволі під проводом Мойсея.

О. Б. А де відбувалось Ваше професійне становлення як музиканта, кого Ви хотіли б передусім виділити як своїх учителів?

В. К. Можу стверджувати, що з педагогами мені щастило протягом всього мого періоду навчання. Так, після середньої школи в Острополі я в 1970 році вступив до Хмельницького музичного училища. В училищі тоді була дуже творча атмосфера, недаремно з нашого покоління з цього навчального закладу вийшло кілька знаних музикантів – трохи старше за мене вчився Микола Ластовецький, згодом композитор, прекрасний педагог, багаторічний директор Дрогобицького музичного училища; Володя Гронський, композитор, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, автор музики до багатьох українських фільмів та серіалів та багато інших. Гадаю, ми всі повинні бути вдячні нашому педагогу з сольфеджіо і гармонії Віталію Цибульнику, колосальному теоретику, який мав свою систему і не лише давав дуже міцні знання, але й вмів на все життя прищепити цікавість до нових течій музики, прагнення випробовувати нові прийоми, експериментувати.

О. Б. Але в училищі Ви були теоретиком, то що ж Вас спонукало у Львівській консерваторії доволі швидко переорієнтуватись на композицію? Чи це був чийсь конкретний вплив, чи захоплення якимсь стилем? Чи, можливо, були ще якісь імпульси?

В. К. Я вступав до консерваторії після закінчення всього двох курсів музичного училища, бо зрозумів, що дуже хотів би вже «перестрибнути» етап стислого засвоєння інформації. Зрештою, ще від свого батька я знав багато теоретичних премудростей, основ гармонії він вчив мене в 9-річному віці. А в консерваторії остаточно зрозумів, що дуже хочу писати музику, мене цей процес надзвичайно захоплював. І, як і в училищі, мені знову винятково пощастило – я потрапив у клас композиції чудового педагога, Володимира Васильовича Флиса.

Володимир Васильович сам мав фундаментальну школу – і в композиції, і в теорії, тому дуже прискіпливо стежив за тим, щоби його вихованці перейняли від нього якомога більше з того, чого він міг їх навчити. Його найулюбленішим «коником» була поліфонія, її він знав настільки досконально, що не уявляю собі, чи у Львові на той час був ще якийсь спеціаліст такого класу. Розряди Фукса, весь космос бахівської і взагалі, барокової поліфонії, сучасні поліфонічні техніки Хіндеміта, Шостаковича, новітні ладові системи – все це ми, його учні, зобов'язані були не тільки знати, але й вміти застосувати на практиці.

Він сам тяжів за своєю тонкою натурою до пізнього романтизму, був більше лірик за обдаруванням, але у нас підтримував інтерес до новацій, заохочував використовувати і додекафонні прийоми, і алеаторичні, і сонорні – це зараз такі поради звучать досить невинно і само собою розуміються, але не забувайте, що мова йде про 70-і роки ХХ ст., коли все ще насаджувався метод соціалістичного реалізму, і ніякої тобі додекафонії.

Та всупереч цим директивам, він не лише не наполягав на традиційних прийомах композиції, а навпаки, розповідав тим, кому довіряв (а я належав до таких), трагічну історію свого викладача з композиції Романа Сімовича. В юності Сімович навчався у Празькій консерваторії, був найбільш радикальним новатором з усіх «львівських пражан» і подавав великі надії. Тому наприкінці 40-х років ХХ ст., коли Флис починав у нього навчатись (до арешту), Сімович, спонтанно імпровізуючи, грав доволі складні атональні послідовності. Але коли за десять років Флис повернувся з Сибіру, і знов потрапив до свого викладача, той вже грав тільки діатонічні тризвуки. Так комуністична влада ламала не лише самих людей, але й їх творчість.

Гадаю, такими розповідями Володимир Васильович своєрідно застерігав нас від зради своїм ідеалам.

О. Б. А Вас влада не зламала в роки навчання? Так, це вже були інші часи, але до незалежної позиції в навчанні чи, тим більше, в творчості все одно ставились підозріливо.

В. К. Ще й як підозріливо і недоброзичливо! Але мені іноді навіть подобалось «дражнитись» з ревними захисниками радянських правил поведінки. Коли я навчався на другому курсі, то на мене з'явилась карикатура в «Комсомольському прожекторі» консерваторії: оскільки я запустив довге волосся (на манер Бітлсів), що за канонами «Морального кодексу будівника комунізму» було тяжким гріхом, то мене зобразили у вигляді цілковито покритого густою гривною чоловіка і підписали: «З густих хащів волосяного заросту проглядають риси обличчя відомого композитора Віктора Камінського». Але це не допомогло, бо я все одно не постригся та так і закінчив консерваторію з неформальною зачіскою.

О. Б. А які були Ваші естетичні, художні пріоритети в час навчання? Адже з-за «залізної завіси» не так легко було отримати інформацію про нові тенденції і течії сучасної авангардової культури. Якщо Вам це вдавалось, то яким чином?

В.К. Все ж, як Ви правильно зауважили, це вже був не сталінський період, той, хто проявив наполегливість, міг познайомитись з новішими композиціями, що відрізнялись від «шедеврів» соціалістичного реалізму. Крім того, у нас були деякі дуже прогресивні педагоги, які навіть заохочували студентів до більш модерного музичного мислення. Про Володимира Васильовича Флиса я вже згадував, була і Стефанія Стефанівна Павлишин, яка вела семінар сучасної музики і як справжня дисидентка-шістдесятниця не боялась нікого й нічого і нас так вчила. Була Ярослава Іванівна Колодій, тоді завідувачка бібліотекою консерваторії, як я пізніше дізнався, випускниця Адольфа Хибінського, що таємно давала мені цікаві книги й партитури.

А мені ж хотілося випробувати якомога більше нових прийомів композиції, ідей і планів було так багато, що вони просто не вміщались у 24 годинах доби. До того ж кожен новий твір (звісно, я маю на увазі талановиті і інноваційні твори, а не бліді тіні соцреалізму) наштовхував ще на якісь задуми, іноді вони надто сильно контрастували між собою, але з цих «зіткнень» нерідко народжувалась моя власна художня істина. Хто тоді був моїм кумиром? Та можу перераховувати дуже довго, бо подобалась багато і різне.

Але якщо вже виділяти когось конкретно, то в українській музиці найбільше мене тоді приваблювали партитури Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика (саме партитури, бо вважав, що для доброго опанування свого фаху треба якнай докладніше проштудіювати оркестровку, а ці два композитори демонстрували її найвищий рівень в тогочасній українській музиці).

З інших композиторів – ой, як багато їх було і частенько доповнювався цей список! – і Олександр Скрябін, і Густав Малер, і Ріхард Штраус (сподіваюсь, Ви зорієнтувались, що в цьому випадку – теж партитури), і нововіденська школа, а потім прийшов час і на Олів'є Мессіана, і на дармштадтську школу з усіма її авангардовими відкриттями. Довго полював у магазині «Дружба», де продавали «літературу соціалістичних країн», на книжку «Нова музика» Богуслава Шеффера і проштудіював її, як і інші книги цього ж автора (до речі, львівського походження), що називається, «не минаючи ніже теї титли».

О. Б. Ви дуже успішно закінчили Львівську консерваторію, вступили в аспірантуру Московської консерваторії до Тихона Хреннікова, а потім раптом з сміливих композиторських пошуків перейшли у сферу популярної музики, стали писати шлягери і доволі довго цим займались. Що трапилось? Чи це було знову бажання випробувати щось радикально нове, чи була якась інша причина?

В. К. Була життєва причина, яка насправді не мала нічого спільного з моїм особистим бажанням якоїсь радикальної зміни. Мене почали переслідувати, щоби спинити мою на той час доволі успішну професійну кар'єру. Комусь це вкрай не подобалось, та й Бог їм суддя. Раптом одна за іншою почали з'являться статті у львівських газетах, де мене звинувачували в усіх смертних гріхах. Коло мене утворилось коло мовчання, так, наче я просто перестав існувати в цьому середовищі. І тоді я подумав, що єдиний розумний вихід із цієї ситуації – переключитись на іншу сферу. Такою сферою стала популярна музика, шлягери, які не тільки почали співати такі співаки як Оксана Білозір, Іван Попович, ансамбль «Жайвір», а потім Віктор Морозов, але й їх стали крутити в поїздах, ресторанах, в популярних радіопередачах. Естрадні композитори заробляли, до речі, більше за академічних, тож в матеріальному плані я навіть виграв. А з іншого боку, освоїв нову на той час для мене манеру письма, що якраз в театральній музиці згодом дуже придалось.

О. Б. Та й писати таку музику набагато простіше...

В. К. Це тільки так здається, що музика, яка за своєю комунікативною спрямованістю начебто повинна уникати експерименту і скерована на найширшу аудиторію, є менше вартісною і не вимагає від композитора серйозної професійної освіти і того мистецького самопосвячення і озаріння, яке в музичній психології називається «інсайтом». Насправді, я б сказав, все відбувається з точністю до навпаки: це за авангардовим експериментом можна приховати брак мелодичної інвенції, нездатність точно вибудувати/вирахувати драматургію розгортання музичної ідеї, невміння стисло і завершено вибудувати форму. Адже експеримент дозволяє дуже багато. Натомість у жанрах, що мають свій чіткий, навіть іноді жорсткий канон, який тяжіє над автором, перед ним постійно вимальовується небезпека, як перед тим, хто йде по вузькій кладці над прірвою: або він впаде направо і скотиться до повної

банальності і вторинності – або впаде наліво, і його музика, може й буде досить новаторською, але ніяк не сприйметься аудиторією, зламає канон жанру.

О. Б. А що для Вас було найважливішим у написанні музики до театральних вистав?

В. К. Коли я писав музику до вистав, то думав передусім про те, як ці історичні події зрозуміють сучасні слухачі, наскільки зможуть подолати сумну правду відомої приказки «Історія вчить нас тому, що нічого не вчить». І от це підказало мені потребу включити деякі характерні інтонації сучасності, щоби на емоційно-підсвідомому рівні музичного співпереживання слухачі могли зрозуміти злободенність, слухність тих висновків, які наші далекі предки вимушені були – іноді ціною власної свободи і життя – робити перед обличчям хитрого і підступного ворога. На жаль, ще й сьогодні ці уроки історії до кінця не пройдені, і зараз не втратили актуальності такі мистецькі історичні сюжети, такі вистави, якими на зорі Незалежності Федір Стригун з усіма однодумцями доносив до публіки.

О. Б. Чим, на Вашу думку, відрізняється «автономна» творчість, тобто написання музики, яку нічого не обумовлює ззовні, окрім Вашого особистого задуму, від творчості «прикладної», серед яких і музика до драматичних вистав?

В. К. Музику до театральної вистави насправді дуже важко писати. Адже тут поєднуються два рівні, що на перший погляд видаються взаємовиключними: своє власне чуття художнього образу сценічного дійства – і бачення режисера, з яким слід узгодити оце саме чуття, щоби «на виході» отримати гармонійну цілість. Якщо музика розходиться з режисерським задумом, вона буде просто заважати сприймати виставу, може навіть зруйнувати той художній ефект, до якого прагнув постановник. Тому я дуже

уважно прислухався до порад і вказівок Федора Миколайовича, тим більше, що у нас в основному співпадають погляди на сутність театру як мистецтва. Та правда життя, до якої він завжди закликав, психологічна достовірність відтворення характеру персонажів, може бути поглиблена музикою так, як жодним іншим чином. Вона може доокреслити ту багату гаму переживання, яку ані слово, ані сценічна дія виразити не в змозі. І коли ця єдність, взаємодоповнюваність досягається, тоді глядач переживає катарсис, найвищу мету кожного мистецтва, до якої закликали ще античні мислителі.

ДОДАТОК Б

Анатолій Кос-Анатольський

Приклади з музики до вистави «Дами і гусари» О. Фредра.

Вступ.

Moderato maestoso

①

② *Allegro*

Ветры го II ^о гир

Allegro

①

② *Ritenuato*

Гусарська пісня

МАРШ

1. *1x Вока*
2x Віл

у кава-ле-рі-ї хо-ті-ла б я служи-ти,

і тітки з до-ви ми зу-са-ра ми гру жи-ти!

КУЯВ'ЯК

Moderato (3)

(salica!) ge-si za voda,

Kacuki za voda, nie chodz tam, dzieciwmo, bo cis za mis-da,

(4)

ja ci bu-xi dam, ty mi bu-xi dasz, i ma wicki be-ds
 tz ~~~~~ tz ~~~~~ tz ~~~~~

Финал

Moderato

Handwritten musical score for the first system, marked *Moderato*. It features a grand staff with treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music consists of four measures with various note values and rests. A fermata is placed over the first measure of the bass line.

①

Handwritten musical score for the second system, marked with a circled 1. It continues the grand staff notation with four measures. The key signature changes to two sharps (F# and C#). There are some handwritten annotations in the right margin.

②

Handwritten musical score for the third system, marked with a circled 2. It continues the grand staff notation with four measures. The key signature changes to two sharps (F# and C#). A flat is written over the first measure of the bass line.

③

allarg.

rall.

Handwritten musical score for the fourth system, marked with a circled 3. It continues the grand staff notation with four measures. The key signature changes to one sharp (F#). The tempo markings *allarg.* and *rall.* are present. The system ends with a fermata over the final notes.

Анатолій Кос-Анатольський

Приклади з музики до вистави «Ніч на полонині» за О. Олесем.

A. Кос-Анатольський

Ніч на полонині

зр. О. Олесю.

1. Вступ

Тісна країна. 1968

And. at maestoso, rubato

The image shows a handwritten musical score on three systems of staves. The first system contains the title 'Ніч на полонині' and the composer's name 'А. Кос-Анатольський'. The second system includes the subtitle '1. Вступ' and the tempo marking 'And. at maestoso, rubato'. The third system contains the beginning of the musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and a circled '1' in the second system.

1x 9. *Tranquillo* *Tranquillo*

Св. О. Оулен

Tranquillo

Як ти-хо і кімко навікрю-ти! Впродіаі місєркін, а

мо-рі... Втору-м ки Ви і му-зи, і'наві

спаси си і'ро-пу' ③ Без мене а тиша на гла

10. Finale I. Allegro

(Izba uveryazha ot, dalka zblavnyy msc i yezh, popyetoe i kuzac coporhy)

Allegro agitato

sfz p

vo.

①

p cresc.

Maabka
(kuzac coporhy)

dalka:
Koxacu gibruy -
rah kpan!

Izba!

stca

stca! *akamy upech ... otchak*

Maabka! *rah ot ra dalka!* *Kyua se ...*

ДОДАТОК В

Віктор Камінський

Приклади з музики до вистави «Маруся Чурай» за Л.Костенко.

Маруся Чурай
Застава I
№1.

В. Камінський

Adagio

mp

The musical score is handwritten and consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics 'mp'. The key signature has one flat (B-flat major). The title 'Маруся Чурай' and 'Застава I №1.' are written at the top, along with the composer's name 'В. Камінський'. The score shows a melodic line in the voice and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with a melisma. The fourth and fifth systems continue the piano accompaniment.

Handwritten musical notation, first system. Treble and bass clefs. Includes notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation, second system. Treble and bass clefs. Includes notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation, third system. Treble and bass clefs. Includes notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation, fourth system. Treble and bass clefs. Includes notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation, fifth system. Treble and bass clefs. Includes notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation, sixth system. Treble and bass clefs. Includes notes, rests, and accidentals. Ends with the handwritten text "i T. g" and "nad Top!".

Lento *Прона*

1p

D. call Gilbert nothing

17. Largo tempo

+ 3. baya

Coda

FINE

Em C Am

Ста - ра мо - я Пал - та - во - ко, О - та - во! У - го - ра - зь по за - зна - го

Em C

мо - ло - га. Ох, скі - ль - ки ду - шів там од - ка - ла - та - ло,

D Em Solo: D Em

ко - ми те де тус - то ши ла ор - га. І знов загі - на - те бар - ка - ти

D G F# Hm

знов на - го - я в розпаді о - ман. Де вно в Пал - тав - шк, там ви - гіс Окре - ми - ця, І

Віктор Камінський

Приклади з музики до трилогії «Мазепа» Б. Лепкого.

Moderato №7 Вечірн го Ігри (Души)

№8 (Вихід помішків)

№11 (Мазепа з Кочубеєм)

Handwritten musical score for three pieces from the opera 'Mazepa' by Bohdan Lepkyi. The first piece, 'Вечірн го Ігри (Души)', is in 7/8 time, marked Moderato, and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second piece, 'Вихід помішків', is in 4/4 time and has a more melodic, flowing character. The third piece, 'Мазепа з Кочубеєм', is in 6/8 time and consists of a series of rhythmic patterns. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

W10 (Mazena z Getmanami)

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "Mazena z Getmanami" (W10). The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and slurs. The piece is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is dense and appears to be a working draft or a personal manuscript.

Вокаліз

Lento

10

A... A... A..

A... A... A... A...

ДОДАТОК Г

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Білас О. І. Функції музики в театральних виставах (на прикладі музики Віктора Камінського до вистав Львівського національного академічного українського драматичного театру ім.Марії Заньковецької). Музикознавчі студії: на пошану Митця. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С.38-52.
2. Білас О. І. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини ХХ ст. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Музикознавчий Універсум. Львів, 2016. Вип. 38-39. С.43-59.
3. Білас О. І. Інноваційні риси музичних концепцій театру Леся Курбаса (на прикладі вистав «Гайдамаки»за Шевченком і «Газ»Г.Кайзера). Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Музикознавчий Універсум. Львів, 2017. Вип. 40. С.96-113.
4. Білас О. І. Роль музики в українському драматичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ ст. , Щоквартальник «Українська музика» Львів, 2017. Число 3 (25). С. 59-69.
5. Bilas Olesya, The Interaction of “Sacred and Folk” in the Music of Victor Kaminsky to the Play “Marusya Churai” Based on the Novel by Lina Kostenko. Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe „Eros w moralności i kulturze. Sacrum i profanum w kulturze”. Lwów – Rzeszów, 2017, № 4. S. 107-119.