

## **Рожок Володимир Іванович**

### **Рожок В. І. Хорові сцени в опері Віталія Губаренка «Загибель ескадри».**

Проаналізовано історико-героїчну оперу композитора «Загибель ескадри», написану за однойменною драмою О. Корнійчука, зокрема розкрито художні функції хору та хорових сцен у втіленні творчого задуму, а також охарактеризовано особливості театральних постановок цієї опери у Київському й Одеському театрах опери та балету. Наголошено, що «Загибель ескадри» В. Губаренка стала виявом нових тенденцій у розвитку музичного, зокрема оперного мистецтва ХХ ст.

**Ключові слова:** оперна творчість В. Губаренка, хорові сцени в опері, українське оперне мистецтво.

**Рожок В. И. Хоровые сцены в опере Виталия Губаренко «Гибель эскадры».** Проанализировано историко-героическую оперу композитора «Гибель эскадры», написанную по одноимённой драме А. Корнейчука. Раскрыты художественные функции хора и роль хоровых сцен в воплощении творческого замысла, а также охарактеризованы особенности театральных постановок этой оперы в Киевском и Одесском театрах оперы и балета. Отмечено, что «Гибель эскадры» В. Губаренко стала проявлением новых тенденций в развитии музыкального, в частности оперного искусства ХХ в.

**Ключевые слова:** оперное творчество В. Губаренко, хоровые сцены в опере, украинское оперное искусство.

**Rozhok V. I. Choral Scenes in the Opera by Vitaliy Hubarenko “Death of the Squadron”.** The article analyzes the historical and heroic opera “Death of the Squadron”, based on the drama of the same name by O. Korniiichuk. It reveals the particular features and role of choir and choral scenes in implementing the creative design of the composer, and describes the features of the theatrical productions of this opera in the Kyiv and Odessa Opera and Ballet Theatres. It has been emphasized that “Death of the Squadron” by V. Hubarenko was the manifestation of new trends in music, especially operatic, of the 20th century.

**Keywords:** V. Hubarenko operatic works, choral scenes in opera, Ukrainian opera.

**Rozhok V. I. Choral Scenes in the Opera by Vitaliy Hubarenko “Death of the Squadron”.** During the celebration the 80th birthday of V. S. Hubarenko his operatic works gain special attention, as they are a conspicuous phenomenon in modern Ukrainian music. Particularly worthy of attention is his opera “Zahybel' eskadry” (1967), which was produced on the stage of the Kyiv Shevchenko National Opera and Ballet Theatre (conductor – Turchak, director – E. Pasyukova, visual artist – F. Nirod). The artistic functions of choral scenes in implementing the composer’s intention are discovered. The opera is based upon the play by A. Korniiichuk. Unlike the playwright, who revealed the relevant for his time ideological essence of confrontation in the struggle for the future, the composer emphasizes the moral and psychological aspects of the conflict, posing the inner world of his characters as basis of their personal development. The opera “Zahybel' eskadry” by V. Hubarenko is the manifestation of new trends in revealing historical and heroic themes.

The composer recreated historical events not in a documentary, but a romantic way. In disclosing the conflict the choral scenes of various volumes and emotional content are very important, such as: the dramatic collision of ships of the delegates who have to decide the fate of the fleet; mutiny on the ship in the finale of the second picture; the vow of the white officers; the sharp clash between the committees in the third picture; the backstage chorus “Oy, ta ty Kalynushka” which is sung at the time of the treacherous murder of Oksana; finally, the uplifting Requiem during the sinking of the ship in the finale of the opera. Among the six pictures only one quarter does not include choral scenes.

The libretto (by V. Hubarenko and V. Bychko) dominates over the text of the drama, complete with poetic fragments: the text of the backstage chorus-commentator at the scene of Oksana and Gaidai from the second picture, in the choir of officers in the third, in the monologue of Stryzhen at the beginning of the fourth picture. All this was new in Ukrainian opera. The basis of the opera vocal style is expressive melodious recitation. The expressive figurative quintessence of the heroic era and at the same time a symbol of the legendary exploits of the sailors became the leitmotif of the conflict of the opposing parties embodied in the anxious sound of trumpets. Call

of the fanfare sounds in the choral and solo parts of the opera. The transformation of the fanfare theme in the most important fragments of the choral passages and solo parts of the protagonists are a sign that this is a symphonic opera, and serves as the means of detecting heroic and romantic pathos of the musical drama.

V. Hubarenko builds the dramaturgy of the symphonic musical drama on the interaction of three dramatic plans: 1) large-scale choral scenes, which show a sharp intensification of the conflict, opposition of the parties; 2) monumental symphonic episodes – pictures of battle, turning points in the course of events; 3) intense scenes, fights, clashes of irreconcilable positions. Important for the Ukrainian musical theater in general was an unconventional interpretation of the operatic choral drama. The composer provides multifaceted functions to the choir: it is not only the main “participant” in crowd scenes, but it plays an important role as commentator of the dramatic events, exposing the feelings of the characters, becoming the “voice” of the story. The monumental quality of the image calls for the introduction of an oratorio choir-commentator. Choirs backstage concentrate a powerful semantic potential, they seem to widen the boundaries of action, reflecting the “background” events. These features of choir can be seen in the works of many composers of that time, but in Ukrainian opera V. Hubarenko first resorted to this dramatic technique.

The exalted epic mood is generated in the vocal-symphonic overture of the opera, “Pisnyamorya” (“Song of the Sea”), which is seen as the voice of history, as a celebration of high romance of the sailors’ heroism. The choir in “Song of the Sea” appears in the role of the narrator, it expresses the thoughts and the feelings of the author. The composer has provided a sort of timbre, instrumental, vocal and choral hue, presenting the “comment” of the choir without lyrics. Initially in low alto, it gradually expands the scope of sonority by including other female voices of the choir group. A particular emotional effect is due to the transition from humming to chanting interjections with a vowel “a”. The composer achieves a higher level of stress, the gradual development of the image of the heroic courage assigned to the orchestra. A choir-requiem in the finale summarizes the “voice” of the people. Here, as in the prologue, lyric-less singing is applied, but in a new capacity: the choir-commentator laments the dead squadron and sounds like a requiem.

Functional semantic separation of the choir in “Death of the Squadron” gave it the opportunity to be a major tool in the original depiction of the characters and all the sailors. In the climactic moments an invisible choir foreshadows the fate of the characters of the drama. Such is the symbolic choral scene between the second and third pictures. An expressive monologue – a female chorus, created in the best traditions of national song – sounds like a prediction of future conflicts. Originally embodying folk intonations using different modal “coverage” and rhythmic interruptions the composer achieves subtle psychological nuances and national specificity of the image. As in the previous “backstage” choirs, lyric-less singing becomes a means of expressing the inner state of the collective hero, and this little choral piece (42 bars) is treated in a non-traditional way, as a passing scene with the selection of several “microstates”. Singing in a vowel “a” is V. Hubarenko’s technique of detecting the reaction of the masses to the events that occur.

Particular stress has a dramatic “voice-over” choir of sailors “Oy tat y Kalynushka” in the scene of Oksana’s death. Genre citations in the structure of the opera (except for the aforementioned folk song there is a song of the firemen “Shli tri matrosa” (“Three Sailors Walked”), a song by Alexander Vertinsky “Tri yunyk pazha” (“Three Young Pages”), a song “Slushai” (“Listen”), a dance tune “Seven Forty”) gain generalized symbolic meaning of a musical portrait of society with its various layers. The contrast of comparing different thematic layers is very effective. Thus, in the fifth picture the background song “Kalynushka” is counterpointed by the developing melody of the Balts “Slushai” (“Listen”). Important is the role of the choir as a direct participant of the events. In this function it appears in two ways: as an objective narrator and as the author’s voice that points out the major emotional and psychological accents.

When directors of the play in Kyiv sought to combine the romantic pathos and authenticity of the events, the Odessa Opera and Ballet Theatre (conductor – H. Provatorov, directed by B. Ryabkin, visual artists – M. Vinogradov and P. Zlochevskiy) performance was laced with harsh revolutionary symbolism. In the Kyiv Opera the large-scale choral epic culmination intensified early in the musical drama, while its setting in Odessa was based on the intensity of the thorough development of the orchestral part. Here the choirs were treated as more static and did not have as much power as in Kyiv.

The historical and heroic themes are revealed in the popular musical drama by V. Hubarenko “Mamayi” through the method of an epic “vertical” drama. It also portrayed one of the most dramatic chapters in the history of Ukraine. The subject of revolutionary events, historical conflicts and upheavals involving all sectors of society is quite relevant today, when Ukraine is going through such a difficult challenge. Events related to the fate of the Black Sea Fleet wonder-

fully resonate with the events that took place in the Crimea in the last months of the past and the beginning of this year. We can say that history has a tendency to repeat itself. The opera "Death of the Squadron" by V. Hubarenko in today's reading and a successful stage interpretation may be a relevant view on the past conflicts which in their own way reflect the events of today.

**Рожок В. І. Хорові сцени в опері Віталія Губаренка «Загибель ескадри».** З нагоди відзначення 80-річчя від дня народження В. С. Губаренка розглянуто його оперну творчість як непересічне явище в сучасній українській музиці. Зокрема детально охарактеризовано постановку його опери «Загибель ескадри» (1967) на сцені Київського державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка (диригент С. Турчак, режисер Е. Пасинков і художник Ф. Нірод). Виявлено художні функції хорових сцен у втіленні творчого задуму композитора. Оперу створено за мотивами однойменної п'єси О. Корнійчука. На відміну від драматурга, який розкрив актуальну для свого часу ідейну сутність протистояння у боротьбі за майбутню долю, композитор наголошує на морально-психологічних аспектах конфлікту, на розкритті внутрішнього світу своїх героїв як основи особистісного змужніння кожного з них. Опера «Загибель ескадри» В. Губаренка стала виявом нових тенденцій у розкритті історико-героїчної теми.

Композитор відтворив історичні події, але не у хронікально-документальному, а в піднесено-романтичному плані. У розкритті конфлікту важливу роль відіграють хорові сцени різного масштабу та емоційного наповнення, зокрема: гостро драматичне зіткнення делегатів від кораблів, які мають вирішити долю флоту; бунт на кораблі у фіналі другої картини; клятва білих офіцерів; гостра сутичка між комітетниками у третій картині; закулісний хор «Ой, да ты Калинушка», який звучить у момент зрадницького вбивства Оксани; нарешті, піднесений реквієм під час потоплення кораблів у фіналі опери. Серед шести картин тільки одна, четверта, не містить хорової сцени.

У лібрето (автори – В. Губаренко і В. Бичко) переважає текст драми, доповнений поетичними фрагментами: текстами закулісного хору-коментатора у сцені Оксани й Гайдая з другої картини, у хорі офіцерів із третьої, у монолозі Стрижня на початку четвертої картини. Усе це було вперше в українській опері. Основу вокального стилю в опері становить експресивна мелодична декламація. Виразною образною квінтесенцією героїчної епохи і водночас символом легендарного подвигу моряків ескадри стала лейттема протистояння конфліктуючих сторін, утілена у тривожному звучанні фанфари. Заклик фанфари звучить у хорових і сольних партіях опери. Він ніби згуповує навколо себе цілісний комплекс інтонацій – ораторських зворотів, суворих пунктирно-маршових ритмів, схвильованих вигуків, неухильно наступального тріольного руху, яким відтворено ремствування, гул натовпу, загальне наростання напруження. Трансформація фанфарної теми у найбільш значних хорових фрагментах і партіях головних героїв є ознакою симфонізму опери і дієвим засобом виявлення героїко-романтичного пафосу музичної драми.

В. Губаренко вибудовує драматургію симфонізованої музичної драми на взаємодії трьох драматургічних планів: 1) масштабні хорові сцени, у яких показано різке загострення конфлікту, протистояння сторін; 2) монументальні симфонічні епізоди – картини бою, узагальнюючі, поворотні моменти в розвитку подій; 3) напружені сцени-поєдинки, зіткнення непримиренних позицій. Важливою для українського музичного театру загалом стало нетрадиційне трактування в опері хорової драматургії. Композитор надає хору багатопланових функцій: хор є не тільки головним «учасником» масових сцен, він виконує важливу драматургічну роль коментатора подій, виразника почуттів героїв, «голосу» історії. Монументальністю зображення зумовлено введення в оперу саме ораторіального хору-коментатора. Хори за сценою концентрують потужний смисловий потенціал, вони ніби розсувають межі сценічної дії, відбиваючи «другий план» подій. Такі функції хору спостерігаємо у творчості багатьох композиторів того часу, однак в українській опері саме В. Губаренко першим удався до цього драматургічного прийому.

Піднесений епічний настрій створюється вже у вокально-симфонічному зачині опери, у «Пісні моря», яка сприймається як голос історії, як оспівування високої романтики подвигу моряків-чорноморців. Стримана зосередженість мелодії, наполегливі повернення до повторюваного початкового тону, розмірений рух трьох тактових фраз із зупинками-гальмуванням на слабких долях асоціюються з плескотом хвиль, водночас вони створюють фон для широкого емоційного розгортання ліній хорових партій, які поліфонічно нашаровуються. Зосереджено-тривожне сходження басів на тлі лірико-епічного розспіву хору ніби повертає нашу пам'ять до минулих подій. Хор у «Пісні моря» постає в ролі оповідача, він висловлює думки і почуття автора. Композитор надав хору своєрідного

темброво-інструментального і вокально-хорового забарвлення, вирішуючи «коментар» хору як бестекстовий спів. Доручивши партію спочатку низьким альтам, він поступово розширює сферу звучності, долучаючи інші партії жіночої групи хору. Особливий емоційний ефект досягається завдяки переходу від співу із закритим ротом до вигуків розспіву на голосну «а». Так композитор досягає більш високого рівня напруження, поступового розвитку образу, мужньо героїчної кульмінації, дорученої оркестру. Хор-реквієм у фіналі узагальнює «голос» народу. Тут, як і у пролозі, застосовано прийом бестекстового співу, але в новій якості: хор-коментатор оплакує загиблу ескадру і звучить як реквієм. Симфонічний розвиток фінального розділу спрямований на поступове згасання драматичної експресії і патетичних вигуків, на «очищення» і піднесення скорботи шляхом відновлення цілісного мелодійного розспіву широкого дихання.

Функціонально смислове розшарування хору в «Загибелі ескадри» надало йому можливість бути головним засобом у змалюванні самотніх характерів героїв і всіх моряків. У кульмінаційних моментах невидимий хор ніби провіщає долю учасників драми. Так сприймається умовно символічний хоровий епізод між другою і третьою картинами. Цією своєрідною «надфабульною» вставкою замінюється традиційний симфонічний антракт. Експресивний монолог – жіночий хор-вокаліз, створений у найкращих традиціях національної пісенної творчості, – звучить як передбачення майбутніх напружених колізій. Оригінально втілюючи в інтонаціях хору народні поспівки, застосовуючи різне ладове «висвітлення», ефектні підголоски і ритмічні перебої, композитор досягає витонченого психологічного нюансування і національної конкретизації образу. Як і в попередніх «закадрових» хорах, бестекстовий спів стає засобом вираження внутрішнього стану колективного героя, причому цей невеликий хоровий фрагмент (42 такти) трактується не традиційно, а як наскрізна сцена з виділенням окремих «мікростанів». Спів на голосну «а» – це у В. Губаренка ефектний прийом виявлення реакції маси на події, які відбуваються.

«Закадрові» хори також розкривають внутрішній світ головних героїв. Найбільш показовою є друга картина, у якій сцена Оксани й Гайдая, спочатку виразно лірична, надалі драматизується, переростає у конфлікт, зумовлений принциповим політичним протистоянням, по-суті, близьких один одному людей. Композитор розкриває боротьбу особистого і громадянського начал у свідомості героїв шляхом контрастного відтворення внутрішнього стану героїв і зовнішніх подій, як у діалозі двох невидимих героїв (чоловічого – баритони і жіночого – мецо-сопрано).

У тематизмі одноголосних хорових реплік звучать інтонації дещо зміненої народної мелодії, яка виконує в опері роль теми любові і надалі активно звучить в усі напружені моменти драми як засіб її психологізації. Діалогом двох невидимих хорових груп відтворено внутрішній стан героїв, водночас на нього контрапунктично «накладається» звичайна ділова розмова. Такий же прийом «закадрового» хорового співу застосовує композитор і в кульмінаційній картині, коли Балтієць повідомляє про наказ потопити ескадру (третья картина). Драматизм ситуації посилюється внутрішньо напруженим рефреном «закадрового» хору: «топить бойові кораблі...». На тлі домінантового органного пункту, який тривало витримується в низьких голосах оркестру, звучать експресивно-драматичні репліки тенорової і басової груп хору, які надалі зливаються у монолітну акордову вертикаль. За допомогою фактурних (посилення хорової звучності завдяки звучанню всіх партій, суворо акордовий виклад) і динамічних (поступове розширення сили звука від *mf* до *ff*) засобів досягається високе емоційне напруження.

Особливе драматургічне навантаження має «закадровий» хор моряків «Ой да ты, Калинушка» у сцені загибелі Оксани. Жанрові цитати у структурі образних рішень опери (крім згаданої народної пісні, є й пісенька кочегарів «Шли три матроса», романс О. Вертинського «Три юних пажа», пісня «Слушай», танцювальна мелодія «Сім сорок») набувають узагальнено символічного значення музичного портрету соціуму з його різними прошарками. Цілковито удало застосований прийом контрастного зіставлення різних тематичних пластів. Так, у п'ятій картині на тлі звучання пісні «Калинушка» контрапунктом розвивається мелодія пісні балтійців «Слушай». Важливою є роль хору і як безпосереднього учасника подій. У цій функції він постає у двох планах: як об'єктивний оповідач і як авторський голос, який увиразнює основні емоційно-психологічні акценти.

Якщо постановники київського спектаклю прагнули поєднати романтично піднесену патетику і хронікальну достовірність подій, то в Одеському театрі опери та балету (диригент Г. Проваторов, режисер Б. Рябкін, художники М. Виноградов і П. Злочевський) спектакль був пронизаний суворою революційною символікою. У київській постановці опери масштабними хоровими кульмінаціями посилювалося епічне начало музичної драматургії,

тоді як її постановка в Одесі спиралася на інтенсивність наскрізного розвитку оркестрової партії. Тут хори трактувалися більш статично і не мали такої потужності, як у киян. Цілісність маси режисер вистави Б. Рябікін підкреслював засобами ритмізованої пластики і пантоміми, домагаючись скульптурної чіткості мізансценічних структур. Щоб посилити конфліктність музичної драматургії, її динамічність, було скорочено деякі епізоди і введено додаткові. Так, прагнучи «укрупнити» образ Балтійця, Б. Рябікін передав його партію басу (у київській постановці її виконує баритон).

Різні режисерські рішення «Загібелі ескадри» у Києві й Одесі були пов'язані з поглибленням подальшої взаємодії сучасної опери і драми. Прийоми режисури сучасної опери збагачувалися досягненнями театру, кіно, телебачення, живопису, скульптури.

Історико-героїчна тематика розкривається у народній музичній драмі В. Губаренка «Мамаї» завдяки прийому епічної «кадрової» драматургії. У ньому також відтворено одну з найдраматичніших сторінок в історії України. Тема революційних подій, історичних колізій і потрясінь, у яких беруть участь усі прошарки суспільства, не втрачає актуальності і сьогодні, коли Україна переживає такі складні випробування. Події, пов'язані із долею Чорноморського флоту, дивовижним чином резонують із тим, що в останні місяці минулого і на початку цього року відбувалося у Криму. Можна сказати, що історія має тенденцію повторюватися. Опера «Загібель ескадри» В. Губаренка при сучасному прочитанні та вдалій сценічній інтерпретації може стати актуальним поглядом на минуле, конфлікти якого по-своєму відбиваються у подіях сьогодення.

### **Нестьєва Марина Ізраїлівна**

**Нестьєва М. І. В союзі з композитором.** На прикладі органічного прочитання партитури постановниками опери-балету В. Губаренка «Вій» (за Н. Гоголем) в Одеському театрі опери та балету (диригент Б. Афанасьєв, режисер А. Почиковський, художник Є. Лисик, балетмейстер В. Смирнов-Голованов) розглянуто й охарактеризовано нові вимоги до інтерпретаторів музично-сценічних творів (диригентів, режисерів, художників, виконавців), які мають бути сьогодні, більше ніж будь-коли, союзниками авторів, гнучко мислити, орієнтуватися в різних музично-театральних стилях, уміти природно «модулювати» з одного в інший.

**Ключові слова:** інтерпретація музично-сценічних творів, сучасне оперне мистецтво, сучасне художнє мислення.

**Нестьєва М. И. В союзе с композитором.** На примере органичного прочтения партитуры постановщиками оперы-балета В. Губаренко «Вий» (по Н. Гоголю) в Одесском театре оперы и балета (дирижёр Б. Афанасьев, режиссёр А. Почиковский, художник Е. Лысик, балетмейстер В. Смирнов-Голованов) рассмотрены и охарактеризованы новые требования к интерпретаторам музыкально-сценических произведений (дирижёрам, режиссёрам, художникам, исполнителям), которые должны стать сегодня, более чем когда-либо, союзниками авторов, обладать гибким мышлением, ориентироваться в разных музыкально-театральных стилях, уметь естественно «модулировать» из одного в другой.

**Ключевые слова:** интерпретация музыкально-сценических произведений, современное оперное искусство, современное художественное мышление.

**Nestyeva M. I. In Alliance with the Composer.** On an example of the director's reading of the score of V. Hubarenko's opera-ballet "Viy" (by N. Gogol) at the Odessa Opera and Ballet Theatre (conductor – Boris Afanasyev, director – A. Pochykovskyy, visual artist – E. Lysyk, choreographer – Viktor Smirnov-Golovanov), the article characterizes the new requirements for the interpreters of musical stage works (conductors, directors, artists, performers) that have to be today, more than ever, allies to the authors, think flexibly, navigate the various musical and theatrical styles naturally, be able to naturally "modulate" from one style to another.

**Keywords:** interpretation of musical and stage works, contemporary opera, contemporary artistic thinking.

**Нестьєва М. И. В союзе с композитором.** На примере органичного прочтения партитуры постановщиками оперы-балета В. Губаренко «Вий» (по Н. Гоголю) в Одесском театре оперы и балета (дирижёр Б. Афанасьев, режиссёр А. Почиковский, художник Е. Лысик, ба-

летмейстер В. Смирнов-Голованов) рассмотрены и охарактеризованы новые требования к интерпретаторам музыкально-сценических произведений (дирижёрам, режиссёрам, художникам, исполнителям), которые должны стать сегодня, более чем когда-либо, союзниками авторов, обладать гибким мышлением, ориентироваться в разных музыкально-театральных стилях, уметь естественно «модулировать» из одного в другой.

Работая над «Виём», В. Губаренко был вдохновлён лиризмом великого писателя, отмеченным в своё время В. Белинским. О чём бы ни повествовал Г. Гоголь, он всегда даёт возможность толкователям выйти за пределы конкретного сюжета, увидеть за ним более общие тенденции. Таким образом, особенности восприятия и трактовки мироощущения писателя современным композитором обусловили истолкование повести «Вий» как некоего микрокосмоса с его антитезой добра и зла, мечты и реальности. Однако В. Губаренко, идя за Н. Гоголем, избегает прямой постановки сложных проблем в своём произведении. Поэтому в опере-балете «Вий» Хома Брут редко раздумывает о кардинальных вопросах бытия, он показан в потоке окружающей жизни. Это придаёт переживаниям и размышлениям свободного философа большой масштаб, всеобщий характер.

В. Губаренко прославляет неиссякаемое стремление человека радоваться жизни. В способах индивидуализации массы он имел предшественников – от М. Мусоргского и С. Прокофьева до С. Слонимского. Центральные персонажи «Вия» взаимодействуют в опере-балете по принципу притягивания-отталкивания. Познание красоты Панночки оказывается роковым для Хома. Однако и он, как олицетворение здорового начала, полнокровных жизненных сил, несёт ей гибель. Подчёркивая их несовместимость, композитор образ Панночки решил хореографическими средствами. Вместе с тем, для воплощения основного нравственного конфликта композитор вынужден был как бы сблизить героев. С этой целью облик философа наделён чертами символического обобщения, а Панночки-Сотниковны – человеческими чертами. Сверхтрудная задача, стоящая перед постановщиками, – передать эту взаимную любовь-вражду между героем, исполняемым оперным певцом, и героиней, воплощаемой балериной.

Однако у авторов произведения и спектакля чувствуется явное стремление преодолеть рамки драматической истории о Хоме и Панночке и придать повествованию более обобщённые черты. Для этого они словно пропускают его через фольклорное сознание, погружают в лоно народного эпоса: Ярмарка, Испытание соблазном, Поминование усопших, дублирование функций одного героя другим (так называемое «эпическое умножение» – в Эпilogue товарищ Хома, Тит, становится звонарём, будто заменяя друга как глашатая истины). В каждом из трёх актов оперы-балета налицо все признаки фольклорного осознания происходящего.

Спектакль вызывает чувство глубокого удовлетворения как пример полноценного сотрудничества настоящих мастеров разных искусств. Композитор и либреттисты создали оригинальную версию прочтения известного гоголевского сюжета, режиссёр, дирижёр, балетмейстер и художник разработали концепцию и воплотили её в жизнь с эстетико-философской доказательностью, яркой фантазией.

Художник Е. Лысик – не только автор поэтически одухотворённой, метафорически богатой живописи на задниках и колористически разнообразных костюмов, но и мастер пространственно-конструктивных решений, благодаря чему в спектакле каждый сценический элемент работает на идею или подчёркивает эмоциональное содержание.

В современных операх, насыщенных разными стилевыми манерами, звукообразными ассоциациями, жанровыми разновидностями, труднейшая проблема, встающая перед их интерпретаторами, в частности музыкальными, состоит в том, чтобы освоить эти разные типы мышления и интонирования и органично донести до слушателей. В первую очередь, это касается дирижёров, от которых действительно требуется универсализм, поскольку они должны выполнять самые несходные функции при музыкальном руководстве современной оперой. Б. Афанасьев, музыкальный руководитель и постановщик «Вия», такими качествами обладает в полной мере. Он замечательно выявляет ценные черты партитуры В. Губаренко, подчёркивает яркие динамические и фактурные контрасты партитуры, чувствует оркестр как живого собеседника вокальной партии и как плотную массу движущихся голосов в кульминационных зонах.

Разноплановый по стилистике материал требует и от певцов-актёров универсальных художественных качеств, освоения разных манер интонирования. Такой манерой хорошо владеет В. Тарасов, выступивший в роли Хома. Достичь такой степени естественности интонирования ему во многом помогла работа над главной партией в «Семье Тараса»

Д. Кабалевского, поставленной в театре незадолго до «Вия» (дирижёр-постановщик, кстати, тот же Б. Афанасьев).

Примечательно, что именно театр подчас не только раскрывает, углубляет, конкретизирует задуманные композитором символические обобщения, но вводит новые эмоционально-смысловые мотивы, создаёт своего рода полифоническое взаимодействие ведущих идей. Роль театра как полноценного соавтора современных опер проявляется ещё и в случаях, когда именно постановщики способствуют цельности спектакля, основу которого составляет произведение, состоящее из противоположных музыкально-драматургических, стилистических начал. Как уже отмечалось, в «Вие» такую объединяющую роль играет приобщение рассказанной истории к поэтике народного эпоса.

**Ключевые слова:** интерпретация музыкально-сценических произведений, современное оперное искусство, современное художественное мышление.

**Nestyeva M. I. In Alliance with the Composer.** On an example of the directors' reading of the score of V. Hubarenko's opera-ballet "Viy" (by N. Gogol) at the Odessa Opera and Ballet Theatre (conductor – Boris Afanasyev, director – A. Pochykovskyy, visual artist – E. Lysyk, choreographer – Viktor Smirnov-Golovanov), the article characterizes the new requirements for the interpreters of musical stage works (conductors, directors, artists, performers) that have to be today, more than ever, allies to the authors, think flexibly, navigate the various musical and theatrical styles naturally, be able to naturally "modulate" from one style to another.

While working on "Viy" V. Hubarenko was inspired by the lyricism of the great writer N. Gogol, noted in his time V. Belinsky. Whatever Gogol wrote about, he always gave the interpreters the opportunity to go beyond a particular storyline, to see it in more general trends. Thus, the peculiarities of perception and interpretation of the writer's attitude led to this interpretation of the novella "Viy" by the contemporary composer as a kind of microcosm with its antithesis of good and evil, dreams and reality. However, V. Hubarenko, while following N. Gogol, avoids direct posing of complex problems in his work. Therefore, in the opera-ballet "Viy" Khoma Brut rarely ponders about the cardinal questions of existence – he is shown in the flow of life around him. This gives the experiences and reflections of the free philosopher a larger scale and universality.

V. Hubarenko glorifies unquenchable human desire to enjoy life. In the methods of individualisation of the masses he had predecessors – from M. Mussorgsky and S. Prokofiev to S. Slonimsky. The central characters of "Viy" interact in the opera-ballet by the principle of attraction and repulsion. The recognition of Pannochka's beauty is fatal for Khoma. However, although he is the personification of a healthy start, full-blooded vitality, he also brings about her death. Emphasizing their incompatibility, the composer realized the image of Pannochka through choreographic means. However, for the realization of basic moral conflict the composer was forced to bring the characters together. To this end the image of the philosopher embodies the features of symbolic generalizations, and Sotnikivna Pannochkas embody the human traits. The incredibly difficult challenge facing the directors is conveying this mutual love-hatred between the hero, performed by an opera singer, and a heroine, embodied in the ballerina.

However, the authors of the piece and the play felt a clear desire to overcome the frame of the dramatic story about Khoma and Pannochka and give the narrative more generalized features. To do this they seem to carry it through folk consciousness, immerse it in the bosom of the folk epic: a Fair, the Trial of Temptation, Honouring the Dead, duplication of functions of one character by another (the so-called "epic multiplication" – in the Epilogue the friend of Khoma, Titus, becomes a bell ringer, as if replacing his friend as a herald of truth). In each of the three acts of the opera-ballet there are features that point that the events have been put through a folk prism.

The play is an example of a full-fledged community of real masters of different arts. The composer and the librettists created an original version of Gogol's famous story, the director, the conductor, the choreographer and the visual artist developed a concept and brought it to life with aesthetic and philosophical precision and vivid imagination.

The artist E. Lysik is not only the creator of the poetically inspired, metaphorically rich paintings on the backdrops and the colourful variety of costumes, but also a master of space and design solutions, allowing each element of the production to reinforce an idea or emphasize the emotional content.

In modern operas, saturated with different stylistic manners, sonic and image associations, genre varieties, the most difficult problem arising before their interpreters, particularly the musicians, is to master these different types of thinking and intonation and organically convey them to the audience. First of all, it concerns the conductors who really require universalism, be-

cause they must carry out the most dissimilar functions in contemporary opera musical direction. B. Afanasiev, a musical director and the director of “Viy” has those qualities to the full. He brings out the great valuable traits of the scores by V. Hubarenko, emphasizes vivid dynamic and texture contrasts of the scores, considers the orchestra his live interlocutor and a dense mass of moving voices.

Diverse in style, the material requires the performers to have universal artistic qualities and different manners of intonation. V. Tarasov (Khoma) is fluent in those manners. He achieved his degree of naturalness of intonation during his work on the main part in “Family of Taras” by Kabalevsky, set in the theatre shortly before “Viy” (the conductor there, incidentally, was also B. Afanasiev).

Interestingly, the theatre not only sometimes opens, deepens, specifies the composer’s conceived symbolic generalizations, but introduces new emotional and meaningful motifs, creates a kind of polyphonic interaction of the leading ideas. The role of theatre as a full collaborator in contemporary operas also manifests itself in cases where the directors are instrumental in preserving the integrity of the production, which is based on a piece consisting of opposing musical and dramatic stylistic ideas. As has been noted previously, in “Viy” such unification is achieved through tying the story to the poetics of the national epos.

**Keywords:** interpretation of musical and stage works, contemporary opera, contemporary artistic thinking.

### **Остроухова Наталія Володимирівна**

**Остроухова Н. В. Твори Віталія Губаренка на одеській сцені.** Розглянуто і проаналізовано всі постановки творів В. С. Губаренка на сцені Одеського національного академічного театру опери та балету, зокрема: опери «Загибель ескадри», моноопери «Листи кохання», опери-балету «Вій» і балету «Комуніст». Оперну спадщину композитора поділено на три періоди, виявлено, що на одеській сцені були поставлені твори, показові для кожного з цих періодів, які збігаються не тільки із загальними особливостями розвитку оперного жанру, вони є характерними проявами української культурної свідомості періоду 60–90-х років ХХ століття.

**Ключові слова:** оперна спадщина В. Губаренка, українська опера, Одеський оперний театр, синтез засобів опери і балету, драматургічна роль оркестру.

**Остроухова Н. В. Произведения Виталия Губаренко на одесской сцене.** Рассмотрены и проанализированы все постановки произведений В. Губаренко на сцене Одесского национального академического театра оперы и балета: опера «Гибель эскадры», моноопера «Письма любви», опера-балет «Вий» и балет «Коммунист». Оперное наследие композитора поделено на три периода. Выявлено, что на одесской сцене были поставлены произведения, показательные каждого из трёх периодов, совпадающие не только с общими особенностями развития оперного жанра, но и с характерными проявлениями украинского культурного сознания периода 60–90-х годов ХХ века.

**Ключевые слова:** оперное наследие В. С. Губаренко, украинская опера, Одесский оперный театр, синтез средств оперы и балета, драматургическая роль оркестра.

**Ostroukhova N. V. The works of Vitaliy Hubarenko on the Odessa Stage.** In this article we reviewed and analyzed all the plays by V. Hubarenko performed on the stage of Odessa National Academic Theatre of Opera and Ballet: the opera “Death of the Squadron”, the mono-opera “Love Letters”, the opera-ballet “Viy” and the ballet “Communist”. Usually the opera heritage of the composer is chronologically divided into three periods. It has been discovered that the prominent works of each of these periods were performed on the Odessa stage, and correspond not only to the general features of the development of the opera genre, but also to the characteristic displays of the Ukrainian culture awareness during the period of 60<sup>s</sup> – 90<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** opera heritage of V. S. Hubarenko, Ukrainian opera, Odessa Opera House, synthesis of opera and ballet means, dramaturgical role of the orchestra.



**Ostroukhova N. V. The works of Vitaliy Hubarenko on the Odessa Stage.** In this article we reviewed and analyzed all the four plays by V. Hubarenko on the stage of Odessa National Academic Theatre of Opera and Ballet.

V. Hubarenko joined the activity of the Odessa Opera House in November 1967 when it hosted the staging of his heroic romantic opera “Death of the Squadron”. The conductor G. Provatorov took the first three-act version of the score as the basis. The updated version after the renewal of machinery made it possible to implement the bold plans of the stage director B. Ryabikin. The artists M. Vinogradov and P. Zlochevskiy offered bright theatrical scenery. The smooth sound of the choir (choirmaster D. Zagretsky and B. Kiose) was captivating. The leading dramaturgic role of the orchestra in “Death of the Squadron” makes one to remember the ideas of Wagner’s musical theatre.

On August 25, 1978 D. Sipitiner directed the 100<sup>th</sup> performance, L. Butenko was leading the choir, N. Grigor emceed the performance for the 100<sup>th</sup> time, where the first performers were taking part.

The performance has been awarded the 1st Grade Diploma at the All-Union Contest; awarded with a prize at the All-Union competition dedicated to the 100<sup>th</sup> anniversary of the birthday of V. I. Lenin and the 50<sup>th</sup> anniversary of the creation of the USSR, was performed on tour in Moscow in 1973. Z. Lsak (Oksana) and the staging director B. Ryabikin were awarded with personal diplomas.

The premier of the mono-opera in 4 parts “Love Letters” with the libretto by V. Hubarenko based on the novella by A. Barbyus “Tenderness” took place on September 30, 1978 in Odessa (it was performed in one night with the opera “Aleko” by S. Rakhmaninov).

In the Odessa direction the action was happening in the conditionally-real and real-virtual world. They were united by the silent character, introduced by the conductor B. Afanasyev and director S. Gaudasinskiy, to whom the love letters are addressed. The stage artist N. Bevzenko-Zinkina found a simple solution: the clock became the real symbol of the time that has stopped. The heroine appeared from behind the hero from the mirror and seemed to co-exist with the hero in different times and worlds. This scene “foreboded” the appearance of the duet of the extremes – Khoma and Pannochka in the second act of the opera-ballet “Viy”, where the vocal techniques personified the world of men, and the choreographic ones – the world of ghosts.

The original rendition of the opera-ballet “Viy” in three acts with the prologue and epilogue took place (libretto by M. Cherkashina-Hubarenko and L. Mikhailov based on the same-named story by N. Gogol) on August 19, 1984 in Odessa. The critics noted the rare unity of the production group: conductor B. Afanasyev, director A. Pochikovskiy, ballet-master V. Smirnov-Golovanov, artist E. Lysik, choirmasters L. Butenko, I. Didushok.

The sixth opera by Hubarenko and his first attempt to unite the opera and ballet are among the special events of art. An absolutely different aesthetic form of the opera was created, some features of which were foretold in “Love Letters”. It can be called metaphysical – based on the transformation between two worlds: conditionally-real and real-virtual.

The performance was constantly sold out, it was recorded and shown on Ukrainian and Belorussian TV, it was nominated for the State Prize of the USSR. A lot of expert reviews and articles were dedicated to it. In 1987 in Minsk it was performed at the closing of the All-Union Festivity “Theater and Time” (conductor I. Shavruk), and in 1989 – at the Kremlin Palace of Congresses.

The union of impressionism and baroque in the works of N. Gogol is an amazing phenomenon in and of itself, and it was transcribed very accurately into Hubarenko’s music and was equally transparent in the panorama display of the fair on Podol, the duet of Khoma and Pannochka in the 2<sup>nd</sup> act, in the amazing beauty of the memorial choir in the finale.

On December 1, 1985 the original rendition of the ballet “Communist” (in 2 acts, 7 scenes with prologue) took place. The ballet was created based on the libretto by V. Smirnov-Golovanov and M. Cherkashina and the same-named script by E. Gabrilovich (the conductor – I. Shavruk, the direction and choreography by V. Smirnov-Golovanov, the stage artist – V. Arefyev). The wonderful work of performers was noted, as well as the brevity of the masterfully orchestrated score that allows to add the new lexis into the performance directed by laws of the classic ballet.

Usually the opera heritage of the composer is chronologically divided into three periods that correspond not only to the general features of the development of the opera genre, but also to the characteristic displays of the Ukrainian culture awareness of the period of the 60<sup>s</sup>–90<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century: the first period – the 60<sup>s</sup>; the second period – the 70<sup>s</sup> and the beginning of the 80<sup>s</sup>; the third period – the 80<sup>s</sup>–90<sup>s</sup>. In that sense it is possible to say that the Odessa Opera House got lucky thrice. It has been discovered that the prominent works of each of these periods were performed on its stage.

1967 was the year of “Death of the Squadron” and is the upper chronological border, the termination of the first period of the Ukrainian opera practice in the Odessa theatre. It sums up the prevalence of epic-heroic features as well as the tendency of modernization of history and its personal reevaluation that were laid down in the works of N. Lysenko, V. Femelidi, B. Lyatoshinskiy, K. Dankevich, B. Yanovskiy, A. Chishko, N. Arkas...

The premier of “Love Letters” on the Odessa stage represents the main tendency of the second period of including the works of Ukrainian composers into the repertoire of the theatre. It is chamberness connected to the search for the scenes that are close to modern reality, in-depth psychologicalisation of the opera images, the stylistic renewal of musical material. The works by Yu. Znatokov, A. Krasotov, T. Sidorenko-Malyukova are illustrious for this period; also illustrious is appealing to the chamber opera of S. Rakhmaninov.

The opera-ballet “Viy” by V. Hubarenko begins the new, third period in the history of Ukrainian opera on the stage of the Odessa theatre. The characteristic feature of this period is the search of the musical theatrical genre forms based on the national mythical poetics, i.e. symbolical transformation, historical basis, the return to the mystery grounds of the musical act, that is to its primary syncretic goal “to create worlds” and to establish communication between them.

**Остроухова Н. В. Произведения Виталия Губаренко на одесской сцене.** Рассмотрены и проанализированы все четыре постановки произведений В. Губаренко на сцене Одесского национального академического театра оперы и балета.

В творческую жизнь одесского оперного театра В. Губаренко вошёл в ноябре 1967 года, когда состоялась постановка его героико-романтической оперы «Гибель эскадры». Дирижёр Г. Проваторов взял за основу первый трёхактный вариант партитуры. Обновлённая после реставрации машинерия дала возможность воплотить смелые замыслы режиссёра Б. Рябикина. Яркое декорационное решение предложили художники М. Виноградов и П. Злочевский. Выровненным звучанием покорял хор (хормейстеры Д. Загребский и В. Киосе). Ведущая драматургическая роль оркестра в «Гибели эскадры» заставляет вспоминать идеи вагнеровского музыкального театра.

25 августа 1978 года юбилейным 100-м спектаклем дирижировал Д. Сипитинер, хором руководил Л. Бутенко, Н. Григор в 100-й раз вела спектакль, в котором участвовали первые исполнители.

На Всесоюзном смотре спектакль был удостоен Диплома 1-й степени; отмечен премией на Всесоюзном конкурсе, посвящённом 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и 50-летию образования СССР, исполнялся на гастролях в Москве в 1873 году. Персональными дипломами отмечены З. Лысак (Оксана) и режиссёр-постановщик Б. Рябикин.

30 сентября 1978 года в Одессе состоялась премьера монооперы в четырёх частях «Письма любви» с либретто В. Губаренко по новелле А. Барбюса «Нежность» (шла в один вечер с оперой С. Рахманинова «Алеко»).

Действие одесской постановки происходило в условно-реальном и реально-виртуальном мире. Их объединял введенный дирижёром Б. Афанасьевым и режиссёром С. Гаудасинским молчаливый персонаж, которому адресуются письма любви. Художник Н. Бевзенко-Зинкина нашла простое решение: часы стали реальным символом остановившегося времени. Героиня появлялась за спиной героя из зеркала и как бы сосуществовала с героем в разных временах и мирах. Эта сцена «предвещала» появление дуэта противоположностей – Хомы и Панночки, во втором действии оперы-балета «Вий», где вокальные приёмы олицетворяли мир человека, а хореографические – мир призраков.

19 августа 1984 года в Одессе состоялось первопрочтение оперы-балета «Вий» в трёх действиях с прологом и эпилогом (либретто М. Черкашиной-Губаренко и Л. Михайлова по мотивам одноименной повести Н. Гоголя). Рецензенты отмечали редкое единодушие ансамбля постановщиков: дирижёра Б. Афанасьева, режиссёра А. Почиковского, балетмейстера В. Смирнова-Голованова, художника Е. Лысика, хормейстеров Л. Бутенко, И. Дидушка.

Шестая опера В. Губаренко и его первая попытка синтеза средств оперы и балета стоит в ряду особых явлений искусства. Создана принципиально иная эстетическая форма оперы, некоторые черты которой были предсказаны в «Письмах любви». Её можно назвать метафизической – основанной на переходе между двумя мирами: условно-реальным и реально-виртуальным.

Спектакль постоянно шёл с аншлагом, был записан и транслировался украинским и белорусским телевидением, был выдвинут на соискание Государственной премии СССР. Ему было посвящено множество авторитетных рецензий и статей. В 1987 г. был показан в

Минске на закрытии Всесоюзного фестиваля «Театр и время» (дирижёр И. Шаврук), а в 1989 – в Кремлёвском Дворце съездов.

Соединение средств импрессионизма и барокко в творчестве Н. Гоголя, явление само по себе замечательное, очень точно передано в музыке В. Губаренко и нашло своё равноценное отображение в панораме ярмарки на Подоле, дуэте Хома и Панночки во втором действии, удивительном по красоте поминальном хоре и финале.

1 декабря 1985 года, состоялось первопрочтение балета «Коммунист» (в двух частях, семи картинах с прологом). Балет создан на либретто В. Смирнова-Голованова и М. Черкашиной по одноименному сценарию Е. Габриловича. Дирижёр И. Шаврук, постановка и хореография В. Смирнова-Голованова, художник В. Арефьев. Отмечалась прекрасная работа исполнителей, лаконичность мастерски оркестрованной партитуры, которая даёт возможность внести в спектакль, поставленный по законам классического балета, новую лексику.

Обычно оперное наследие композитора хронологически делят на три периода, которые совпадают не только с общими особенностями развития оперного жанра, но и характерными проявлениями украинского культурного сознания периода 60–90 годов XX века: первый период – 60-е годы; второй период – 70-е – начало 80-х годов; третий период – 80-е – 90-е годы. В этом смысле можно сказать, что Одесскому оперному театру повезло трижды. Выявлено, что на его сцене были поставлены показательные произведения каждого из трёх периодов.

1967 – год постановки «Гибели эскадры» является верхней хронологической границей, завершающим моментом первого периода украинской оперно-творческой практики в Одесском театре. Он подытоживает преобладающие эпико-героические черты, а также тенденцию осовременивания истории и её личностной, переоценке, которые были заложены в произведениях Н. Лысенко, В. Фемелиди, Б. Лятошинского, К. Данькевича, Б. Яновского, А. Чишко, М. Аркаса...

Премьера «Писем любви» на одесской сцене представляет главную тенденцию второго этапа исполнения творчества украинских композиторов в репертуаре театра. Это камерность, связанная с поиском приближённых к современной действительности сюжетов, углублённой психологизации оперных образов, стилистическому обновлению музыкального материала. Показательным для этого периода являются постановки произведений Ю. Знатокова, А. Красотова, Т. Сидоренко-Малюковой; показательно и обращение к камерному оперному творчеству С. Рахманинова.

Опера-балет «Вий» В. Губаренко начинает новый, третий период истории украинской оперы на сцене одесского театра. Характерной чертой этого периода выступает поиск на национальной мифопоэтической, то есть символически преобразованной, исторической основе музыкально-театральных жанровых форм и стилистических приёмов, возврат к мистериальным основам музыкального действия, то есть к её первичному синкретическому назначению «творить миры» и налаживать общение между ними.

### **Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна**

**Бєлік-Золотарьова Н. А. Перетини реального та ірреального в хоровій драматургії опери Віталія Губаренка «Вий».** Охарактеризовано принципи організації хорового чинника в опері-балеті В. Губаренка «Вий», виявлено перетини реального й ірреального в хоровій драматургії опери загалом. Наголошено, що хорові сцени в опері набувають лейтмотивного і символічного значення; виконують функції жанрово-побутового трактування і втілення оперно-хорового симфонізму, філософського узагальнення, тембрової барви-тла, коментатора дії, катарсичного фіналу; сприяють театралізації оперно-хорової дії, персоніфікації образу незрячої смерті.

**Ключові слова:** жанр, оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта, драматургічні функції хору.

**Бєлік-Золотарева Н. А. Пересечения реального и ирреального в хоровой драматургии оперы Виталия Губаренко «Вий».** Охарактеризованы принципы организации хорового компонента в опере-балете В. Губаренко «Вий», выявлены пересечения реального и ирреального в хоровой драматургии оперы. Отмечено, что хоровые сцены в опере приобретают лейтмотивное и символические значение; выполняют функции жанрово-бытового истолкования и воплощения оперно-хорового симфонизма, тембровой краски-фона, коментатора

действия, катарсического финала, философского обобщения; способствуют театрализации оперно-хорового действия, персонификации образа незрячей смерти.

**Ключевые слова:** жанр, оперно-хоровая драматургия, оперно-хоровой симфонизм, оперно-хоровая сюита, драматургические функции хора.

**Belik-Zolotareva N. A. Intersections of the Real and the Unreal in the Choral Dramaturgy of the Opera “Viy” by Vitaliy Hubarenko.** The article characterizes the principles of organizing the choral factor in the opera-ballet “Viy” by V. Hubarenko, identifies the intersection of the real and the unreal in the choral dramaturgy of the opera. It is noted that the choral scenes in the opera gain leitmotif values and symbolic functions, perform the genre-interpretative function, the choral-theatrical action, the role of the commentator, serve as the symphonic element, the philosophical generalization, the timbre background, the personification of blind image of death, and reinforce the catharsis of the finale.

**Keywords:** genre, opera and choral dramaturgy, opera and choral symphony, opera and choral suite, dramatic functions of choir.

**Belik-Zolotareva N. A. Intersections of the Real and the Unreal in the Choral Dramaturgy of the Opera “Viy” by Vitaliy Hubarenko.** The Ukrainian opera of the last quarter of the 20th century is characterized by the appearance of such genres as: choral a cappella opera, opera-chronicle, opera-oratorio-ballet, opera-phantasmagoria. It favours the development and renovation of the opera-choral creation, emphasizes the choral component in the opera as a whole. Also it was the time of continuing the future development of the historical-heroic, lyrical-psychological opera, opera-oratorio, opera-ballet. The genre stability of opera is conditioned by the constancy of the choral aspect, as it has diversity of drama function. A classic example of unity of tradition and innovation in the sphere of musical theatre is the opera legacy of V. Hubarenko.

The genre synthesis is observed in the opera-ballet “Viy” which unites everyday-life, comic, fantastical and philosophical genre aspects. The goal of the study is to elicit the choral action development logic in the opera “Viy” by V. Hubarenko with an aim to establish the opposition-unity of two worlds – the real and the fantastical.

In article reveals the significant dramaturgic role of the choral component at each stage of the development of the opera action. In particular, one of the main subject ideas – multiple crossings of the real and the surreal, based on unity of the principles of contrast, an opera-choral suite quality, the method of opera-choral symphonism – is convincingly embodied. V. Hubarenko presents the main idea of the opera in a choral scene of the prologue which becomes a source of pleasure of life, an antithesis to the otherworldly. Indeed, the recessional hymn of the seminarians, a symbol of the era, also will continue to appear in the opera as a whole as one of the leitmotifs.

The scene of the fair becomes a source of interaction of the real and the surreal which will guide not only the opera and choral development, but also the entire narrative of the opera. Gradual penetration of the surreal origin, which menaces the life of Khoma and returns him to Pannochka’s power (8th scene, 3rd picture, 3 act), is associated with growth of choral origin in the scene “U Bublichnitsy”. The chorus “Da i zaboletelo telo burkatskoye” becomes an epic generalization and the first climax of the 3 act. Intense sound of an all-male group of the chorus, which personifies the image of the Viy in the culmination of the opera (4<sup>th</sup> picture, 3 act), is a symbol of a temporary victory of the otherworldly, but the opera ends with a reassuring chorus “Oi, na Ivana ta I na Kupala”, the hymn intonations of which glorify life. Thus, the epilogue carries out the function of a cathartic finale. One more dimension of crossing the real and the surreal in the opera and choral dramaturgy that indicates the cross-cutting nature of this opposition-unity is carried out. As a result, there are two opera-choral suites: dispersed, representative of the real world (seminarian choruses, the Fair, 3rd picture, epilogue) and concentrated, representing the world of the surreal (picture 4).

The principle of theatricality becomes a bright sign of the opera-choral dramaturgy of Hubarenko’s “Viy”. Its manifestations are various, but the most striking example of its implementation is the application of the technique called “theatre inside theatre”, presented as the real (the school drama at the fair), and in the conditionally metaphoric form (reincarnation of the seminarians when the rector appeared).

The originality of the thematic quality of the choral score of the opera “Viy” is based on the ability of the composer to create songlike melodies, use the intonations of Slavic folklore, styles of the choral genres of the 18th century. Strengthening of the conflict in the opera is promoted by the synthesis of opera and ballet forms, using the techniques of modern screenwriting.

The choral aspect enhances the dramatic nature of the situation, represents stages of development of the drama: plot, conflict, outcome, participates in creating the crossings of the surreal and the real. Choir creates various images: seminarians, traders and buyers at the fair, the audience of the play about Adam and Eve, girls, people, image of the Viy. V. Hubarenko skillfully leverages both homogeneous and mixed structures, scenic and non-scenic choruses, choral *tutti* to enhance climax points.

Choral scenes in the opera get: the leitmotif and symbolic functions (recessional hymn of the seminarians); genre treatment and embodiment of the method of the opera-choral symphonism ("The Fair"); theatricalization of the opera-choral action (chorus of the seminarians "Dushe moya, pochto grekhami bogateeshi?"); functions of the school drama, philosophical generalization ("Da i zaboletelo telo burlatsoye"); background timbre hues, the commentator of the action, personification of an image of the Viy; final cathartic function (choral epilogue).

**Бєлік-Золотарьова Н. А. Перетини реального та ірреального в хорівій драматургії опери Віталія Губаренка «Вій».** В українській оперно-хоровій творчості останньої чверті ХХ століття простежується тяжіння до внутріжанрових трансформацій. Поява таких різновидів української опери, як хорова опера *a cappella*, опера-хроніка, опера-ораторія-балет, опера-фантазмагорія сприяла розвитку й оновленню оперно-хорової творчості, свідчила про нову роль хорового компонента в опері загалом. Водночас цей період пов'язаний із попереднім і характеризується подальшим розвитком історико-героїчної, лірико-психологічної опери, а також опери-ораторії, опери-балету. Жанровою визначеністю оперної творчості зумовлено й сталє значення хорового начала, пов'язанє з урізноманітненням його драматургічних функцій. Класичний приклад поєднання традицій і новаторства у сфері музичного театру – оперна спадщина В. С. Губаренка.

Синтез жанрових різновидів простежується в опері-балеті «Вій» у поєднанні побутово-комічних, фантастичних і філософських жанрових ракурсів. Мета статті – виявити логіку розгортання хорової дії опери-балету «Вій» В. Губаренка, розглянути опозиції-єдності двох світів – реального і фантастичного.

Зазначено, що хоріві сцени мають значне драматургічне навантаження на кожному етапі розвитку оперної дії. У них переконливо втілюється чи не головна ідея сюжетного і драматургічного розвитку опери – численні перетини реального й ірреального, які ґрунтуються на єдності принципів контрасту, оперно-хорової сюїтності, методу оперно-хорового симфонізму. Головну ідею художньої концепції всієї опери В. Губаренко закладає в початковій хорівій сцені. Саме вона стає витокєм радості буття, антитезою потойбіччю. Цій сцені притаманні яскраве ігрове начало, ознаки прийому «театр у театрі», невпинна радість буття і переконливе відтворення епохи завдяки інтонаційному змісту канікулярного гімну бурсаків, який надалі набуває лейтмотивного значення.

Значення восьмої сцени третьої картини третьої дії у процесі втілення основної драматургічної лінії оперно-хорової партитури є надзвичайно важливим. Адже у межах цієї сцени відбувається поступове проникнення фатального, фантастичного начала, яке загрожує життю Хоми, повертаючи його під владу Панночки. Цей поворот дії пов'язаний із розростанням хорового начала сцени «У Бублейниці», для якої упродовж усієї картини притаманні тільки сольні епізоди. Хорове завершення *a cappella* («Да и заболело тело бурлацкое») в дусі підголоскової поліфонії слід вважати епічним узагальненням, першою кульмінацією третьої дії. Напруженє звучання чоловічої групи хору, яка є персоніфікацією образу Вія в кульмінації опери (четверта картина третьої дії), символом тимчасової перемоги потойбіччя, адже завершується опера життєствердним хором «Ой, на Івана та й на Купала», гімнічними інтонаціями якого прославляється життя. Таким чином, епілог виконує функцію катарсичного фіналу. Здійснюється ще один вимір перетину реального й ірреального в оперно-хоровій драматургії, що свідчить про наскрізний характер цієї опозиції-єдності. У підсумку виникають дві оперно-хорові сюїти: розосереджена, що репрезентує реальний світ (хори бурсаків, ярмарок, третя картина, епілог) та концентрована, яка представляє світ ірреального (четверта картина).

Принцип театральності стає яскравою ознакою оперно-хорової драматургії опери «Вій». Прояви його різноманітні, але чи не найяскравішого втілення він набув завдяки прийому «театр у театрі», поданому як у реальній (шкільна драма на ярмарку), так і в умовно-метафоричній (акторське перевтілення бурсаків із появою ректора) формах.

Своєрідність тематизму хорової партитури опери «Вій» полягає у розспівних мелодіях широкого дихання, у використанні інтонацій слов'янського фольклору, стилізації

хорових жанрів XVIII століття. Посиленню конфлікту в опері сприяє синтез оперних і балетних форм висловлювання, використання прийомів сучасної кінодраматургії.

Хорове начало посилює драматизм ситуації, відзначає етапи розвитку драми: зав'язку, конфлікт, розв'язку, бере участь в оформленні перетинів ірреального і реального. Засобами хору створюються образи бурсаків, торговців і покупців на ярмарку, глядачів п'єси про Адама та Єву, дівчат, народу, Вія. В. Губаренко майстерно використовує можливості як однорідних, так і мішаного складів, як сценічних, так і несценічних хорів, запроваджує хорові *tutti* для посилення кульмінаційних моментів.

Хорові сцени в опері набувають: лейтмотивного значення і символічної функції (канікулярний гімн бурсаків); жанрово-побутового трактування і втілення методу оперно-хорового симфонізму («Ярмарка»); функцій шкільної драми, філософського узагальнення («Да и заболело тело бурлацкое»), тембрової барви-тла, коментатора дії, катарсичного фіналу (хоровий епілог); сприяють театралізації оперно-хорової дії (хор бурсаків «Душе моя, почто гріхами багатееши?», персоніфікації образу незрячої смерті (сцена відспівування Панночки у церкві).

### **Чепалов Олександр Іванович**

**Чепалов О. І. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка та його хореографічне втілення на українській сцені.** Проаналізовано постановки балету В. Губаренка «Дон Жуан» на українській сцені в контексті жанрових і стильових видозмін вітчизняного хореографічного мистецтва 1960–1980-х років. Зазначено, що три різні постановки «Камінного господаря» на сценах українських театрів не суперечили одна одній у прагненні розкрити хореографічними засобами важливі філософсько-соціальні проблеми, закладені у п'єсі Лесі Українки. Різними підходами до виконання цього завдання, інтенсивністю творчих пошуків зумовлено художні відкриття.

**Ключові слова:** українська хореографічна культура ХХ ст., література і балет, «Дон Жуан» Лесі Українки, балетна музика В. Губаренка.

**Чепалов А. И. Балет «Каменный властелин» («Дон Жуан») Виталия Губаренко и его хореографическое воплощение на украинской сцене.** Проанализированы постановки балета В. Губаренко «Дон Жуан» на украинской сцене в контексте жанровых и стилевых видоизменений в украинском хореографическом искусстве 1960–1980-х годов. Подчеркнуто, что три разные постановки «Каменного властелина» на сценах украинских театров не противоречили одна другой в стремлении раскрыть хореографическими средствами важные философско-социальные проблемы, содержащиеся в пьесе Леси Украинки. Разные подходы к решению этого задания, интенсивность творческих поисков обусловили художественные открытия.

**Ключевые слова:** украинская хореографическая культура ХХ ст., литература и балет, «Дон Жуан» Леси Украинки, балетная музыка В. Губаренко.

**Chepalov O. I. Ballet “Lord of Stone” (“Don Juan”) by Vitaliy Hubarenko and its Choreographic Realisation on the Ukrainian Stage.** The article analyses the productions of the ballet by V. Hubarenko “Don Juan” on the Ukrainian stage in the context of genre and stylistic changes of the Ukrainian choreographic art of the 1960<sup>s</sup>–1980<sup>s</sup>. It emphasizes that the three different productions of “Lord of Stone” on the stages of Ukrainian theatres did not contradict one another in the quest to uncover by choreographic means the important philosophical and social issues contained in the play by Lesya Ukrainka. Different approaches to this task and the intensity of the creative searches resulted in artistic discoveries.

**Keywords:** Ukrainian choreographic culture of the 20th century, literature and ballet, “Don Juan” by Lesia Ukrainka, ballet music of V. Hubarenko.

**Chepalov O. I. Ballet “Lord of Stone” (“Don Juan”) by Vitaliy Hubarenko and its Choreographic Realisation on the Ukrainian Stage.** Musical and theatrical Shevchenkiana, as well as the links to the national literature, gave Ukrainian ballet art some outstanding works by value and perspective of artistic development.

The orientation of composers and choreographers on folkloric sources corresponded to the main trend of Soviet art that was the ideology of socialist realism, the basic postulate of which was the “folk character”. Therefore choreographers were restricted in the range of expressive possi-

bilities; their plastic language, based on the academic dance (primarily on pointe-shoes technique), was imposed by the mandatory use of folklore dance features.

Miscalculations in musical decision and schematics of dramatic construction were present in many ballets with a contemporary topic. Only a few poetic ballets based on literary classics, especially the works of Taras Shevchenko ("Lileya"), L. Ukrainka ("Lisova pisnya"), I. Franko ("Kamenyari", "Soychine krylo") Y. Kotsyubynskiy ("Tini zabytyh predkiv") have remained in the repertoire or in historical records.

New trends of ballet aesthetics were impressively reflected in musical and dramatic concept of the new work "Lord of Stone" by V. Hubarenko, which became a landmark in the development of the psychological drama genre in Ukrainian choreography. In a polemic with the canons of "dramballet", where music and dance were considered only secondary means of expression, choreographers were looking for the ways to create musical and choreographic dramaturgy and to develop a complete work of dance.

The interpretation of the ballet "Lord of Stone", created on the Kyiv scene by A. Shekera in close collaboration with the composer V. Hubarenko, librettist E. Yavorsky, conductor S. Turchak and artist E. Lysik in the summer of 1969, was among such large-scale musical and dance performances.

Apart from the Kyiv staging, "Lord of Stone" by V. Hubarenko was also staged at the Kharkiv Lysenko Theatre (1972). The new choreographic version was created by a Bulgarian choreographer M. Arnaudova. In 1977 she staged this ballet in Ruse (Bulgaria).

The difference between the Kyiv and Kharkiv stagings of "Lord of Stone" was mainly in the style forms of choreographers, who put the focus on different plastic means of revealing the content. As a result, the most advantageous feature of the Kharkiv ballet version (by the way, it was renamed "Don Juan") was a convincing recreation of figurative dance dramatic lines of the plot that were logically intended to clear up the main socio-psychological conflict.

The principles of choreographic expression of "Lord of Stone" by A. Shekera were rooted in the principles of effective dance and in the method of psychological characteristics, developed by R. Zakharov, L. Lavrovsky, V. Vaynonen in the productions of the ballet drama. This was also confirmed by plastic palette of the work which covers, apart from dance episodes, expressive pantomime and emotive gestures. Overexpression of the plastic figures also corresponded to the musical utterance made by V. Hubarenko that contributed to merging the drama components.

Multifaceted, internally rich philosophical image of Don Juan, his symphonic and dancing musical embodiment in the score of V. Hubarenko determined several of its scenic interpretations. Along with M. Arnaudova, A. Shekera and K. Niyazov (Ashgabat), the hero created by Lesia Ukrainka was reprised by Dnipropetrovsk choreographer Z. Kavats. In this interpretation of "Don Juan" (conductor N. Shpak, artist V. Arefiev) Z. Kavats tried to reveal in the dance the impressively sharp character conflict outlined in the music, to show by choreographic means a clash between vitality, freedom of spirit and the dark forces of caste pride and the darkness of Catholic superstitions.

Z. Kavats was the first person who looked at this ballet with the eyes of a choreographer who worked in the beginning of the 80<sup>s</sup>, having synthesized the achievements of dance symphonic style with the positive experience of dramballet, which were unconditionally discarded by young directors for the past two decades, who had considered it outdated.

The intense conflict, the internal dynamics and the expression in organic unity with the sublime romance and rough lyrics celebrated this compact, dramaturgically accurate representation in which the theme of moral death caused by unrestrained desire for power and the abdication of one's own moral principles sounded acutely and passionately. Don Juan transformed and evolved from an ardent lover and amorist into a man with his own understanding of life who actively resists social and moral superstitions.

Three different stagings of "Lord of Stone" in different Ukrainian theatres did not contradict with each other in the most basic feature of the piece, which was the quest to uncover by choreographic means the important philosophical and social problem, inherent to the play written by Lesya Ukrainka. A different approach to solving this task, the intensity of creative pursuit due to art discoveries, and miscalculations of both stagings, strongly indicated broad horizons, which were revealed to the choreographer by the topic and the musical basis of the work. Striving for psychologizing the ballet did not contradict, but rather contributed to confirming the forms of artistic expression – symphonic and poetic dance, advocated by modern ballet aesthetic.

Changes that have emerged in the approach to expressive forms of ballet were rooted in a particular evolution of understanding its ideological meaning, as well as in the shift of emphasis from the artistic description of life and events to revealing the psychological conflicts.

**Чепалов А. И. Балет «Каменный властелин» («Дон Жуан») Виталия Губаренко и его хореографическое воплощение на украинской сцене.** Музыкально-театральная шевченкиана и связи с национальной литературой дали украинскому балетному искусству несколько незаурядных по значению и перспективе художественного развития работ.

Ориентация композиторов и балетмейстеров на фольклорные источники отвечала магистральным тенденциям советского искусства, то есть идеологии социалистического реализма, основным постулатом которого была «народность». Это вызывало ограничение диапазона выразительных возможностей балетмейстеров, навязывая их пластическому языку, основанному на академическом танце (в первую очередь, пуантовой технике), обязательное использование черт танцевального фольклора.

Просчёты в музыкальном решении и схематизм драматургического построения касались и многих балетов на современную тему. Остались в репертуаре или благодарной исторической памяти лишь несколько поэтических балетов на основе литературной классики, в первую очередь произведений Т. Шевченко («Лилея»), Леси Украинки («Лесная песня»), И. Франко («Каменщики», «Сойчино крыло»), Ю. Коцюбинского («Тени забытых предков»).

Новые веяния балетной эстетики выразительно отразились на музыкально-драматургической концепции нового произведения «Каменный властелин» В. Губаренко, которое стало этапным в развитии жанра психологической драмы в украинском хореографическом искусстве. В полемике с канонами «драмбалета», в котором музыка и танец считались лишь вспомогательными средствами раскрытия сюжета, балетмейстеры искали пути к созданию музыкально-хореографической драматургии, к развёртыванию по-настоящему танцевального действия.

К таким масштабным музыкально-танцевальным спектаклям принадлежала и интерпретация балета «Каменный властелин», созданная летом 1969 г. на киевской сцене А. Шекерой в тесном содружестве с композитором В. Губаренко, либреттистом Э. Яворским, дирижёром С. Турчаком и художником Е. Лысыком.

Кроме киевской постановки, «Каменный властелин» В. Губаренко получил ещё одно сценическое воплощение в Харьковском театре имени Н. В. Лысенко (1972). Авторство новой хореографической редакции произведения принадлежало балетмейстеру болгарского происхождения М. Арnaudовой. В 1977 г. она осуществила постановку этого балета в г. Русе (Болгария).

Разница между киевской и харьковской постановками «Каменного властелина» заключалась, главным образом, в отличии стиливых форм балетмейстерского почерка, перенесении акцента на несколько другие пластические средства раскрытия содержания. В результате наиболее выигрышной стороной харьковского варианта балета (кстати, он переименован был в «Дон-Жуана») стало убедительное образно-танцевальное воссоздание фабульных драматических линий, логично направленных на раскрытие основного социально-психологического конфликта.

Принципы образно-хореографической выразительности «Каменного властелина» А. Шекеры коренились в принципах действенного танца и методе психологических характеристик, выработанных Р. Захаровым, Л. Лавровским, В. Вайноненом в постановках балетной драмы. Это подтверждает и пластическая палитра произведения, которая охватывает вместе с развёрнутыми танцевальными эпизодами выразительную пантомиму, эмоционально окрашенные жесты. Повышенная экспрессия пластического рисунка также отвечала характеру музыкального высказывания В. Губаренко, что способствовало слиянию драматургических компонентов.

Многогранный, внутренне богатый философский образ Дон Жуана, его симфонически-танцевальное музыкальное воплощение в партитуре В. Губаренко обусловило ещё несколько её сценических интерпретаций. К герою Леси Украинки, кроме М. Арnaudовой, А. Шекеры и К. Ниязова (Ашхабад), обратилась днепропетровский балетмейстер З. Кавац.

В этой интерпретации «Дон-Жуана» (дирижёр Н. Шпак, художник В. Арефьев) З. Кавац пыталась раскрыть в действенном танце острый конфликт выразительно очерченных в музыке характеров героев, показать хореографическими средствами столкновение жизнелюбия, свободы духа с тёмными силами кастовой гордыни и католического суеверного мрака.

З. Кавац первой посмотрела на этот балет глазами хореографа начала 1980-х годов, синтезировав достижения танцевального симфонизма с позитивным опытом драмбалета, который безоговорочно отбрасывали молодые постановщики двух прошлых десятилетий, считая его устаревшим.



Напряжённая конфликтность, внутренняя динамика и экспрессия в органическом единстве с возвышенной романтикой и взволнованной лирикой отмечали это компактное, драматургически стройное представление, в котором остро и страстно прозвучала тема гибели личности человека от безудержного желания власти и отречения от собственных моральных принципов. Эволюция Дон Жуана привела к тому, что из пылкого любовника и искателя любовных приключений он трансформировался в человека с собственным пониманием жизни, который активно оказывает сопротивление общеустановленным социальным и моральным суевериям.

Три разных постановки «Каменного властелина» на сценах украинских театров не противоречили друг другу в основном – стремлении раскрыть хореографическими средствами важную философско-социальную проблему, заложенную в пьесе Леси Украинки. А разный подход к решению этого задания, интенсивность творческих поисков, которые обусловили и художественные открытия, и просчёты представлений, убедительно указывают на широкие горизонты, которые раскрывает перед балетмейстером-творцом тема и музыкальная основа произведения. Стремление к психологизации балетного театра не противоречило, а наоборот, способствовало утверждению пропагандируемых современной балетной эстетикой форм художественного высказывания – симфонизму и поэтической танцевальности.

Изменения, которые наметились в подходе к выразительным формам балетного искусства, коренились в определённой эволюции понимания его идейно-смысловой сущности, перенесении акцента из художественной описательности жизненных явлений и событий на раскрытие психологических конфликтов.

### **Полянська Галина Миколаївна**

**Полянська Г. М. Музичне узагальнення класичної лексики академічної хореографії в балеті Віталія Губаренка «Комуніст» («Обов'язок, і віра, і любов»).** Розглянуто партитуру балетного твору В. Губаренка, з'ясовано її значення для музичного театру України. Проаналізовано балет «Комуніст» у контексті пошуків нової музично-хореографічної лексики. Уперше виявлено композиційно-драматургічні особливості балету, здійснено огляд музикознавчих відгуків і публікацій про його постановку. Доведено, що у пошуках нової хореографічної лексики композитор випереджав свій час.

**Ключові слова:** балетна партитура, хореографічна лексика, пластичність, жанровий пошук, творчість В. Губаренка, балет «Комуніст».

**Полянская Г. Н. Музыкальное обобщение классической лексики академической хореографии в балете Виталия Губаренко «Коммунист» («И долг, и вера, и любовь»).** Рассмотрена партитура балетного произведения В. Губаренко, выяснено их значение для музыкального театра Украины. Проанализирован балет «Коммунист» в контексте поисков новой музыкально-хореографической лексики. Впервые выявлены композиционно-драматургические особенности балета, осуществлён обзор музыковедческих отзывов и публикаций о постановке балета. Доказано, что в поисках новой хореографической лексики композитор опередил свое время.

**Ключевые слова:** балетная партитура, хореографическая лексика, пластичность, жанровый поиск, творчество В. Губаренко, балет «Коммунист».

**Polyanska H. N. Musical Generalization of the Classical Vocabulary in the Academic Ballet Choreography in Vitaliy Hubarenko's "Communist" ("Duty, and Belief, and Love").** This article considers the score of V. Hubarenko's ballet, finds its importance for the Ukrainian musical theater. It analyzes the ballet "Communist" in the context of the search for new musical and choreographic vocabulary. It identifies for the first time the compositional and dramatic features of the ballet, gives a retrospective review of musicological publications about the ballet. It has been proven that in the search for new choreographic vocabulary the composer was ahead of his time.

**Keywords:** ballet score, choreographic vocabulary, plasticity, genre search, V. Hubarenko's work, ballet "Communist".

**Polyanska H. N. Musical Generalization of the Classical Vocabulary in the Academic Ballet Choreography in Vitaliy Hubarenko's "Communist".** The article is about the genre quest in the dance scores of V. Hubarenko. It analyzes the great ballet "Communist" for the first time in musicology. It should be noted that in the mid-20th century the Ukrainian ballet generally com-

pleted its development. Most ballets by young composers were the only samples in their catalogue. The heritage of V. Hubarenko enriched Ukrainian music and expanded its range of genre. For thirty years, the composer created eight ballets in different genres.

The appearance of these works in the context of Ukrainian choreography has become a bridge between tradition and innovation in national ballet. However, not all ballet scores of the composer saw the limelight. The difficult path of the composer's last opuses can be explained by innovative nature of his scores. At that time they were way ahead of the traditional notions of ballet music.

In 1985 the stage of the Odessa Opera and Ballet Theatre hosted the ballet called "Communist". The basis of the ballet was the script of the popular historical-revolutionary film by S. Habrylovykh and Yu. Rayzmana of the same name (1958), which told the story of rebuilding the country after the civil war and the moral values of a modern person.

The ability to portray the contemporary events by means of classical dance at the time of "Communist" was no longer novelty. However, creating an image of a particular modern character in the large-scale ballet was still extremely difficult.

The new work of V. Hubarenko immediately attracted attention. Skillful libretto, a beautiful setting and the work of the orchestra under the management of I. Shavruk laid a foundation for success, but there was another factor which raised the ballet to the rank of classics: its general aesthetic and a special quality of the score. The authors believed that in a ballet like this one of the biggest challenges was to overcome domestic detailing.

A familiar to the public script was turned into a ballet libretto by choreographer V. Smirnov-Golovanov and musicologist M. Cherkashyna. The ballet was prepared in collaboration with them. The premiere took place on December 1 and 5, 1985 in Odessa, in March it was shown on Ukrainian television, and in April – in Moscow. The success of the play provoked a lively reaction of the mass media. The reviews were published not only in local, but also central publications and reputable professional journals, with authors such as G. Kon'kova, A. Ivanova, N. Ignatiev, Yu. Yunhvald-Hylkevych, B. Barsky and B. Bohatyriov. The reviewers noted the correspondence of the ballet to the mood of the screenplay; general romanticism, symbolic, psychological, clear and complete musical dramaturgy.

It is significant that the public recognized the dance qualities of score. Other features that are unusual for ballet music were indicators of innovative qualities of the score and in the next choreographic works veneered towards symphonization.

The libretto of the ballet briefly reproduced the screenplay. It depicted the life in Russia in the 20s of the last century: building a power station, sabotage of the enemies, moral victory of the hero and his death for the happiness of others. There was the idea of a hero who raises the masses and enriches their existence with meaning.

But all the details could not hide the main thing – it was not about ideology, but about eternal and powerful creativity.

The broad and dark pattern of household drudgery was interwoven with a side line – a story about the love of the protagonists. While in the libretto it ranked secondary, the lyrical line softened the main line.

Contrast of the oppositions created tense drama where a double plot resulted in an optimistic tragedy. But the music of the ballet drove its own self-concept that is different from the libretto. Music seemed to create its own script, which became more important than the heroics (the author's title of the piece is "Duty, faith, and love"). Means of choreography based on music transformed the love line into the idea of immortality of the heroic man. This concept has found the ability to exist independent of the theatre stage. The musical material of the ballet was originally composed as the symphonic poem "In modo romantico" (1989) and later developed into a Chamber Symphony № 4 (1994).

The music in "Communist" raises questions about the meaning of life, symbolically re-creates the path of the hero. Lack of personal musical characteristics indicates that the hero represents the era and all the tests are the steps on his way. In this regard "Communist" is essentially a novelty in choreography.

The choreographer felt the special importance of the lyrical lines, but at the time it was a bold idea. The musical concept remained overshadowed by ideological tradition.

The household details of the screenplay were adapted to the conditions of the choreographic scene and worked through by the enshrined the music specific genre qualities and means: a strong lyrical line, cut-through development and broad generalizations. The score of the ballet "Communist" was created as a musical and theatrical drama: its music reaches a high degree of generality, close to the essence of academic choreography.

The composer reproduced the acute plot line underlined in the ballet's libretto. Constant ostynant formulas can be considered as the core of the musical rhythmic foundation. In the large constructions (scenes) the composer uses reprise which sometimes turns into rondality and squareness.

A new in the genre of ballet theme has generated extremely expressive musical language. It created the foundation for use in choreography not only of academic, but also modern and post-modern ballet techniques (free plastics and elements of rhythmic dancing). The type of musical expression needed a new way of expressing the feelings of the performers.

Music appeals to the primary genres and forms of expression: recitative, dance, march, fanfare, chant, and song. They are used generally which makes it possible for future readings, various interpretations and choreographic visions. The high degree of generalization, the use of classical polyphonic means and forms, as well as the leading role of metrorhythmic components correspond to the current state of academic choreography.

**Полянська Г. М. Музичне узагальнення класичної лексики академічної хореографії в балеті Віталія Губаренка «Комуніст».** Ідеться про жанрові пошуки у хореографічних партитурах В. Губаренка. Уперше проаналізовано його великий балет «Комуніст». Зазначено, що у середині ХХ ст. період становлення українського балету загалом завершився. Більшість балетних звернень молодих композиторів були єдиними зразками у їхніх доробках. Спадщина Віталія Губаренка збагатила українську музику і розширила її жанровий діапазон. За тридцять років композитор створив вісім балетів різних жанрових модифікацій.

Поява цих творів у жанровому контексті української хореографії стала сполучною ланкою між традиціями і новаціями національного балету. Однак не всі балетні партитури композитора побачили світло рампи. Важкий шлях до сценічної реалізації останніх опусів композитора можна пояснити інноваційними якостями його партитур. Свого часу вони випередили традиційні уявлення хореографів про балетну музику.

1985 року на сцені Одеського театру опери та балету відбулася вистава (під назвою «Комуніст»). В основу балету було покладено сценарій однойменного популярного історико-революційного фільму С. Габриловича – Ю. Райзмана (1958), про часи відбудови країни після громадянської війни, про моральні цінності нової людини.

Можливість відтворення сучасності засобами класичної хореографії на момент появи «Комуніста» уже не була новим явищем. Однак створити образ конкретного сучасного героя у великому балеті було все ще надзвичайно важко.

Новий твір В. Губаренка одразу привернув до себе увагу. Майстерне лібрето, прекрасна постановка і робота оркестру під орудою І. Шаврука самі по собі закладали міцні підвалини для успіху, але був ще один фактор, який підніс балет до рангу балетної класики: це його узагальнено-естетичний план і особливі якості партитури. Автори вважали, що для балету на подібний сюжет найголовніша з проблем полягала в подоланні побутової деталізації.

Знайомий широкому загалу сценарій перетворили на балетне лібрето балетмейстер В. Смирнов-Голованов та музикознавець М. Черкашина. У співпраці з ними і готувався балет. Прем'єра відбулася 1 та 5 грудня 1985 року в Одесі, у березні наступного була показана по українському телебаченню, у квітні – у Москві. Успіх спектаклю викликав жваву реакцію преси. Відгуки публікувалися не тільки у місцевих, а й центральних виданнях, солідних професійних журналах. Своє слово сказали Г. Конькова А. Іванова, М. Ігнат'єва, Ю. Юнгвальд-Хилькевич, В. Барський та В. Богатир'єв. Рецензенти відзначали відповідність настрою кіносценарію; романтичну узагальненість, символічність, психологізм, чітку і цілісну музичну драматургію.

Показовим є визнання пресою танцювальних якостей партитури. Інші особливості, незвичні для балетної музики, були індикаторами новаторських якостей партитури і в наступних хореографічних творах поглиблювались у напрямі симфонізації.

У лібрето балету стисло переказувався кіносценарій. Ішлося про епізод із життя Росії двадцятих років минулого століття: будівництво електростанції, саботаж ворогів, моральну перемогу героя та його загибель заради щастя інших. Виникла ідея героя, який збурював масу і насичував її існування змістом. Але всі подробиці не могли приховати головного – ішлося не про ідеологію, а про вічне і потужне творче начало. До широкої і темної побутової картини важкої праці була вплетена побічна лінія – розповідь про кохання головних героїв. Посідаючи в лібрето другорядне місце, лірична лінія пом'якшувала лінію основну.

Контраст опозиційних сил утворював напружену драматургію, у якій подвійна фабула розв'язувалася як оптимістична трагедія. Але музика балету зводила свою самостійну

концепцію, відмінну від лібрето. Композитор ніби створював її за власним сценарієм, у якому лірика ставала важливішою за героїку (авторська назва твору – «Обов'язок, і віра, і любов»). Засоби хореографії, ґрунтуючись на музичному матеріалі, перетворили лінію кохання на ідею безсмертя героїчної людини. Ця концепція виявила здатність музики існувати автономно від театральної сцени. Музичний матеріал балету спочатку був скомпонований у симфонічну поему “In modo romantico” (1989), а згодом перетворився на Камерну симфонію № 4 (1994).

У музиці «Комуніста» порушено питання про сенс людського життя, символічно відтворено шлях героя. Відсутність персональної музичної характеристики вказує на те, що герой уособлює епоху, а всі випробування – етапи його шляху. У цьому відношенні «Комуніст» – принципово нове слово у хореографії.

Балетмейстер-постановник відчував особливу важливість ліричної лінії, але на той час це було сміливою ідеєю. Музична концепція залишилася затьмареною ідеологічною традицією.

Побутова деталізація кіносценарію була адаптована до умов хореографічної сцени і подолана завдяки закладеним у музиці специфічним жанровим якостям і засобам: потужною ліричною лінією, наскрізним розвитком і широкими узагальненнями. Партитура балету «Комуніст» створена як музично-сценічна драма: її музика сягає високого ступеня узагальненості, наближеного до зразків академічної хореографії.

Композитор відтворив підкреслену в лібрето балету гостроту розвитку фабульної лінії. Постійні остинатні формули можна вважати ритмічним стрижнем музичної основи. У великих побудовах (сценах) композитор використовує репризність, яка інколи перетворюється на рондальність і квадратність.

Нова для жанру балету тема породила надзвичайно експресивну музичну мову. Вона створила підґрунтя для використання в хореографії здобутків не тільки академічного, а й сучасного – модерного та постмодерного балету (вільної пластики та елементів ритмічних танців). Тип музичного вислову потребував виразу станів і почуттів акторів-виконавців.

Музика апелює до первинних жанрів та форм вислову: речитатив, танок, марш, фанфара, хорал, пісня. Вони використовуються узагальнено, що дає можливість для майбутніх прочитань, різних трактовок і хореографічних бачень. Високий ступінь узагальнення, використання класичних поліфонічних засобів і форм, провідна роль метроритмічної складової відповідають сучасному стану лексики академічної хореографії.

### **Стасюк Світлана Олександрівна**

**Стасюк С. О. «...Что движет солнце и светила»: оперні новели про кохання.** Розглянуто камерні опери М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова і В. Губаренка з погляду їх жанрової першооснови – архетипу новели, яким визначаються принципи драматургічної цілісності й концептуальної обґрунтованості творів. Відзначено моменти індивідуально-стильової еволюції опери-новели, зокрема у співвіднесенні її жанрового архетипу, як універсально схематичного ядра, із міфологемою, яка становить видозміни архетипу в контексті змісту, що художньо розгортається.

**Ключові слова:** жанровий архетип, міфологема, опера-новела, лірична новела, драматургія.

**Стасюк С. О. «...Что движет солнце и светила»: оперные новеллы о любви.** Рассмотрены камерные оперы Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова и В. Губаренко с точки зрения их жанровой первоосновы – архетипа новеллы, объясняющего принципы драматургической целостности и концептуальной обоснованности произведений. Отмечены моменты индивидуально-стилевой эволюции оперы-новеллы, определены в соотношении её жанрового архетипа, как универсально схематичного ядра, и мифологема, представляющей видоизменения архетипа в контексте художественно развертываемого смысла.

**Ключевые слова:** жанровый архетип, мифологема, опера-новелла, лирическая новелла, драматургия.

**Stasyuk S. O. «...Что движет солнце и светила» (“...What Moves the Sun and Luminaries”): Romantic Opera Novellas.** Chamber operas by N. Rimsky-Korsakov, S. Rakhmaninov and V. Hubarenko are examined with regard to their genre origin – the novella archetype, which rationalizes principles of dramaturgic integrity and conceptual justification of the works. Aspects of individual stylistic evolution of the opera-novella are determined in correla-

tion with its archetype, as the schematic core and the mythologeme which represents variations of the archetype in the context of artistically developed meaning.

**Keywords:** genre archetype, mythologeme, opera-novella, lyrical novella, dramaturgy.

**Stasyuk S. O. «...Что движет солнце и светила» («...What Moves the Sun and Luminaries»): Romantic Opera Novellas.** Chamber operas by N. Rimsky-Korsakov, S. Rakhmaninov and V. Hubarenko are examined with regard to their genre origin – the novella archetype, which rationalizes principles of dramaturgic integrity and conceptual justification of the works. Aspects of individual stylistic evolution of the opera-novella are determined in correlation with its archetype, as the schematic core and the mythologeme which represents variations of the archetype in the context of artistically developed meaning.

Genre of literary novella received wide justification by literary scholars. Opera novella is not as explored in musicology probably due to the uniqueness and originality of its examples. Novellas were originally assembled in cycles, unified by a specific content commonality. A similar principle is the basis of the current research, which presents a series of essays on opera novellas of different historical periods: “The Noblewoman Vera Sheloga” by N. Rimsky-Korsakov, “Francesca da Rimini” by S. Rakhmaninov, “Remember Me” and “Letters of Love” by V. Hubarenko.

It is shown that dramaturgic development of N. Rimsky-Korsakov’s “The Noblewoman Vera Sheloga” conforms to the main principles of novella as a short narrative with an unusual plot turn, presented through the storyteller with dynamism of the events and excessive emotionality. Aspects necessary for a novella are present in the plot: an important event (encounter of Vera Sheloga and Ivan Grozny), a mysterious effect (fatherhood), as well as the novelistic pointe – a tense resolution (an unexpected move by Nadezhda taking responsibility for her sister’s “sin”).

Three scenes of the opera create steps for the action development concisely and dynamically. The vocal part of the lyrical heroine, combining emphasis and expression of recitative-arioso singing, poses an example of the established opera style of N. Rimsky-Korsakov. The focus on emotional turmoil of the main heroine leads to dominance of the principle of cut-through development, symphonization and psychologism in the opera. The dramaturgical integrity of the one-act chamber opera “The Noblewoman Vera Sheloga” is ensured by its conciseness and dynamism, reliance on dramaturgical principles of a novella, with solidarity of melodic-topical transformations, which underline psychological suspense of key aspects of the drama, centered on the fate of main heroine. Thus a path to mono-opera is outlined.

The appearance of an opera on the plot of Dante’s song “Francesca da Rimini” in the body of work of S. Rakhmaninov was determined by a wave of Russian religious Renaissance, once again directing attention to the values of truth, good and beauty, appearing in the revelations of the mystical and the artistic experience.

World without love is hell, world of mutual love is a blessing from above – in such confrontation the meaning of Dante’s song is revealed to the composer. Aspiration to peek beyond the boundary of the visible – the reality – was characteristic for the art of the beginning of 20<sup>th</sup> century. Romantic means of writing and musical symbolism allowed the composer to create a mystical picture of the Inferno in the Prologue and the Epilogue, as well as the psychological portraits of the cruel jealous husband Malatesta and the amorous couple.

Francesca’s portrait is pictured in the typical for Dante “new luscious manner”, sublimating love and the Woman-Madonna. The high register of the vocal part, the plasticity and symbolism of lines, timbral colors of the orchestra, choice of keys all play prominent roles in her character. The metaphoric aspect of the musical images of “Francesca da Rimini” showed the capability to express the mythopoeic meaning of a song-novella by Dante, transforming it into a vocal-symphonic picture of ontologically eternal confrontation of light and dark, life and death, good and evil.

The theme of love was one of the main lines in the body of work of Ukrainian composer V. Hubarenko. Opera “Remember Me” was described as a lyrical novella by the author himself. The music ushers the content of the opera to the level of wide generalizations – the antithesis of war and peace, the tragic truths of life and romantic idealization. Images of the world disturbed by war, but touched by the spring awakening of nature and responding to these metamorphoses of the human soul are expressed in contrasts of extremely harsh chords, chaos of broken instrumental lines, and vibrant sounding, joyful spring-like melodies and consonances. The final edition of the opera is a lyrical novella with elegy-esque qualities and a tripartite structure inherent to that time: a tragic past, a dramatic present and a future with memories of a bygone miracle of love.

Among the amazing evidences of the great power of love is V. Hubarenko’s opera “Letters of Love” based on the novel “Tenderness” by A. Barbusse. Created in the framework of Soviet neo-

romanticism of the 1970s, it brought attention to unlimited possibilities of the world of human emotions and feelings. Artistic devices of intuitivism and “philosophy of life”, analysis of the “flow of consciousness” are the features characteristic to A. Barbusse’s novella. Similarity with “impressionism of feelings”, indicative in poems by A. Skryabin and “Visions Fugitives” by S. Prokofiev, is also noted. Devices of symbolism, equally characteristic of works of A. Barbusse and A. Skryabin, are also expressed in the music of V. Hubarenko.

Symbolism of the title “Tenderness” is paramount to the music of the opera. Theme of tenderness, outlining the quivering feeling of love of the main heroine, is conceived at the very beginning of the opera and is established with ruefulness of separation, taking the decision of leaving and the imaginary encounter with nothingness, aspiration to follow the beloved with her love even after death. This thread, going through the musical fabric of the opera, conveys the features of a symphonic poem. One of the peculiarities of the novelistic rendering of the opera is the ultimate concentration on psychological nuancing, importance of every word and every note in the confession of love, which is balancing on a fine thread of an unusual relationship – through the letters arriving at a distance in time. In the orchestral preamble of the first monologue the borders of future division of reality and the “mirror-world” are outlined. In the interlinked “clusters” “sliding” through the chromatic degrees of harmonies lies an image of a mirror reflection. Two melodic lines of the orchestra are also dissociable. The effect of bifurcation of the heroine’s personality, who simultaneously finds herself in two worlds, is a prominent sign of a novelistic narrative. A world of otherness lies in the interludes as a “suspended time”, as “chaotic fragments of memories”, a peculiar “shimmer” of unearthly colours.

There is an episode of *Sostenuto molto* in the last part. *Lugubre* confession of the heroine appears with the accompaniment of a funeral procession. In the distinct rhythm of basses there is a *Dies irae* allusion, where the intonational similarity of the introduced motif with the tenderness theme is evident.

The crux of any novella is mystery. It creates the myth of personal life and a common mythologeme for all – one of sublime human capability, love. In each of examined opera novellas there is a reflection of the author’s soul, who told an unusual story and drew a new experience of life and creativity, took a new step in the development of individual style.

**Стасюк С. О. «...Что движет солнце и светила»: оперні новели про кохання.** На прикладі камерних опер М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова і В. Губаренка розглянуто жанр опери-новели. Моменти індивідуально-стильової еволюції оперних новел про кохання визначаються методом співвіднесення жанрового архетипу, як універсально схематичного ядра, із міфологемою, яка становить видозміни архетипу в контексті змісту, що художньо розгортається.

Жанр літературної новели широко обґрунтовано у працях дослідників. Опера-новела не досліджена в музикознавстві, можливо через одиничність і оригінальність її зразків. Новели збиралися в цикли за змістовною спільністю. Подібний принцип лежить і в основі цієї статті, у якій представлено низку нарисів про опери-новели різних історичних періодів: «Бояриня Віра Шелога» М. Римського-Корсакова, «Франческа да Ріміні» С. Рахманінова, «Пам’ятай мене» і «Листи кохання» В. Губаренка.

Показано, що драматургічний розвиток опери М. Римського-Корсакова «Бояриня Віра Шелога» відповідає основним принципам новели як короткого оповідання з незвичайним зворотом, поданого через особу оповідача з динамізмом подій, які розгортаються з підвищеною емоційністю. У сюжеті наявні необхідні для новели моменти: важливість випадку (зустріч Віри Шелоги з Іваном Грозним) та «ефект таємниці» (батьківство), а також новелістична пуанта – гострота кінцевої розв’язки (несподіваний вчинок Надії, яка взяла на себе «гріх» сестри).

У трьох сценах опери коротко й динамічно створено ступені розвитку дії. Вокальна партія ліричної героїні, у якій поєднано експресію й виразність речитативно-аріозного співу, є зразком драматичного оперного стилю М. Римського-Корсакова. Концентрація уваги на переживаннях головної героїні приводить до переваги принципів наскрізного розвитку, симфонізації й психологізму в опері. Цілісність драматургії одноактної камерної опери «Бояриня Віра Шелога» забезпечується стислістю й динамічністю драматургічних принципів новели з єдністю мелодико-тематичних перетворень, якими відзначається психологічна гострота «вузлових» моментів драми, зосередженої на долі головної героїні. Так намічається шлях до моноопери.

Поява опери на сюжет пісні Данте «Франческа да Ріміні» у творчості С. Рахманінова була зумовлена хвилею російського релігійного Ренесансу, який знову звернув увагу на

цінності істини, добра й краси, що відкриваються в одкровеннях містичного й художнього досвіду. Світ без любові – Пекло, світ взаємної любові – благо небес, – у такому протистоянні розкривається для композитора зміст пісні Данте. Для мистецтва початку ХХ століття було характерне прагнення заглянути за грань видимого, реального. Засоби романтичної манери й музичного символізму дали змогу композиторові створити у Пролозі й Епілозі містичну картину Ада, а у двох картинах опери – психологічні портрети жорстокого ревнивця Малатести й закоханої пари.

Портрет Франчески, представлений у властивому Данте «новому сладостному стилі», що підносить любов та Жінку-Мадонну. У її характеристики важливу роль відіграє високий регістр вокальної партії, пластичність і символіка ліній, темброві барви оркестру, вибір тональностей.

Метафорична сторона музичних образів опери «Франческа да Ріміні» показала можливості до висловлення міфопоетичного змісту пісні-новели Данте, перетворивши її у вокально-симфонічну картину онтологічно вічних протистоянь світла й мороку, життя й смерті, зла й добра.

Тема кохання була однією з головних у творчості сучасного українського композитора В. Губаренка. Оперу «Пам'ятай мене» автор назвав ліричною новелою. Музика виводить зміст опери на рівень широких узагальнень – антитези війни й миру, трагічних життєвих реалій і романтичної ідеалізації. Образи перекрученого війною світу, але пробудженого весняним теплом, виражені в контрастах хаосу зламаних інструментальних ліній та по-весняному радісних, лунких співзвуччях. Остання редакція опери є ліричною новелою з відтінком елегійності із властивою їй часу тричастинністю: трагічне минуле, драматичне сьогодні й майбутнє зі світлою пам'яттю про пережите диво кохання.

Серед дивовижних свідчень про велику силу любові – опера В. Губаренка «Листи кохання», написана за новелою А. Барбюса «Ніжність». Створена в руслі радянського неоромантизму 1970-х років, вона привернула увагу до безмежних можливостей світу людських емоцій і почуттів. Приймання інтуїтивізму й «філософії життя», аналіз «потoku свідомості» – риси новели А. Барбюса. Відзначено подібність до «імпресіонізму почуттів», властивому поемам О. Скрибіна, «Мимолётностям» С. Прокоф'єва. Риси символізму, однаково характерні для творчості А. Барбюса й О. Скрибіна, проявляються й у музиці В. Губаренка.

Символіка назви «Ніжність» є першорядно важливою й для музики опери В. Губаренка. Тема ніжності, якою характеризуються почуття кохання героїні, зароджується на початку опери й проходить своє становлення в переживанні болі розлуки, ухваленні рішення відходу й уявної зустрічі з небуттям, прагненні супроводжувати коханого своєю любов'ю й після смерті. Ця протягнена через музичну тканину нитка надає опері риси симфонічної поеми. Особливістю новелістичного трактування опери є максимальне зосередження на психологічному нюансуванні, важливості кожного слова й кожної ноти у сповіді кохання, яке балансує на тонкій нитці незвичайного зв'язку – через листи, що приходять на відстані часу. Уже в оркестровому вступі першого монологу символічно намічені границі майбутнього поділу світів реальності та небуття. У зчеплених «тронах» хроматичних гармоній – образ дзеркального «відображення». Також розмежовано й дві мелодичні лінії оркестру. Ефект роздвоєння особистості героїні, яка відчуває себе одночасно у двох світах, є важливою прикметою новелістичного оповідання. В інтерлюдіях – світ інобуття: як «застиглий час», «як хаотичні обривки спогадів», вигадливе «мерехтіння» неземних барв.

В останній частині епізоду *Sostenuto molto. Lugubre* зізнання героїні звучить під акомпанемент жалобного ходу. У чіткому ритмі басів – алюзія *Dies irae*, при цьому помітна інтонаційна подібність уведеного мотиву з темою ніжності.

Суть новели – таємниця. Вона створює міф особистого життя й загальну для всіх міфологему вищої зі здатностей Людини – любити. У кожній із розглянутих оперних новел – відзвук душі її автора, який по своєму розповів незвичайну історію та отримав із неї новий досвід життя й творчості.

**Зуєв Сергій Павлович**

**Зуєв С. П. «Альпійська балада» Віталія Губаренка: досвід кінематографічного прочитання опери.** Здійснено аналіз фільму-опери в контексті інтертекстуальних зв'язків із літературним першоджерелом та його екранізацією. Виявлено специфіку функціонування структурних елементів опери в кінематографічному тексті. Розкрито систему лейтмотивів

опери, які набувають свого еквіваленту у візуальному ряді кінокартини. Визначено конструктивний вплив музичної партитури на створення фотографії фільму.

**Ключові слова:** опера, лейтмотив, кіно, код.

**Зуев С. П. «Альпийская баллада» Виталия Губаренко: опыт кинематографического прочтения оперы.** Осуществлён анализ фильма-оперы в контексте интертекстуальных связей с литературным первоисточником и его экранизацией. Выявлена специфика функционирования структурных элементов оперы в кинематографическом тексте. Раскрыта система лейтмотивов оперы, которые приобретают свой эквивалент в визуальном ряде кинокартины. Определено конструктивное влияние музыкальной партитуры на создаваемую фотографию фильма.

**Ключевые слова:** опера, лейтмотив, кино, код.

**Zuyev S. P. “Alpine Ballad” by Vitaliy Hubarenko: the Experience of Cinematic Opera Interpretation.** The article analyses the opera-film in the context of intertextual relations with the literary source and its adaptation. The specifics of the functions of the structural elements of the opera in the cinematic text are exposed. The system of the opera leitmotifs is analyzed and their connection with the visual side of the film is defined. The constructive influence of the musical score on the cinematography is also defined.

**Key words:** cinema, opera, leitmotif, code.

**Zuyev S. P. “Alpine Ballad” by Vitaliy Hubarenko: the Experience of Cinematic Opera Interpretation.** A genre of opera-film is one of the most fruitful and at the same time problematic practices of interaction between musical theatre and cinema. The development of filmic language crystallized its specific features, which should be considered in the process of transferring the opera to the screen. Thus, modern screen adaptations actively use expressive facilities of movies (plans, perspectives, installation), and also the technology of dubbing and replacing the singers in the frame by drama actors.

In the history of Ukrainian opera music there is its own film experience connected with the classics of musical theater. However, the opera heritage created by Ukrainian composers in the second half of the 20th century needs active development on the contemporary theatre scene and waits for its filmmakers. Especially notable is the fact of the creative association “Telefilm” of television of BSSR taking on the opera by V. Hubarenko “Alpine Ballad” in 1987.

The structure of the opera is marked by the author of the libretto M. Cherkashina. It consists of five acts. There are five episodes in the TV movie in spite of the considerable size of the score. They are separated from each other by chase scenes, movements in the mountains, which serve as interludes.

The film crew faced a difficult task of searching for original artistic solutions. On the one hand, the need to move away from the fixed shooting of the stage performances led to the “exit” to locations – into the mountains (filmed in the Caucasus). On the other hand, the existence of a full-fledged cinematic text with performances of dramatic actors S. Lyubshin and N. Rummyantseva identified an alternative model of a TV film with participation of opera singers. Implementation of such a model is constrained with the problem of the functioning of an opera singer’s body on stage and on the screen.

The singers’ being in the shot provides a compromise between opera and cinema. The degree and amplitude of mimic motions are unencumbered by real stage sound production. They are more subtle and resemble acting. The dubbing in the film-opera is the opposite of the usual dubbing in feature films (image duplicates recorded soundtrack). The participation of singers as actors warrants “backlash”, which happens because it does not mimically coincide with the dramatic actor duplicating the vocals. Plasticity of actors in the film is mainly dictated by the laws of opera performance: most scenes are sung while standing or sitting. Conventional opera static is being overcompensated by stark close-ups, which acquire a metaphorical sense. In addition, the “live” movie bursts into the screen with shots of running dogs and chases.

The word “ballad” in the title of the story is one of the key installations in the literary source that influenced the subsequent interpretations. V. Bykov strengthens the pathos of the message and builds a prosaic story to the level of poetry. At the same time, the metaphor allows to use the constructive potential of the ballad genre.

It is known that a ballad in the history of Russian art has played the role of a mirror, which reflected the art of Europe. V. Bykov planted the idea of uniting and mutually adapting



the representatives of the two cultures. It is associated with the intonations of other national cultures in the text and was developed through translating the literary source into other languages. Thus, the musical code stipulated E. Glebov to use the genre of tarantella for building the image of Julia. There is no stylisation in this opera, but there is a hint of Italian melos in lyrical themes, and the accent in Julia's Russian is preserved. It is of note that Julia learning the Russian language is coded by plastic ballet and translated quite identically: Ivan teaches Julia to dance his national dance.

An important characteristic of the genre of musical ballad is the presence of refrain, the picturesque quality in depicting nature, as well as dynamic jumps. All this is closely linked to this opera by V. Hubarenko, where there is a system of leitmotifs to depict the mountain landscape and create a sense of pursuit.

The inner world of the heroes is reflected in the visuals of the film. The mountain landscape is often portrayed "from the inside", when Ivan and Julia are in the caves, gorges, tunnels. There is an effect of a closed-off space, a labyrinth, which correlates with the general reflective film code.

Leitmotifs pierce the orchestral fabric of the opera. They are in a constant motion. There are obvious leitmotifs of confrontation, chase, mountains, Julia, fog, love, creeks.

The culmination of the love line in the opera is the duet "Our Love". This is a traditional opera number, where the action unfolds rapidly and is free of leitmotifs: for the lovers no one and nothing else exists. While the movie by B. Stepanov has a scene in an alpine meadow that lasts twenty minutes and the moment of intimacy is depicted in real time, the TV movie offers a different solution. The director does not try to eliminate the operatic convention and the slowing-down effect, but invigorates them. The characters sing, holding their hands, like they are on a stage with their intended audience. The wide shot intermingles with the moment of intimacy, transferring the viewer from the real to the transcendental: naked bodies existing outside of space and time.

So, we can make a conclusion about constructive interrelation between opera and cinema. The authors created a complex intertextual field where the literary source, the libretto and the music of the opera intersect. The filmic dimension also allowed to disclose the paradigmatic axis of V. Hubarenko's work (the reflector principle, symphonization of opera). The visual code of the TV film embraces the prompts and hints which are laid out in the musical code. The conceptual ideas realized in the television movie indicate that fruitful cooperation of opera and cinema is possible.

**Зуев С. П. «Альпийская баллада» Виталия Губаренко: опыт кинематографического прочтения оперы.** Одной из наиболее плодотворных и одновременно проблематичных практик взаимодействия музыкально-театрального и экранного искусства является жанр фильма-оперы. В ходе развития киноязыка выкристаллизовались его специфические особенности, которые должны быть учтены в процессе перенесения оперы на экран. Так, в современных экранизациях активно используются выразительные средства кино (планы, ракурсы, монтаж), а также технология дубляжа фонограммы и замены певцов в кадре драматическими актёрами.

В истории украинской оперной музыки существует свой опыт экранизации, связанный с классикой отечественного музыкального театра. Однако оперное наследие, созданное украинскими композиторами во второй половине XX века, нуждается в активном освоении современной театральной сценой и ждёт своих кинорежиссёров. Тем более примечательным является факт обращения в 1987 году творческого объединения «Телефильм» телевидения БССР к опере В. Губаренко «Альпийская баллада».

Автор либретто М. Черкашина обозначила структуру оперы, состоящую из пяти картин. В телефильме, несмотря на значительные купюры партитуры, также можно выделить пять эпизодов. Они отделены друг от друга сценами погони, скитания в горах, данных интермедийно и пластически.

Перед съёмочной группой телефильма-оперы встала сложная задача поиска оригинального художественного решения. С одной стороны, необходимость отойти от фиксированной съёмки сценического спектакля обусловила «выход» на натуру, в горный пейзаж (снимался на Кавказе). С другой стороны, существование полноценного кинотекста с игрой драматических актёров С. Любшина и Н. Румянцевой определило альтернативную модель телефильма с участием оперных певцов. Реализация такой модели связана с проблемой функционирования тела оперного певца на сцене и экране.

Пребывание певцов в кадре телефильма предоставляет собой компромисс между оперой и кино. Градус и амплитуда мимических движений, не отягощённых реальным сценическим звукоизвлечением, уменьшены и приближены к игре драматических актёров. Поскольку дубляж в фильме-опере является противоположностью дубляжа в обычном игровом кино

(изображение дублирует записанную фонограмму), то именно участие певцов в роли актёров гарантирует отсутствие «люфта», неизбежно возникающего в результате мимических несопадений при дублировании драматическим актёром вокальной партии. Пластика актёров в фильме в основном продиктована законами оперного спектакля: большинство номеров поётся стоя или сидя. Условная оперная статика преодолевается застывшими крупными планами, которые приобретают метафорический смысл. Кроме того, «живое» кино врывается на экран в кадрах с бегущими собаками – изображением погони.

Одной из ключевых установок литературного источника, повлиявших на последующие интерпретации, является присутствие в названии повести слова «баллада». В. Быков как бы усиливает пафос послания и возводит прозаический жанр повести в степень поэзии. В то же время, эта метафора позволяет задействовать конструктивный потенциал жанра баллады.

Известно, что баллада в истории русского искусства сыграла роль зеркала, в котором отразилось искусство стран Европы. Заложённая у В. Быкова идея встречи и взаимной адаптации представителей двух культур, связанная с воплощением в тексте инонационального, получила развитие в переводах литературного источника на языки других искусств. Так, музыкальный код обусловил использование Е. Глебовым жанра тарантеллы для обрисовки образа Джулии. В опере В. Губаренко отсутствует стилизация, однако есть опора на итальянский мелос в лирических темах и сохранён акцент плохо говорящей по-русски Джулии. Показательно, что ситуация обучения Джулии русскому языку пластическим кодом балета переведена тождественно: Иван учит Джулию танцевать свой национальный танец.

Важными характеристиками жанра музыкальной баллады являются наличие рефрена, картинность в обрисовке природы, а также стремительное движение, скачки. Всё это тесно перекликается с оперой В. Губаренко, в которой при помощи системы лейтмотивов изображён горный пейзаж и погоня. В отличие от опер, в которых фрагментарно создаётся «горный колорит», в «Альпийской балладе» симфоническими средствами смоделировано пространство горного ландшафта, которое перестаёт быть только декоративно-обстановочной средой. В «Альпийской балладе» создана система лейтмотивов, выполняющих две функции: изобразительную и метафорическую. В результате система пространственных координат транспонирует из географической сферы в символическую: побег в горы читается как Восхождение, переход горного хребта – как Преодоление. Музыка насыщается особым психологизмом, который соотносится с внутренним состоянием героев.

Установка на раскрытие внутреннего мира героев отражена и в визуальном ряде телефильма. Горный ландшафт часто изображается «изнутри», когда Иван и Джулия оказываются в гротах, ущельях, тоннелях. Возникает эффект закрытого пространства, лабиринта, который коррелирует также с общим рефлексивным кодом фильма.

Лейтмотивы, пронизывающие оркестровую ткань оперы, находятся в постоянном движении. Они являются не жёстко детерминированными знаками, а скорее атомами, которые композитор использует при развёртывании музыкального материала. Закрепить за ними значение можно только условно, в постоянной проекции изобразительного на психологическое. Можно выделить такие лейтмотивы: противостояния-погони, гор, Джулии, тумана, любви, ручья.

Кульминационной точкой любовной линии оперы является дуэт «Наша с тобой любовь». Это традиционный номер оперного спектакля, останавливающий стремительно разворачивающееся действие и свободный от лейтмотивных связей: для влюблённых нет никого и ничего. В отличие от кинофильма Б. Степанова, в котором двадцатиминутная сцена на альпийском лугу и момент близости героев даны в реальном времени, телефильм предлагает другое решение. Режиссёр не пытается устранить оперную условность и эффект торможения действия, он их усугубляет. Взявшись за руки, герои поют, словно со сцены, предполагаемому зрителю. Этот кадр, взятый общим планом, чередуется с кадром момента близости, который перенесён из сферы реального в сферу трансцендентного: обнажённые тела вне пространства и времени.

Итак, можно сделать вывод о конструктивном взаимодействии оперы и кино. Авторами телефильма создано сложное интертекстуальное поле, в котором пересекаются литературный первоисточник, либретто и музыка оперы. Экранное измерение позволило также раскрыть парадигмальную ось творчества В. Губаренко (принцип рефлексивности, симфонизации оперы). Визуальный код телефильма во многом воспринимает установки, подсказки, заложенные в коде музыкальном. Концептуальные идеи, реализованные в телефильме, указывают плодотворные направления дальнейшего взаимодействия отечественного оперного и киноискусства.

## **Шмельова Наталія Олександрівна**

**Шмельова Н. О. Моноопера Віталія Губаренка «Самотність» – творчий союз композитора і співака.** Охарактеризовано творчість В. Губаренка, яка досі залишається нерозгаданим культурним феноменом, адже композитор у чомусь випереджав свій час. Наголошено, що його твори не підлягають прямому і легкому засвоєнню масовою свідомістю не через зумисну складність музичної мови, а внаслідок їх специфічного емоційно-філософського наповнення. В. Губаренко у своїй камерно-вокальній творчості, яка тривала тридцять років, відтворив певний шар культурних значень, актуальних і сьогодні.

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість, музична монодрама, творчий союз композитора і співака.

**Шмелёва Н. О. Моноопера Виталия Губаренко «Одиночество» – творческий союз композитора и певца.** Охарактеризовано творчество В. Губаренко, до сих пор остающееся неразгаданным культурным феноменом, ведь композитор во многом опережал своё время. Отмечено, что его произведения не подлежат прямому и лёгкому восприятию массовым сознанием не через умышленную усложнённость музыкального языка, а вследствие их специфического эмоционально-философского содержания. В. Губаренко в своём камерно-вокальном творчестве в течение тридцати лет отразил определённый пласт культурных значений и смыслов, актуальных и сегодня.

**Ключевые слова:** камерно-вокальное творчество, музыкальная монодрама, творческий союз композитора и певца.

**Shmeleva N. O. Monoopera by Vitaly Hubarenko “Solitude” – Creative Union of Composer and Singer.** The article characterizes the work of V. Hubarenko, which still remains an enigmatic cultural phenomenon, because the composer was largely ahead of his time. It has been noted that his works are not subject to direct and easy perception by the general public not because of the deliberate complexity of the musical language, but because of their specific emotional and philosophical content. V. Hubarenko in his chamber and vocal works in thirty years has reflected a certain stratum of cultural values and meanings that are still relevant today.

**Keywords:** chamber and vocal works, musical monodrama, creative union of composer and singer.

**Shmeleva N. O. Monoopera by Vitaly Hubarenko “Solitude” – Creative Union of Composer and Singer.** Monoopera by V. Hubarenko “Samotnist” (“Solitude”, op. 47) dedicated to its first performer O. Vostriakov is researched in the context of cooperation of the vocal work and the composer’s work. The concert versions of the monoopera are described in the performances of both O. Vostriakov (on the different stages of Ukraine) and Y. Ignatenko. Experience of concord of the composer and the singer is analysed, possibilities of such creative dialogue open up. One of the key problems for a composer is the stage fate of his own compositions. It is known that the artistic personality of a performer for V. Hubarenko was extraordinarily important. The composer drew in the creative arsenal of O. Vostriakov’s new ideas, approaches, facilities of vocal expression.

Maryna Cherkashina, the author of the libretto, worked on the monoopera together with V. Hubarenko. Taking as basis “Letter to a Stranger” by Prosper Merime, the address of a French writer to a young admirer Jenny Daken, the creators of “Solitude” found the original interpretation of the cliché “artist and the world”. Aside from the philosophical sense of the literary text, in music the theme of love went out into the forefront – love as the only force able to lift a man up to the top of creative self-affirmation.

The development of the character is analyzed. The composer underlines the dynamic nature of the main leitmotif, his polysemanticy and the ability to represent the difficult process of the character’s thoughts. Special attention is brought to the deeply confessional episodes of instrumental interludes. The inner world of V. Hubarenko’s hero opens up in them in all plenitude, where he appears disarmingly sincere. All solo piano parts divide the piece at the level of composition.

There are three large completed parts in the opera. The first is turned to the exteriority of life of the hero, the second division is dedicated to the expression of his internal experiences and to the exposure of his deep psychological problems. The third part is the result of the hero finding himself in a new quality: acceptance of love as the only thing that makes sense in life.

The musical plot of the first part is concentrated on the personality of the hero, exposing his self-portrait. Even as he addresses his interlocutor, all that worries him is his own moods and reactions. The composer uses sound-imitative techniques widely, creating not only a general emotional atmosphere but also underscoring the key moments in the life of the hero.

The musical action of the second part is concentrated on the most difficult internal conflicts of the hero. There he experiences constant changing of emotions, expressive vocal declamation, sudden dramatic encroachments, dynamic derangements, dissonant vertical lines, contrasts.

The vocal part of the soloist differs from the characteristic romantic type of opera expression, compared with similar recitatives in the fragments of such operas as "Carmen", "Aida", "Troubadour", "Queen of Spades" and other works. It is important to mark that O. Vostriakov preserves the style of the score in his performance: the expressive remarks of V. Hubarenko's character are interpreted by the singer meticulously: every intonation is intelligent, all pauses are pronounced.

The dramaturgy of the work is based on opposition: on the one end there is terrible loneliness, on the other – a romantic ideal. The central musical idea of the work is an idea of transformation of a man's soul in realizing the necessity to love.

During this research the composer's methods are analysed. Very high tension in the vocal expression in a short interval of time is the signature of the composition method of V. Hubarenko.

The composer fixes a stream of intonation changes, and it frequently results in the denial of initial qualities of the material. This very method predominates in "Solitude".

In the article the attention is also accented on the major features of V. Hubarenko's lyrical poetry: the vocal part is plastic, reflects every semantic turn of the text. The special dynamism inherent to the lyrical theme of V. Hubarenko is expressed in its high mobility, flexibility and capacity for instantaneous transformations.

"Solitude" by V. Hubarenko became a signature work in the creative biographies of both the singer and the author. Dedicating the work to O. Vostriakov, the composer initially correlated the dramaturgic intention with economic feasibilities, the artistic level and the specific of ear of the soloist.

In his interpretation Hubarenko's hero opens up his contradictory emotions in all plenitude. O. Vostriakov attentively investigates the nature of vocal intonations of V. Hubarenko's monoopera and finds consonant to himself meanings in it. First of all, attention is drawn to the expressiveness of the vocal melodic in the interpretation of the soloist, and also the expressiveness and bright dynamic contrasts in the monologue scenes. However, the most valuable is the depth of penetration of the performer into the psychology of the hero. He creates an impression, that V. Hubarenko purposefully took into account the features of the psychological portrait of the performer and worked off of them while constructing the musical dramaturgy of his piece. Only O. Vostriakov had the ability to bring to life the difficult and philosophically generalized conception of the monoopera.

**Шмельова Н. О. Моноопера В. Губаренка «Самотність» – творчий союз композитора і співака.** Охарактеризовано творчість В. Губаренка, яка досі залишається нерозгаданим культурним феноменом, адже композитор у чомусь випереджав свій час. Наголошено, що його твори не підлягають прямому і легкому засвоєнню масовою свідомістю не через зумисну складність їх музичної мови, а внаслідок їх специфічного емоційно-філософського наповнення. В. Губаренко у своїй камерно-вокальній творчості, яка тривала тридцять років, відтворив певний шар культурних значень, актуальних і сьогодні.

Доля творів і міра зацікавлення ними слухача – одна із ключових проблем для композитора. Так, О. Востряков став для В. Губаренка вірним сподвижником у справі популяризації його музики. Погляд виконавця, особливо О. Вострякова, завжди був надзвичайно важливим для композитора. Трактування видатного співака надихнуло В. Губаренка створити і присвятити йому музичну монодраму «Самотність» (ор. 47, 1994), яку було виконано 8 січня 1994 р. у концертному варіанті на сцені Національної опери України.

Над монооперою з В. Губаренком працювала М. Черкашина, автор лібрето до неї. Узявши за основу «Листи до незнайомки» Проспера Меріме, автори «Самотності» оригінально вирішили проблему «митець і світ». Крім філософського сенсу, закладеного в літературному тексті, на першому плані музичного твору постає тема любові, здатної піднести людину на вершину творчого самоствердження.

Проаналізовано три розділи: перший (цц. 3–39) звернений до зовнішнього вияву життя героя, його подорожей, вражень, емоційних суджень про людей тощо; другий розділ (цц. 47–64) пов'язаний із вираженням внутрішніх переживань героя і виявленням його глибинних психологічних проблем; третій розділ (цц. 72–91) – це підсумок і прийняття

любові як єдиної сили, яка має сенс у житті. Перший розділ твору – найбільш розгорнутий і сюжетно насичений. Композитор виділяє кілька значних віх у стосунках героїв, підкреслюючи їх контрастним тематичним матеріалом. Цей розділ замкнений і самодостатній, оскільки музичний сюжет тут не виходить за межі характеристики особи самого автора, фактично, створюючи його автопортрет. Навіть звертаючись до співрозмовниці, герой пам'ятає тільки про свої настрої і реакції. Другий великий розділ опери – яскравий, експресивний і найбільш контрастний у творі. Музична дія цілком сконцентрована на відтворенні складних внутрішніх конфліктів героя. Звідси – різкі зміни емоцій, експресивна вокальна декламація, раптові драматичні вторгнення, динамічні зриви, дисонуюча вертикаль, фактурні контрасти. Найсильніша потреба в душевному розумінні і взаємності виливається в докори, звинувачення, майже істерику. Уперше звучить новий лейтмотив, символізуючи образ гармонії і здійсненої мрії. Отже, драматургія розділу чітко зумовлена взаємодією протилежних начал: на одному полюсі – кричуща самотність, на іншому – романтичний ідеал.

Наголосимо, що досягнення високого напруження вокального висловлювання за такий короткий час – це особлива ознака композиторського мислення В. Губаренка. Ідучи від думки та її процесуальної природи, композитор фіксує потік інтонаційних змін, а це приводить до заперечення початкової якості матеріалу. Саме такий метод переважає в «Самотності», особливо у цьому розділі.

Відзначимо, що тема у В. Губаренка завжди має певну драматургічну функцію, зумовлену смисловим контекстом. Закріплена часом і місцем звучання, вона в інших умовах матиме вже інше навантаження. Таку властивість має в моноопері головний, вальсоподібний лейтмотив. Його смислове навантаження різноманітне: від фіксації зовнішніх проявів героя (перший розділ) до втілення ліричного освідчення в коханні на кульмінації опери (третій розділ). Звідси – цілісність і тематична єдність твору. Фінал опери відзначається траурним колоритом. Шлях внутрішнього перетворення героя композитор розкриває у зіставленні його особистої драми і революційних потрясінь, які збурили Париж. Та не доля Франції, а добробут і безпека коханої хвилюють героя понад усе. Пронизливої чутливості надає музиці повернення у фіналі «мотиву мрії», що знаменує головну ідею опери: життя, позбавлене любові, втрачає свій первинний сенс. Ноктюрновою фортепіанною постлюдією завершується ліричне оповідання про самотність.

«Самотність» В. Губаренка стала знаковим твором у творчій біографії як співака, так і самого автора. Присвячуючи свій твір О. Вострякову, композитор спочатку співвідносив свій драматургічний задум із технічними можливостями, художнім рівнем і специфікою музичного слуху соліста.

Зазначено, що Востряков-виконавець прекрасно відчуває образ у динаміці, відтворює щонайменші градації почуттів і смислові відтінки музики. У його трактуванні губаренківський герой розкривається в усій повноті своїх суперечливих емоцій. Співак відтворює внутрішній світ персонажа, використовуючи весь доступний йому арсенал технічних засобів. Маючи багатий слуховий досвід, набутий зокрема на сучасній музиці, О. Востряков уважно досліджує природу вокальної інтонації моноопери В. Губаренка і відкриває в ній співзвучні собі сенси. Передусім, звертає на себе увагу виразність вокальної мелодики в інтерпретації соліста, а також експресія і яскраві динамічні контрасти у монологічних сценах.

Проте найбільш цінною є глибина проникнення виконавця у психологію свого героя. У масштабі усього твору досягається своєрідний резонанс між співаком як особою і його музичним героєм. Співак надзвичайно органічний у своїй ролі. Створюється живе враження, що В. Губаренко цілеспрямовано враховував психологічні особливості свого виконавця і відштовхувався від них, вибудовуючи музичну драматургію цілого. Саме О. Вострякову виявилася під силу складна, багатопланова і філософськи узагальнена концепція моноопери. Маючи в репертуарі багато центральних оперних партій, співак зумів поєднати свої найкращі напрацювання і створити цілісний, драматургічно завершений і аргументований музичний образ героя.

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість, музична монодрама, творчий союз композитора і співака.

**Поліщук Юлія Іванівна**

**Поліщук Ю. І. «Монологи Джульетти» Віталія Губаренка: від авторської партитури до сценічної реалізації.** На основі аналізу лібрето, трансформації літературного матеріалу в музиці, розглянуто особливості музичної драматургії з погляду її сценічного потенціалу. Аналітична робота трактується як основа для формування режисерського задуму, який ґрунтується на вивченні та аналізі авторської партитури і співвідноситься з колом проблем, актуальних сьогодні.

**Ключові слова:** опера, жанр, режисерський задум, сцена, взаємодія, вистава.

**Полищук Ю. И. «Монологи Джульетты» Виталия Губаренко: от авторской партитуры до сценической реализации.** На основе анализа либретто, трансформации литературного материала в музыке, рассмотрены особенности музыкальной драматургии с точки зрения её сценического потенциала. Аналитическая работа трактуется как основа для формирования режиссёрского замысла, который базируется на изучении и анализе авторской партитуры и соотносится с кругом проблем, актуальных сегодня.

**Ключевые слова:** опера, жанр, режиссёрский замысел, сцена, взаимодействие, спектакль.

**Polishchuk Y. I. “Juliet’s Monologues” by Vitaliy Hubarenko: from the Score to the Stage.** The analysis is based on the libretto, the transformation of literary material in music, the features of the musical drama in terms of its scenic potential. The analytical work is treated as basis for shaping the directorial design, which is based on the study and the analysis of the scores and correlates with the issues that are relevant today.

**Keywords:** Opera, genre, directorial design, scene, interaction, performance.

**Полищук Ю. И. «Монологи Джульетты» Виталия Губаренко: от авторской партитуры до сценической реализации.** На основе анализа либретто, трансформации литературного материала в музыке рассмотрены особенности музыкальной драматургии с точки зрения её сценического потенциала. Аналитическая работа трактуется как основа для формирования режиссёрского замысла, который базируется на изучении и анализе авторской партитуры и соотносится с кругом проблем, актуальных сегодня.

Творчество В. Губаренко, перу которого принадлежит 13 оперных произведений разных жанров, исследовано в украинском музыковедении далеко не в полном объёме. К сожалению, не часто обращаются к ней и в современной театральной практике, что обусловлено сложными обстоятельствами, в которых находится последние десятилетия украинский оперный театр. Вместе с тем, большинство его опер имели удачную сценическую судьбу, а к некоторым из них постановщики обращались неоднократно. Камерная опера В. Губаренко «Монологи Джульетты» при его жизни звучала только в концертном исполнении и не получила сценического воплощения. Во многом это объяснялось необычностью её жанровой природы.

Цель статьи – проанализировать либретто, обратить внимание на то, как трансформируется литературный материал в музыке, рассмотреть особенности музыкальной драматургии с точки зрения её сценического потенциала.

«Монологи Джульетты» связаны с оригинальным воплощением вечной темы, утверждением ценности человеческой любви. Музыкальный материал необычен и интересен, представляет основные коллизии произведения В. Шекспира в новом освещении. Это уже словно бы метаистория, в которой оставлены только два персонажа – патер Лоренцо и Джульетта. В либретто, созданном М. Г. Черкашиной-Губаренко, композиция выстроена как воспоминания и переосмысление патером Лоренцо минувшей трагедии.

Очень важная особенность драматургического построения сюжета заключается в том, что в камерной опере В. Губаренко отсутствует главный персонаж истории В. Шекспира – Ромео. Желание сберечь Джульетту без Ромео и показать именно её любовь осталось главным. Это стало возможным благодаря самому шекспировскому тексту. В пьесе ведущая роль в отношениях влюблённых принадлежит именно Джульетте. Интересен ещё тот факт, что в оригинальном шекспировском тексте говорится не «Ромео и Джульетта», а «Джульетта и её Ромео». У В. Шекспира Джульетта является ведущей, движущей силой сюжетного развития.

Лоренцо выступает в роли комментатора событий и активного участника трагедии. Для этого был взят заключительный монолог из пятого действия, а дальше композиционно

перед каждым из последующих воспоминаний вплетены монологи Джульетты, словно бы не реальной героини, а лишь образа в воображении Лоренцо, который вновь проживает трагическую судьбу влюблённых.

Композитор обозначил жанр произведения как «лирические сцены». Композиционной основой оперы стала смена контрастных сцен, которые образуют несколько драматургических волн со вступлением и репризой. При этом весь заключительный монолог Лоренцо разделён на части – как комментарий ко всем событиям, которые происходили последовательно.

Таким образом, в течение всего развития сюжета персонажи находятся в опосредованном взаимодействии. Они существуют в разных временных измерениях. Всё действие носит характер «нереального в реальном». Этим оно и привлекает, настолько широкими могут быть возможности для воплощения его на сцене.

В произведении главной становится тема ночного томления Джульетты. Она проходит красной нитью через все сцены и трансформируется под влиянием насыщенной музыкально-тембровой палитры. На фоне тёплого тембра скрипок выделяется холодное звучание виброфона – знак того, что Джульетта существует не в реальности, а в воображении Лоренцо. Образ Лоренцо поддерживается в оркестре органом. Это как бы его мир, мир священника. В. Губаренко впервые для полноты звучания ввёл в партитуру орган.

Анализируя те трагические события, Лоренцо словно бы спрашивает себя: а был ли иной путь для достижения цели? Почему для примирения понадобилась такая большая жертва? Подтверждение тому – интонация вопроса в музыкальном материале вступления, которая проходит лейтмотивом через всю оперу. Но если задаётся вопрос, значит нужно искать и ответ на него. И ответ – это молитва *Libera me*. Такого текста у В. Шекспира нет. Здесь был введён канонический текст латинской молитвы. Лоренцо хотел примирить вражду любовью, а примирил смертью. Отсюда конфликт произведения, который проходит на всех уровнях – и сценическом, и музыкально-тематическом, и темброво-колористическом: конфликт между любовью и смертью.

Последние такты произведения очень светлые, хотя, согласно фабуле, герои уже мертвы, но по сюжету они воскресли как символы искренней любви. Поэтому молитва Лоренцо – это его ответ: так должно было произойти для того, чтобы поколения знали и помнили о великом даре Бога человечеству – о любви.

Музыкальный язык оперы достаточно сложен. Он опирается на расширенную тональность и заострённую диссонансную гармонию. Лишь в некоторых фрагментах возникают уловимые слухом мелодичные островки. В вокальных партиях превалирует инструментальный тип изложения, что соответствует стилистике музыки XX века.

Наше время с его размытым моральными ценностями, а чаще прямым их пренебрежением привело к потере способности хранить в сердце любовь, и она перестала быть смыслом человеческой жизни. В этой жизни превалируют вражда и ненависть. Вечности свойственна любовь, а ненависть умирает вместе со смертью. И это подтолкнуло к решению спектакля: воскресить на сцене эту историю, как воскрешает её в своей памяти патер Лоренцо. Воскресить эту легенду, чтобы она снова и снова волновала сердца. Чтобы наше поколение понимало: когда любовь настолько велика, что над ней не властна даже смерть, эта любовь вечная на все времена, это достояние всего человечества.

Жанр спектакля определён как философская притча. Центральным образом стало воскрешение забытого идеала любви, который остался только на страницах текста В. Шекспира. Любви, которую наше время с его бездуховностью разорвало, как ненужную книгу. Поэтому сценическое решение заключалось в том, что пространство сцены было устлано разбросанными гипертрофированными страницами старой рваной рукописи с таким же рваным переплётом. Последний трансформируется в сцене склепа в паутину. Из эпизода в эпизод страницы постепенно «вырастают в вертикаль», воскрешая всю историю в памяти патера Лоренцо. Все персонажи – это герои, сошедшие со страниц книги В. Шекспира.

Для обострения конфликта в спектакль была введена балетная группа. Она ведёт контрсквозное действие. Это «безликая» часть общества, которое никогда не менялось – ни во времена В. Шекспира, ни сейчас. Эти люди мертвы духовно, но продолжают существовать во все времена. Толпа, которая спешит насладиться жизнью, считая, что смерть – это последняя инстанция. В балете работает всего четыре персонажа. В прологе – это безликая толпа. В течение всего спектакля они персонифицируются как отголоски прошлого, которые преследуют Джульетту. С движением сюжета некоторые из них превращаются в аллегорические формы, например, появляются образы смерти и умершего Тибальта. Маска сопровождает их через весь спектакль – от вялой, безликой (без черт лица) к карнавальной и аллегорич-

ческой. Их действия провоцируют на предательство, и Джульетте нужно постоянно противиться, делать выбор в той или иной ситуации.

С началом спектакля, с первыми ударами грома, как пророчество, на эту толпу обрушивается проклятие. Посредством сценической пластики в построении мизансцены возникает ассоциация с картиной «Гибель Помпеи». Толпа, вооруженная мечом как знаком вражды, с последними ударами оркестрового *tutti* во вступлении вонзает меч в планшет авансцены. Меч, кроме вражды, является знаком вызова, предрекает смерть, трансформируясь в финале в могилу Ромео, а также по своей форме символизирует гипертрофированный кинжал в сцене смерти Джульетты. Ещё одно назначение меча – он крестообразным знаком судьбы отсчитывает в течение спектакля эпизоды жизни героев, перемещаясь по принципу солнечных часов тенью из монолога в монолог.

Весь сценографический замысел – это движение листов шекспировской истории от разорванности к воскрешению, к воссоединению, как стремится к воссоединению с Ромео сама Джульетта. Вся конструкция в течение спектакля постепенно поднимается, исчезая вверху в финале. Световая партитура также работает по принципу движения от мрака к свету. Введение балетной группы обусловлено тем, что в самом замысле автора и в музыкальном материале уже заложено иносказания. Это словно постлюдия, взгляд на прошлое с точки зрения настоящего.

**Polishchuk Y. I. “Juliet’s Monologues” by Vitaliy Hubarenko: from the Score to the Stage.** Based on the analysis of the libretto, the transformation of literary material in music the article defines the features of the musical drama in terms of its scenic potential. The analytical work is treated as basis for shaping the directorial design, which is based on the study and the analysis of the scores and correlates with the issues that are relevant today.

The work of V. Hubarenko, who has written 13 operatic works of different genres, has been studied in Ukrainian musicology not very extensively. Unfortunately, the theatres also do not often refer to it due to the difficult conditions that Ukrainian Opera has been in during the last decades. However, most of his operas had a successful theatrical destiny, and some of them were repeatedly approached by the directors. V. Gubarenko’s chamber opera “Juliet’s Monologues” during his lifetime was performed only in concert and did not get a full stage production. This is largely explained by its unusual genre.

“Juliet’s Monologues” are connected to the original incarnation of the eternal theme, the value of human love. The musical material is unusual and interesting, and represents the main conflict of William Shakespeare’s works in a new light. There are only two characters left – Father Lorenzo and Juliet. In the libretto, written by M. G. Cherkashina-Hubarenko, the composition is built as a string of memories and Father Lorenzo contemplating the tragedy.

A very important feature of the dramatic plot construction is that in this chamber opera by V. Gubarenko the main character of the William Shakespeare story – Romeo – is absent. The desire to save Juliet without Romeo and to show her love was the priority. This was, of course, possible with the help of the Shakespearean text. In the play the leading role in this relationship of lovers belongs to Juliet. It is also interesting that the original Shakespearean text says not “Romeo and Juliet”, but “Juliet and her Romeo”. In William Shakespeare’s play Juliet is the leading driving force behind the plot development.

Lorenzo acts as a commentator and an active participant in the tragedy. His final monologue from the fifth act served as template, and further in the composition each memory is interwoven with the monologues of Juliet, as if not the real heroine, but only the Juliet present in the imagination of Lorenzo, who relives the tragic fate of the lovers.

The composer defined the genre of the work as “lyrical scenes”. The compositional basis of the opera became the contrasting scenes that form several dramatic waves with introduction and reprise. The entire final monologue of Lorenzo is divided into parts – as comments to all the events that occurred in succession.

Thus, during the whole development of plot the characters exist in mediated interaction and in various time dimensions. All the events occur as if they are “the unreal inside the real”. This is why this piece is exceptional – it holds much potential for implementing it on the stage.

The theme of Juliet’s night longing becomes one of the most prominent. It runs through all the scenes and transforms under the influence of intense musical timbre palette. With background violins’ warm timbre the cold sound of the vibraphone stands out – it is a sign that Juliet does not exist in reality, but in the imagination of Lorenzo. The image of Lorenzo is supported in the orchestra by organ – it represents the world of the priest.



Analyzing the tragic events, Lorenzo seemed to ask himself: Was there another way to accomplish the goal? Why did reconciliation demand such a big sacrifice? The questioning intonation in the music of the introduction, that becomes a leitmotif that goes through the entire opera, is a confirmation of this. But if a question is asked an answer is required. And the answer is the prayer "Libera me". Lorenzo wanted to reconcile hatred through love, but it turned out that he did it through death. This creates the main conflict of the work, which takes place on all levels – the conflict between love and death.

The last bars of the work are very bright, although, according to the plot, the characters are already dead, but in the story they are resurrected as symbols of true love. Therefore Lorenzo's prayer is his answer: it had to have happened for the generations to know and remember the great gift of God to mankind – love.

The opera's genre can also be defined as a philosophical parable. The central image became that of resurrecting the forgotten ideal of love – the kind of love that our era had torn apart as an old book with its lack of spirituality. Therefore the scenographic solution was that the stage area was strewn with scattered hypertrophied old tattered manuscript pages with the same ragged binding. Later in the crypt scene they are transformed into a web. From episode to episode the pages gradually "grow into a vertical", resurrecting the story in the memory of Father Lorenzo. All the characters are the heroes who descended from the pages of William Shakespeare's book.

For intensification of the conflict a ballet group was introduced into the play. It is a "faceless" part of society, which has never changed – neither in the time of William Shakespeare, nor now. These people are spiritually dead, but continue to exist at all times. The crowd that hurries to enjoy life, believing that death is the last point of arrival. A mask accompanies them throughout the entire show – from a lethargic, faceless (no facial features) one to a carnival and allegorical one. Their actions provoke treachery, and Juliet must constantly resist it and make her own choices in given situations.

In the beginning of the play, with the first clap of thunder, a curse falls onto this crowd like a prophecy. The scenic plastics in the stage construction create an association with the painting "The Last Day of Pompeii". The crowd armed with swords as a sign of hostility with the final blow of orchestral *tutti* in the introduction plunges the sword into the stage plate. The sword is also a sign of death, and is transformed in the finale into Romeo's grave, and by its shape symbolizes the hypertrophied dagger in the scene of Juliet's death.

The scenographic idea is representing this movement of the sheets of Shakespeare's story from dissociation to resurrection, to reunion, as Juliet longs to be reunited with Romeo. The whole construction rises gradually by the end of the performance, disappearing to the very top in the finale. The lighting also works on the principle of movement from darkness to light. The introduction of the ballet group is due to the fact that the very conception of the author and musical material is built around allegory. It is a postlude, a look at the past from the perspective of the present.

### **Батовська Олена Миколаївна**

#### **Батовська О. М. Невідомі сторінки хорової музики *a cappella* Віталія Губаренка.**

Розглянуто хорову творчість В. Губаренка на матеріалі хорового циклу «Русские эскизы» (сл. С. Єсеніна) ор. 30 (1978), виявлено форми прояву жанрових модифікацій у сучасній хоровій музиці *a cappella*. Зазначено, що цей твір є показовим не тільки як зразок індивідуального стилю композитора, а і як свідчення творчих досягнень української композиторської школи у ХХ ст.

**Ключові слова:** хорова музика *a cappella*, жанр, стиль, фактура.

**Батовская Е. Н. Неизвестные страницы хоровой музыки *a cappella* Виталия Губаренко.** Рассмотрено хоровое творчество В. Губаренко на материале хорового цикла «Русские эскизы» (сл. С. Есенина) ор. 30 (1978), выявлены формы проявления жанровых модификаций в современной хоровой музыке *a cappella*. Отмечено, что это произведение является показательным не только как образец индивидуального стиля композитора, но и как свидетельство творческих достижений украинской композиторской школы в ХХ в.

**Ключевые слова:** хоровая музыка *a cappella*, жанр, стиль, фактура.

**Batovska O. M. The Unknown Pages of Choral *A Cappella* Music by Vitaliy Hubarenko.** The article considers the choral works of V. Hubarenko with an analysis of the choral cycle “Russkiye eskizy” (“Russian Sketches”) (words by S. Yesenin) op. 30 (1978), identifies the manifestations of genre modifications in modern choral *a cappella* music. It has been noted that this piece is not only an example of the composer’s personal style, but also serves as evidence of the creative achievements of the Ukrainian school of composers in the 20th century.

**Keywords:** choral *a cappella* music, genre, style, texture.

**Batovska O. M. The Unknown Pages of Choral *A Cappella* Music by Vitaliy Hubarenko.** In the work of the prominent composer of the 20th century Vitaliy Sergeyeovich Hubarenko (1934–2000), there are pieces that until now did not get decent attention of both musicologists and performers – for example, his choral *a cappella* music, which offers many opportunities for researchers and performers. V. Hubarenko belonged to the genre’s wide range of composers.

The choral music of V. Hubarenko is represented by Cantata “Rus” (I. Nikitin) for two soloists, chorus and orchestra and “Feeling of United Family” (P. Tychina) for orchestra, choir and soloists op. 27 (1977); a *cappella* choral cycle “Russian Sketches” (S. Esenin) op. 30 (1978); “Canto Ricordo” for violin and chamber choir op. 37 (1983); poem for choir *a cappella* “Love Ukraine” (V. Sosiury) op. 46 (1992); chorus *a cappella* “Good Morning” (S. Esenin) op. 50 (1994). Each of these choral works is marked by high artistic value and represents a significant upgrade in terms of genre quality and figurative expressive system.

The first performer of the choral works of the composer was the choir of Kharkiv Institute of Arts under the direction of J. Kulik, which for the first time on November 24, 1977 performed in the Kharkiv Philharmonic Hall at the Plenum the Cantata “Feeling of United Family” (P. Tychina) (soloists J. Ivanov, M. Kruzhylov, L. Tomchuk, conductor V. Jordania) and on March 26, 1980 in the same group performed a series “Russian Sketches” (S. Esenin).

On April 9, 1994 at the Festival “Musical Premieres of the Season” in the Small Hall of the Kyiv Conservatory premiered the Poem for violin and chamber choir “Canto Ricordo” performed by the chamber choir “Khreschatyk” (head L. Buhonskaya).

As part of the XI International Festival “Musical Premieres of the Season” (17–27 May 2001, Kyiv, Ukraine) the Lviv Chamber Choir “Gloria” (conductor V. Syvohyp) performed Chamber Symphony № 5 “Canto Ricordo” for violin (O. Rokytnets) and mixed choir *a cappella*.

One of the unjustly forgotten and unknown pages of choral music by V. Hubarenko is the *a cappella* choral cycle “Russian Sketches” (S. Esenin) op. 30 (1978).

The *object* of the study is a *cappella* choral music of V. Hubarenko. The *subject* of the study is the choral cycle “Russian Sketches” (S. Esenin) by V. Hubarenko. The purpose of the article is to reveal the genre-style and performance features of the choral cycle “Russian Sketches” (S. Esenin) by V. Hubarenko.

The choral cycle “Russian Sketches” by V. Hubarenko in its genre nature is almost unparalleled in the Ukrainian choral music. By its very name the cycle “Russian Sketches” proves to be self-sufficient and complete. Its main theme is the theme of Russia (Motherland for the poet) and the glorification of the beauty of its folk customs in the light of nature. For textual basis of the “sketches” the composer uses three verses of S. Esenin’s “Strong is Blizzard”, “Good Morning”, “Talyanochka”.

The first chorus features bright imagery and “soundwriting” with choral paint of bad winter weather. The second chorus is the lyrical center. It is a small sketch of nature awakening with the first rays of the sun. The poetic text is filled with metaphors, including the image of a birch tree, which represents a shy girl. The third chorus correlates with a folk song, namely by its resemblance to “chastushka” (masculine “*pryaskamy*”). This number is the culmination of the “sketches”.

An equally interesting stylistic aspect of V. Hubarenko’s cycle is that each number highlights certain features of neo-romanticism (№ 1–2) and neo-folklorism (№ 3).

The first number gravitates to the expressive perception of the world, manifested in the use of a declamatory melody and an instrumental type-specific harmonic complex (key interchanges, complications of tonic harmonies).

In the second number one of the key ideas is the theme of inspiring beauty that goes into the category of ideological and semantic – the beauty of movement of thought, of the concept of work. That is why the number’s melody is a generalized embodiment of the poetic text and psychological nuances.

In the third number we plunge into the atmosphere of folk humor. The composer draws the musical picture of the national spirit using the principle of contrast or mounting musical episodes. The composer processes the folk melody, giving it a modern sound.

Very important for the study of genre is means of musical expression. For example, the first number “Srtong is Blizzard” demonstrates the features of an impromptu sketch. That is why it has a clear rhythmic activity, a vigorous and rich melodic line.

In the second part “Good Morning” the composer introduces features of romance.

The third part, “Talyanochka”, as we have pointed out, addresses the genre of “chastushka”. As for the composer’s signature features, the most prominent is the unusual group of performers, because instead dialogical solos and instrumental accompaniment the piece involves a mixed a cappella choir. It serves as the soloist and the accompaniment. The other peculiar stylistic feature of the work is the use of modes of folk music in synthesis with modern technology.

The genre also influences the musical dramaturgy. The first part has features of the dramaturgy of sonata-esque *allegro*; the second part synthesizes drama features of the romance genre; the last number is a unique competition: the singers sing alternately, creating a dialogue between a guy and a girl, two choirs of men and women, because the dramaturgy is based on the principle of dialogue.

Attention is drawn to a fairly wide range of using the choir. This includes the performers (a mixed a cappella choir) switching parts, depending on the artistic image they are to convey. An equally important role belongs to the timbres in the choir (a general choir presentation, part composition, *divisi*, “pure sounds”) and the correlation methods of the choral parties or groups.

Another characteristic feature of the choral style of V. Hubarenko is differentiated texture. In this work it is polyphonic, coming from the tradition of Ukrainian folk melodies, and imitative, following the classical tradition.

The choral cycle “Russian Sketches” (S. Esenin) by V. Hubarenko is a prime example of genre and style searches of contemporary composers. It is an interesting and unusual work, waiting for its future performers and staging.

#### **Батовська О. М. Невідомі сторінки хорової музики *a cappella* Віталія Губаренка.**

У творчості визначного композитора ХХ ст. Віталія Сергійовича Губаренка (1934–2000), є твори, які не отримали достойної уваги як музикознавців, так і виконавців. Ідеться про його хорову музику *a cappella*. В. Губаренко належав до числа композиторів широкого жанрового діапазону.

Хорова музика В. Губаренка представлена кантатами «Русь» (вірші І. Нікітіна) для двох солістів, хору та оркестру і «Чуття єдиної родини» (слова П. Тичини) для оркестру, хору та солістів ор. 27 (1977); хоровим циклом *a cappella* «Русские эскизы» (вірші С. Єсеніна) ор. 30 (1978); “Canto ricordo” для скрипки з камерним хором ор. 37 (1983, 1999 року цей твір було перероблено зі значними змінами у партії соло скрипки у П’яту камерну симфонію); поемою для хору *a cappella* «Любять Україну» (вірші В. Сосюри) ор. 46 (1992), хором *a cappella* «Доброе утро» (вірші С. Єсеніна) ор. 50 (1994). Кожен із названих хорових творів має високу художню цінність і є показовим у плані якісного оновлення жанрової та образно-виражальної системи.

Першим репрезентантом хорових полотен композитора був хор Харківського інституту мистецтв під орудою Ю. Кулика, який уперше 24 листопада 1977 року виконав у залі Харківської філармонії на Пленумі ЦК кантату «Чуття єдиної родини» (солісти Я. Іванов, М. Кружилов, Л. Томчук, диригент В. Жорданія), а 26 березня 1980 року у концертній залі той самий колектив виконав цикл «Русские эскизы».

9 квітня 1994 року на Фестивалі «Музичні прем’єри сезону» у Малому залі Київської консерваторії відбулася прем’єра Поєми для скрипки та камерного хору “Canto ricordo” у виконанні камерного хору «Хрещатик» (керівник Л. Бухонська). Під час ХІ Міжнародного фестивалю «Музичні прем’єри сезону» (17–27 травня 2001 року, м. Київ) львівський камерний хор “Gloria” (диригент В. Сивохіп) виконав цей же твір під новою назвою: Камерна симфонія № 5 “Canto Ricordo” для скрипки (О. Рокитинець) та мішаного хору *a cappella*.

Мета статті – виявити жанрово-стильові і виконавські особливості хорового циклу *a cappella* «Русские эскизы» (сл. С. Єсеніна) ор. 30 (1978), одного із незаслушено забутих і невідомих творів В. Губаренка.

Цей твір за своєю жанровою природою майже не має аналогів в українській хоровій музиці. Він є самодостатнім і завершеним. За текстову основу «ескізів» композитор використав три вірші С. Єсеніна: «Разгулялась вьюга», «Доброе утро», «Тальяночка». Головна тема циклу – тема Росії (Вітчизни для поета) й оспівування краси її народних звичаїв крізь призму природи.

Перший хор вирізняється яркою образністю і зображальністю, «звукописанням» хоровими красками зимової непогоди. Другий хор є ліричним центром. Це невелика замальов-

ка пробудження природи від перших променів сонця. Поетичний текст сповнений метафор, зокрема образ берізки, яка є уособленням сором'язливої дівчини. У третьому хорі простежується зв'язок із народною піснею, а саме з частушками (чоловічими «прибасками»). Саме цей номер є кульмінацією «ескізів».

Не менш цікавий стильовий аспект циклу В. Губаренка: у кожному номері акцентуються певні ознаки неоромантизму (№№ 1–2) та неофольклоризму (№ 3). У першому номері простежується тяжіння до експресивного сприйняття світу, що проявляється у застосуванні мелодики декламаційного й інструментального типів, специфічного гармонічного комплексу, зокрема поліладовості. У другому номері однією із ключових є тема натхненної краси, яка переходить у категорію ідейно-смыслову, красу руху думки, самого замислу, концепції твору. Тому мелодія втілює поетичний текст, його психологічні нюанси. Романтична образність зорієнтована на природність інтонування і наспівність звучання. У третьому номері панує атмосфера народного гумору. Рельєфну музичну картину в народному дусі композитор змальовує за допомогою контрасту або монтажу музичних епізодів-кадрів. Митець творчо переробляє фольклорну мелодію, надаючи їй сучасного звучання.

Досить важливими для жанрової природи твору є засоби музичної виразності. Так, наприклад, у першому номері («Разгулялась вьюга») увиразнено жанрові ознаки експромту або ескізу. Він відзначається ритмічною активністю, енергійною і насиченою мелодичною лінією. У другому номері («Доброе утро») композитор застосовує музичний комплекс романсової природи. Третій номер («Тальяночка») близький за жанром до частушки. Щодо індивідуального композиторського почерку, вкажемо, по-перше, на незвичний виконавський склад – замість сольного діалогічного висловлювання в інструментальному супроводі залучено мішаний хор *a cappella*. Він виконує функції і сольного співу, і супроводу. По-друге, стильовою особливістю твору є використання ладів народної музики у поєднанні з сучасною технікою (вживання акордів нетерцієвої будови, ладо-гармонічної колористики).

Жанр впливає і на музичну драматургію. У першій частині наявні ознаки драматургії сонатного *allegro*, зокрема тісної тематичної взаємодії основних тем. У другій частині помітні ознаки драматургії романсового жанру: монообразність та монодраматургія, у якій художній образ відтворюється шляхом психологічної інтерпретації теми. Останній номер є своєрідним змаганням: співаки співають поперемінно, складається діалог парубка і дівчини, двох хорів – чоловічого і жіночого, тому у драматургії дотримано принципу діалогічності як ознаки концертності.

Привертає увагу досить широкий спектр опрацювання хорового поля. Це стосується виконавського складу (мішаний хор *a cappella*) у кожній частині, залежно від художнього образу композитор його варіює. Не менш важливу роль відіграє добір тембрових барв хору (загально хоровий виклад, неповний склад, *divisi*, виклад групами хору, «чисті тембри») та прийоми співвідношення хорових партій або груп (виклад мелодії різними партіями хору, поступове залучення і вилучення хорових голосів, відособлення хорових груп, дублювання, зокрема у вигляді унісону, хорова педаль).

Характерною ознакою хорового стилю В. Губаренка є диференційована фактура. У цьому творі вона є поліфонічною, зокрема підголосковою, яка походить від українського народного мелосу, та імітаційною – дотримання класичних традицій.

Хоровий цикл «Русские эскизы» В. Губаренка є показовим щодо жанрово-стильових пошуків у сучасній музиці. Цей цикл є цікавим і неординарним твором, який чекає на свого виконавця і в майбутньому набуде гідного сценічного втілення.

### Луїна Анна Євгеніївна

**Луїна А. Є. Володимир Сіренко: «Ідеї, втілені в опері, сьогодні дуже актуальні...» (про оперу-ораторію Віталія Губаренка «Згадайте, братія моя»).** Розглянуто звернення українських композиторів до поетичної творчості Т. Шевченка. У розмові з диригентом В. Сіренко обговорюються твори українських авторів, які зверталися до відтворення шевченківської поезії, з більш детальним аналізом опери-ораторії В. Губаренка «Згадайте, братія моя», яка є одним із зразків авторського музичного прочитання поеми «Гайдамаки».

**Ключові слова:** шевченківська поезія, поетичні тексти, опера-ораторія, композиційна драматургія.

**Лунина А. Е. Владимир Сиренко: «Идеи, воплощённые в опере, сегодня очень актуальны...» (об опере-оратории Виталия Губаренко «Згадайте, братія моя»)** Рассмотрено обращение украинских композиторов к поэтическому творчеству Т. Шевченко. В разговоре с дирижером В. Сиренко обсуждаются произведения украинских авторов, обращавшихся к воспроизведению шевченковской поэзии, с более детальным анализом оперы-оратории В. Губаренко «Згадайте, братія моя», которая является одним из образцов авторского музыкального прочтения поэмы «Гайдамаки»

**Ключевые слова:** шевченковская поэзия, поэтические тексты, опера-оратория, композиционная драматургия.

**Lunina A. E. Vladimir Sirenko: “The Ideas Embodied in the Opera are Very Relevant Today...” (on Opera-Oratorio by Vitali Hubarenko “Remember, My Brethren”).** The relationship between Ukrainian composers and the poetry of T. Shevchenko is a multiaspect topic for cultural, artistic, musicological discussions and scholarly research. In the article written in the form of dialogue with conductor V. Sirenko various works of Ukrainian composers who recreated Shevchenko’s poetry are discussed, with a more prominent focus on the opera-oratorio by V. Hubarenko “Remember, My Brethren”, one of the examples of the author’s musical perusal of a poetic text by T. Shevchenko – in this case, the poem “Haydamaky”.

**Keywords:** Shevchenko’s poetry, poetic texts, opera-oratorio, compositional drama.

#### **Лашенко Світлана Костянтинівна**

**Лашенко С. К. І знову про Олександра Пушкіна, Петра Чайковського та сучасний режисерський театр.** Розглянуто спектакль «Євгеній Онегін» у постановці Д. Чернякова (Великий театр, 2006), реакцію публіки на роботу театру. На прикладі окремих сцен проаналізовано особливості запропонованої режисерської версії. Доведено: творчі рішення Д. Чернякова зумовлені прагненням дотримуватися не букви, а духу твору О. Пушкіна, глибинної логіки його мислення; «епатажність» сценічного вирішення є фактором зовнішнім, водночас внутрішньо спектакль тісно пов’язаний з ідеями та художніми новаціями поета. Показано, що так свого часу працював із текстом О. Пушкіна і П. Чайковський.

**Ключові слова:** сучасний театр, режисерська інтерпретація, сучасні постановки опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського.

**Лашенко С. К. И вновь об Александре Пушкине, Петре Чайковском и современном режиссёрском театре.** Рассмотрены спектакль «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова (Большой театр, 2006), реакция публики на работу театра. На примере отдельных сцен проанализированы особенности предложенной режиссёрской версии. Доказано: творческие решения Д. Чернякова были обусловлены стремлением следовать не букве, но духу произведения А. Пушкина, глубинной логике его мышления; «эпатажность» сценического решения является фактором внешним, в то время как внутренне спектакль тесно связан с идеями и художественными новациями поэта. Показано, что так в своё время работал с текстом А. Пушкина П. Чайковский.

**Ключевые слова:** современный театр, режиссёрская интерпретация, современные постановки оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского.

**Lashchenko S. K. On Alexander Pushkin, Peter Tchaikovsky and Modern Directing Theatre.** The article discusses the play “Eugene Onegin”, staged by Dmitry Cherniakov (Bolshoi Theatre, 2006), and the public reaction to the work of the theatre. Using the example of some scenes the article analyzes the characteristics of the director’s proposed version. It is proved that Cherniakov’s creative solutions were conditioned by his desire to follow not the letter but the spirit of A. Pushkin’s works, the deep logic of his thinking; the “outrageous” staging decisions are external, while internally the play is closely related to the ideas and artistic innovations of the poet. It is noted that P. Tchaikovsky worked similarly with A. Pushkin’s texts, striving to achieve the same purpose.

**Keywords:** contemporary theater, directorial interpretation, modern staging of “Eugene Onegin” by P. Tchaikovsky.

**Lashchenko S. K. On Alexander Pushkin, Peter Tchaikovsky and modern directing theatre.** The purpose of the article is to suggest the hypothesis that allows to understand the pattern of the directing thought process of D. Cherniakov. The gist of it is this: the director bases his pattern on the logic of the creative thinking not so much of Tchaikovsky, but of Pushkin. As a result the play by D. Cherniakov became a Pushkin play, returning the 21-century person not to the textbook images of Larin, Onegin, Lensky, not to the tragic development of the “love sketch”, which did not become a novel after all, but to the very wisdom of the great poet who created a unique encyclopedia of Russian characters.

As you know, there are two versions of conjugating the verbal component, the music and the performance, of which opera consists (of course, with many intermediate gradations). Most clearly they appear when we are talking about opera performance which is based on a well-known literary work. The first option of conjugation is that they match. The pivots of character, image, situation development in a famous literary work is reinforced in the interpretation of the composer. Then they receive a further boost in the performance. That pattern creates obvious semantic climaxes, some “strong energy zones” of the performance. This version of the conjugation is useful primarily because it is predictable. Due to this, the proposed work in its stage interpretation is easy for the public to understand, and therefore pleasant to witness. The audience of such an opera performance, even without hearing it previously, already knows what is coming and when. The music and the scenic interpretation can either meet their expectations or disappoint them, but never making the audience question their expectations. However, the last statement can be challenged. The strength of the emotional expression of music never allows to draw a clear line between a measure of “right” and “not right”. The danger of that is obvious. The measure of condensing the “strong energy nodes” of the literary – musical – stage texts depends on the personal taste of the composer and performers. And when the taste is missing, there is an opposite effect: the “nodes” become untied and the expression of meanings becomes contradictory.

But there is another option of conjugating the verbal component, the music and the performance. They relate horizontally, forming new meanings, amplifying, and complementing each other not in the same segment of the composition known in advance, but in different segments, dispersed in space, and hence – in time. That’s when the audience begins to wonder. On the one hand, it receives from the creators of the play what seems to be is expected. On the other, it receives the feeling of “not there”, “not this way” and “not then”. The expected occurs in a place and moment when it would seem it should not. And it begins to seem that the usual sense of climax diminishes or is removed altogether; the favorite characters have disappeared; the minor details come to the forefront, thus changing the plot of the literary source which ceases to be what it is supposed to be. That is when the audience bursts with indignation, deceived in their expectations, stands up for the good name of the classic, indignant about the “voluntarism of ignoramuses”. All of this is fair – but only if the development goes in the worse direction.

But there is another, better direction. As a result, the horizontal displacements of this approach to the problem may result in the marvelous “flickers of meanings”, making this type of performance a conglomerate of the expected and the unexpected. The performers, apprehending the logic of the composer, and the composer – the logic of the poet, create in the same way and by the same means as their great predecessors, seeing in the real artifacts of past culture an open field for experimentation. With this artistic decision the audience constantly feels itself as “visionary”, or as “simpleton”. The feeling is either pleasant or unpleasant accordingly, the audience must be constantly on alert, waiting for some tricks and surprises.

“Eugene Onegin” is an absolute classic. The public was offered the performances, in which the verbal, the music and the performance reinforced each other, forming a “reliable” performance. There were excellent, well-known performances, starting with the work of the students of the Moscow Conservatory (1879) and ending with the famous production by Stanislavsky (1922).

“Eugene Onegin” in the interpretation of Dmitry Cherniakov is a sample of the second way of treating the literary, the musical and the performance. In this capacity it is a very clear phenomenon. Maybe even classical, because the director’s logic is also very clear. All of the “inventions” and “destructions”, of which he had so often been accused, were imaginary, because in his interpretation it appears he has not essentially invented or destroyed anything. He was “just” going the other way.

D. Cherniakov invented nothing in his interpretation. He “only” continued the momentum which has been set by A. Pushkin, and walked away from the intention of thought, created by Tchaikovsky. In D. Cherniakov’s reading of “Eugene Onegin” by Tchaikovsky there is nothing accidental, unconsidered or lightweight. The staging of D. Cherniakov is a very serious artistic work, who has deeply and accurately comprehended the logical thinking of Pushkin and Tchaikovsky, and

who tried to use that logic while utilizing the characteristics of a modern worldview: the listener knows before seeing the play that Tatiana will be rejected, and Onegin – doomed to unfulfilled longing for the bygone; the listener is able to mentally “finish” every sentence uttered by young Lensky and internally mark each beat of the famous dance numbers. The listener already knows everything about the opera “Eugene Onegin” and is already tired of this knowledge, just as he is tired of himself. But that is not quite the case, and D. Cherniakov was able to prove it.

### **Тітова Галина Ігорівна**

**Тітова Г. І. Дмитро Смолич: початок творчого шляху.** У науковий обіг уведено біографічні відомості про Дмитра Смолича, зокрема прокоментовано матеріали, які стосуються періоду його навчання у фундатора оперно-драматичної студії К. Станіславського. Охарактеризовано багатогранне творче обдарування режисера, визначено чинники формування його як митця, проаналізовано перші кроки фахового становлення, зокрема його першу постановку опери «Травиата» Дж. Верді сезону (1945/1946) на сцені Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка.

**Ключові слова:** режисерська інтерпретація, постановка, музична драматургія.

**Титова Г. И. Дмитрий Смолич: начало творческого пути.** В научный оборот введены биографические данные о Дмитрие Смоличе, в частности прокомментированы материалы, относящиеся к периоду его обучения у основателя оперно-драматической студии К. Станиславского. Охарактеризовано многогранное творческое дарование режиссёра, факторы, повлиявшие на формирование его как художника, проанализированы первые шаги профессионального становления, в частности его первую постановку оперы «Травиата» Дж. Верди сезона (1945/1946) на сцене Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко.

**Ключевые слова:** режиссёрская интерпретация, постановка, музыкальная драматургия.

**Titova H. I. Dmytro Smolych: Early Career.** The article introduces biographical information about D. Smolich, in particular the material relating to the period of his studies with the founder of the Opera and Drama Studio K. Stanislavsky. It characterizes the creative talent of the director, the factors forming him as an artist, analyzes the first steps of his professional path, including his first production of the opera “La Traviata” by G. Verdi in the season (1945/1946) on the stage of the Kyiv Shevchenko Opera and Ballet Theatre.

**Keywords:** directorial interpretation, production, musical dramaturgy.

**Titova G. I. Dmytro Smolych: Early Career.** This year marked the 95th birthday of a talented and well-known opera director Dmytro Smolych. He presented his first directorial work on the stage of the Shevchenko National Theatre of Opera and Ballet. He developed his talent under the watchful eye of his father, Mykola Vasyliovych Smolych, one of the most prominent Soviet musical directors. Dmytro started his career surrounded by opera luminaries – conductors S. Stolerman, K. Simionov, Ya. Karasyk, V. Tolba, O. Klymov; artists O. Hvostenko-Hvostov, V. Dmitriyev, L. Rabinovych, B. Volkov. His productions included such performers as M. Hryshko, L. Rudenko, M. Bem, Ye. Chavdar, V. Kozerskiy, P. Bilynnyk, B. Puzin, L. Lobanova. He collaborated with the best composers: V. Yorysh, Yu. Meytus, B. Lyatoshynskiy, V. Hubarenko, O. Bilash. He received an excellent professional education from the incomparable Soviet director K. Stanislavski – Smolych got into his Opera and Drama Studio just as it started its existence in 1935. Endowed with an obvious acting talent, he passed the entrance competition. Out of three thousand applicants only thirty students were chosen, and D. Smolych was one of them. During his studies he tried to absorb every lesson taught by the best representatives of the theatre scene of that time: K. Stanislavski, L. Leonidov, I. Moskvyn, M. Lilina, M. Kedrov, B. Toporkov, Z. Sokolova. As a student D. Smolych was perseverant and diligent, and as an actor he put emphasis on vocal work, diction and body language. He was especially fond of “improving the plastic expression” as an actor, working on the smoothness and the rhythm of his movements and determining his muscle power. To perfect his craft he delved into such disciplines as dance, gymnastics, acrobatics, fencing, rhythm, stage movement, and took them very seriously. This article presents written accounts by the classmates of D. Smolych, who attended the Opera and Drama Studio at the same time as him. His thesis was highly praised by the committee, and Shakespeare’s “Romeo and Juliet” with his par-

icipation was included in the repertoire of the Studio. But the young Dmytro became attracted to directing, especially musical directing. His mentor Mikhail Kedrov strongly supported his student in this endeavour. His debut production, Puccini's opera "La Boheme" has been accepted into the Studio's repertoire, but the start of World War II sabotaged its run. In evacuation (Ufa, Irkutsk) the young director was working with his father Mykola Smolych, where he assisted in directing Verdi's "La Traviata", Tchaikovsky's "Eugene Onegin", Rossini's "Barber of Seville". The productions featured the actors from the Kyiv and Kharkiv opera houses. D. Smolych got into writing opera and ballet librettos, theatre plays. This article contains many facts about this side of the director-playwright's activities. The play "Our Constellation", written in 1943, depicts the heroic struggle of Soviet pilots against the Nazi invaders, and reflects D. Smolych's desire to support the morale of the young people fighting the war.

While in evacuation, the Kyiv Opera turns to Ukrainian repertoire and produces new operas: Lysenko's "Natalka Poltavka", A. Hulak-Atemovski's "Cossack Beyond the Danube", and D. Smolych gets asked to write a ballet libretto with Ukrainian themes. The libretto for a ballet "Devil's Night" was written in 1943, and complemented by V. Yorysh's music and S. Serheyeyev's choreography. It was also a personal victory for Smolych, as the main role of Hannusia was performed by the Honoured Artist of USSR A. Vasilieva, his wife. Antonina Vasilieva was a famous dancer, and the critics noted her as the most successful performer of female roles in Ukrainian national ballets. She always strongly supported her husband and was actively involved in his productions.

After the war the young Dmytro Smolych returned to Kyiv with the Kyiv Opera troupe and started his career by directing Verdi's "La Traviata". The main important task that the director has set for himself was to create a life-like production that would reveal the composer's main intentions – the primary idea of the opera, the main characters with their dispositions and actions, the values of the era. The director resorted to various means of expression. In his concept he refers to the "active resolution of the play", which means that the characters reveal their personalities through action and deeds. The staging was built in complete harmony with the given situations and the living conditions of the characters.

Today the "active resolution" prevails in modern music drama. While the means of stage design – scenery, lighting, sound, acoustic innovations – keep on changing, the main presence on the stage remains that of the actor-singer. Therefore, D. Smolych's work garners special relevance and should be used for furthering the development of opera directing.

The director's work has not been well-studied and researched, although not for lack of material – the personal archive of D. Smolych was transferred to the archive of the National Opera House by Smolych's daughter, Maria, who now lives in Israel. The archive contains sixty-eight numbered folders that include written explications of the director, printed documents, memos, letters, personal photographs and so on.

Similar to his father Mykola Smolych, Dmytro Smolych used to make personal accounts and analyses about his craft. In that same archive there is a folder under the name "On Directing", which contains printed materials written by Mykola Smolych with Dmytro's added notes, and it invites further interest to study the artistic legacy of the Smolych family.

The purpose of this article is to explore the career of Dmytro Smolych, pay special attention to the formation of his artistic personality and analyze his first production of Verdi's "La Traviata", which became a stepping stone on the long and successful road of the master director D. Smolych.

His creative life was turbulent and rich and is associated with many theatres, but most of the director's creative achievements still belong to the Shevchenko National Theatre of Opera and Ballet, which saw over twenty premieres of his opera productions and where his best productions still sit in the repertoire and gather a full house to this day.

**Тітова Г. І. Дмитро Смолич: початок творчого шляху.** Цього року виповнилось 95 років від дня народження талановитого і знаного оперного режисера Дмитра Смолича. Свої перші творчі роботи він утілював на сцені Національного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка. Під пильним оком батька, Миколи Васильовича Смолича, – одного з фундаторів радянської музичної режисури. Дмитро починав свою кар'єру в когорті корифеїв оперного мистецтва: диригенти – С. Столерман, К. Симеонов, Я. Карасик, В. Тольба, О. Климов; художники – О. Хвостенко-Хвостов, В. Дмитрієв, Л. Рабінович, Б. Волков. У його постановках брали участь – М. Гришко, Л. Руденко, М. Бем, С. Чавдар, В. Козерацький, П. Билинник, Б. Пузин, Л. Лобанова. Д. Смолич співпрацював із найкращими композиторами: В. Йоришем, Ю. Мейтусом, Б. Лятошинським, В. Губаренком, О. Білашом. Режисер здобув блискучу професійну освіту, навчався у метра радянської



режисури К. Станіславського, потрапивши до його Оперно-драматичної студії у перший рік відкриття (1935). Наділений яскравим акторським талантом, він витримав вступний конкурс: на поданих три тисячі заяв було прийнято тридцять абітурієнтів, серед яких був і Д. Смолич. У навчанні він намагався, як губка, увібрати всі знання, які давали найкращі представники тодішнього театрального акторського і режисерського бомонду: К. Станіславський, Л. Леонідов, І. Москвін, М. Ліліна, М. Кедров, В. Топорков, З. Соколова. Д. Смолич вирізнявся наполегливістю і працелюбством, велику роль, як актор, приділяв постановці голосу, дикції, пластиці, виробляв у собі плавність, ритмічність рухів, здатність відчутти енергію мускулів. Щоб досягти результату, з усією серйозністю ставився до таких дисциплін, як танці, гімнастика, акробатика, фехтування, ритміка, сценічний рух. Наведено письмові підтвердження однокурсників Д. Смолича часів навчання в Оперно-драматичній студії. Його дипломну роботу високо оцінила комісія, і вистава В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» з його участю була включена в репертуар студії. Але молодого Дмитра найбільше вабила режисура, особливо музична. Його наставник М. Кедров усіляко підтримував свого студента. Його дебютна вистава – опера «Богема» Дж. Пуччіні отримала дозвіл на входження в репертуар студії, але початок Великої Вітчизняної війни зруйнував усі плани. В евакуації (Уфа, Іркутськ) молодий режисер співпрацює з батьком Миколою Смоличем, асистує йому у постановках спектаклів: «Травіата» Дж. Верді, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні. У постановках беруть участь артисти двох оперних театрів – київського та харківського.

Д. Смолич писав оперні та балетні лібрето, театральні п'єси. Наведено факти про цей напрям у творчості режисера-драматурга. У п'єсі «Наше сузір'я» (1943), в основу якої покладено тему героїчної боротьби пілотів із німецько-фашистськими загарбниками, Д. Смолич відтворив прагнення підтримати бойовий дух молоді у волі до перемоги.

Будучи в евакуації, київський оперний театр звертається до українського репертуару, здійснюються нові постановки опер («Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» А. Гулака-Атемовського), і Д. Смолич отримує завдання – написати лібрето для постановки балету української тематики. У 1943 році таке лібрето написано – це балет «Бісова ніч», автор музики – В. Йориш, а хореографічне втілення здійснив С. Сергєєв. Це була й особиста перемога Д. Смолича, оскільки головну роль Ганнусі виконала заслужена артистка УРСР А. І. Васильєва, його дружина. Антоніна Васильєва, знаменита балерина – критики вважали її найуспішнішою виконавицею жіночих образів в українських національних балетах – усіляко підтримувала свого чоловіка, активно залучалась до постановок.

Після війни молодий Д. Смолич разом із трупю київського оперного театру повертається до Києва і свою кар'єру режисера-постановника розпочинає спектаклем опери «Травіата» Дж. Верді. Надзавдання, яке поставив перед собою режисер, – створити живий спектакль, розкрити задум композитора. Це й ідея, і головні герої з характерами та вчинками, і цінності епохи. Режисер вдається до різних засобів виразності. У своїй концепції він звертається до дієвого вирішення вистави. Герої розкривають свої характери через дію та вчинки. Мізансцени будувались у цілковитій гармонії запропонованих обставин і проживання у них героїв.

У сучасній музичній драматургії саме дієве сценічне вирішення отримує домінуючі позиції. При активній зміні технічних засобів сценічного оформлення – декорації, світло, звукові акустичні новації, головним на сцені залишаються актор-співак. Тому актуальність вивчення творчості Д. Смолича набуває особливої ваги для подальшого розвитку національної оперної режисури.

Творчість режисера мало досліджена і вивчена, хоча матеріалу багато – особистий архів Д. Смолича, який передала до Національної опери дочка Марія Смолич, вона сьогодні живе в Ізраїлі. Архів являє собою шістдесят вісім пронумерованих папок: письмові експлікації режисера, друковані документи, службові записки, листи, особисті фотографії тощо.

Дмитро Смолич, як і батько Микола Смолич, робив особисті записи й аналітичні висновки щодо професії. У цьому ж архіві зберігається папка під назвою «Про режисуру», у якій зібрано опубліковані праці Миколи Смолича з дописами Дмитра. Цей матеріал особливо важливий у дослідженні творчої спадщини Смоличів.

Мета статті – дослідити творчий шлях Дмитра Смолича, особливу увагу звернути на період становлення його творчої особистості і проаналізувати його першу постановку опери «Травіата» Дж. Верді.

Творче життя Дмитра Смолича було бурхливе і пов'язане з багатьма театрами, але найбільшим є його творчий доробок у Національному театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка, де було здійснено понад двадцять оперних прем'єр, і де найкращі його постановки збережені в репертуарі і йдуть з аншлагом і сьогодні.