

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Розглянуто театральність у творчості М. Лисенка як індивідуальну особливість художнього мислення композитора. Відзначено, що поняття театральності актуалізувалось у національно-культурній свідомості, починаючи з останньої третини XIX – початку XX ст. Підкреслено роль театральності в музиці М. Лисенка як вагомого засобу у справі пробудження духу та історичної пам'яті нації, пошуків ідентичності, широкої просвітницької діяльності. Наголошено, що ідею театральності М. Лисенко утверджував протягом усього свого творчого життя. Вона була зумовлена особливостями художнього світосприймання і природою таланту митця, його багаторічною музично-театральною практикою. Розкрито чинники формування візуально-театрального бачення світу М. Лисенком, серед яких – народна пісенність та обрядовість, родинна історична пам'ять, поезія Т. Шевченка тощо. На прикладі аналізу хору «Заповіт» і кантати «На вічну пам'ять Котляревському», написаних на тексти Т. Шевченка, розглянуто роль театральності як вагомого засобу формування композиційно-драматургічної логіки твору, розкриття його ідеї. Наголошено, що театральністю інтерпретації поетичного тексту Кобзаря зумовлені масштабне панорамне вирішення цих партитур, зіставлення картинно-драматичних планів, уведення елементів оперної драматургії, спрямованість розвитку від епічної оповідності до героїчної дієвості, тяжіння до індивідуалізації музичних образів, вибір стилістичних засобів.

Ключові слова: театральність світосприймання М. Лисенка, картинна зримість музичних образів, хорова музика.

Світ музики Миколи Віталійовича Лисенка – масштабний і багатогранний. «Провісник національного відродження України» (за С. Єфремовим), він один із тих небагатьох українських діячів, який в умовах колоніального статусу нації творили її духовну Ойкумену. У силовому полі цього багатотрудного процесу, зумовлена ним, розгорталась музично-театральна і громадська діяльність М. Лисенка, визначались напрями його творчої діяльності. У сфері музичного театру, вокально-хорового мистецтва розкрились його естетичні погляди, мистецька індивідуальність. Одна з них – театральність, зрима бачення світу – становить характерну рису таланту М. Лисенка. Ознаками театральності позначені багато його творів, однак у працях із лисенкознавства про неї йдеться лише побіжно. Проблема театральності ще недостатньо досліджена, а смислова багатозначність терміна, певна його розмитість породжує складність її інтерпретації. Мета статті – розкрити прояви театральності у творчості М. Лисенка, зокрема в хоровому жанрі, виявити особливості творчої індивідуальності митця. Актуальність порушеного питання зумовлена пошуками нових методологічних «ключів» до спадщини композитора, а також зростанням наукового зацікавлення проблемою театральності в сучасному музичному мистецтві.

Ідея театральності багатогранна змістовно, різноманітна за жанрово-видовими, комунікативними ознаками. Вона постала у вітчизняній і європейській художній свідомості на межі XIX – початку XX ст. унаслідок змін у світоглядних переконаннях та в ієрархії духовних і соціокультурних цінностей. То був час якісно нового розуміння ролі театру в осягненні життєустрою. Власне, неологізм «театральність» у реформуванні

естетичних засад новітнього театру ввів у практичний і науковий обіг Микола Єврейнов. Відтоді сфера інтерпретації театральності значно розширилась. Подібно до понять «музикальність», «літературність», «живописність», «театральність» має не тільки естетичне значення (на рівні стилістики, жанрових форм, способів сценічного і драматургічного втілення, індивідуальної манери)¹, а й філософсько-концепційне, полісемантичне навантаження. Під знаком театральності у ХХ – на початку ХХІ ст. розгортається буття людини, охоплюючи всі сфери життя – від повсякденного до політичного. Не випадково науковці розглядають театральність як певний «соціокультурний інформаційний код», «модус існування і структурування новітньої культури». Дискурс театральності нині активно розробляється в багатьох галузях гуманітарних знань: у соціології, естетиці, літературознавстві, мистецтвознавстві. Це питання все більше привертає увагу музикознавців, які розглядають театральність не лише як особливу ознаку композиторського мислення, а як цілком своєрідні принципи komponування і структурування музичної форми в нетеатральних жанрах сучасної музики².

У музиці М. Лисенка театральність відіграє особливу роль, адже в умовах національних і соціальних утисків, заборон рідного слова, ця ідея набула в життєдіяльності митця особливого виміру і значення. Вони зумовлювалися соціокультурним контекстом і викликами доби, глибоко усвідомленим наміром «вивести українську національність з хutorянської обстановки на європейський шлях»³. Постійне виборювання національної ідентичності, культуротворча праця, прагнення в умовах заблокованості нації пробудити її дух та історичну пам'ять спонукали М. Лисенка зосередити особливу увагу на театральному й хоровому жанрах. Спільно з М. Старицьким, М. Драгомановим, М. Садовським М. Лисенко спрямовує свої зусилля на просвітницьку діяльність. «Сцена для простого люду є зрозуміла, жива ілюстрована книга, – підкреслював М. Старицький, – є вища освітня школа»⁴. Саме М. Старицькому – видатному драматургу, режисеру, організатору театрального життя – належить послідовне втілення ідеї театральності в тогочасному українському сценічному мистецтві. Ці переконання властиві й М. Лисенку. Театральність з її комунікативністю, візуальною образністю якнайкраще відповідала намірам композитора – віднайти нові виражальні можливості, нову мову для музичного втілення історії, народних типів і живого українського народного характеру («гуртової вдачі»). А в цьому сенсі, – і ті художні засоби, які б, за його словами, надавали «щораз більшого впливу та враження на публіку».

З дитячих та юнацьких років світобачення / світовідчуття композитора формувалось в атмосфері народної пісенно-хорової стихії, обрядовості, ігор і свят. Особливо, зазначав він в автобіографії, його вражав «обряд весілля, який полонив <...> своєю видовищністю і театральністю». Побачене і почуте поглиблювалось надалі роздумами, враженнями від прочитаних творів П. Куліша, Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Котляревського, І. Нечуя-Левицького, вітчизняної і світової драматургії, зокрема

¹ Театральность // Театральная энциклопедия : в 5 т. Т. 5. Москва : Сов. энциклопедия, 1967. С. 151–152.

² Перепелиця М. Ю. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец.17.00.02 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 16 с.

³ Лист М. В. Лисенка до Г. І. Маркевича від 10 серпня 1903 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004 С. 365–366.

⁴ Старицький М. П. Доповідь на першому Всесоюзному з'їзді сценічних діячів // Старицький М. П. Твори : у 8 т. Т. 8 : Оповідання, статті, листи. Київ : Дніпро, 1965. С. 361.

В. Шекспіра, Ф. Шиллера. Усе це вплинуло на формування художнього світогляду М. Лисенка, закоріненого в українську культуру. Велике значення мала й історична, родинна пам'ять, носієм якої був М. Лисенко. Перший його біограф М. Старицький наголошував у своїх спогадах: «Розповідав нам дядько про запорожців, про їхнє життя-буття, про колишню славу і волю <...> Розповіді його й пісні глибоко западали нам в душу, будили національні почуття, заносили фантазію в минуле, повне чар і величі»¹. Як і в кожного митця, накопичені емоції, образи та асоціації утворювали своєрідні «запаси чуттєвих вражень». На думку психологів, такі враження відкладаються і ніби «нашаровуються» у свідомості й підсвідомості. Вони утворюють своєрідний асоціативний «мислений ланцюг» (Р. Романець), який спричиняє невинний рух творчої думки, стимулює створення й репрезентацію нової художньої дійсності. Театральність світовідчуття композитора відіграла тут значну і важливу роль.

У такому сенсі показовою є подорож М. Лисенка до легендарних дніпровських порогів, поблизу острова Хортиця, овіяних запорізькою козацькою славою. У листі М. Лисенка до О. Липської розкрито своєрідний «внутрішній» механізм художнього мислення композитора: потужна постать одважного лоцмана Мусія Бойка, бурхливі хвилі непокірного Дніпра, вражаючий краєвид порогів збурювали уяву й фантазію митця. «Думи глибокі, безкраї будить у мене уся та обстановка глуха, степова, – писав М. Лисенко. – Серце і розум поривається поринати в ту далеку-далеку старовину, рідну, кривну старовину <...> Під впливом усього того <...> зайдеш собі куди-небудь у безлюдний яр. Дніпро оддалеки видно, грушове дерево – дички ростуть, порозкидані подекуди. Ляжеш на посохлій траві степовій, задумаєшся: здається, от-от з-за гори з'явиться козак у червоному жупані, добре озброєний, і ждеш його, і піснею викликаєш, і жалем доймаєш, нема, не іде. Написав під впливом децю, і теж “Б'ють пороги”»².

У цих словах відчуваються глибокі емоції, які породжували в уяві композитора візуально-театральні образи, героїчні постаті. Вступаючи у складну взаємодію з об'єктивно-суб'єктивними чинниками (життєвим і соціальним досвідом композитора, наявними у «глибинах пам'яті» реальними сюжетами й персонажами, які миттєво зринали в його свідомості), такі образи пробуджували і розвивали асоціативне мислення, театральне світобачення М. Лисенка. Вони ніби формували в його свідомості іншу, «нову реальність», а завдяки їй – уявлення про національну ідентичність. Такі картини, образи ніби «оживали», сценічно «рухались», розгортались у фантазії М. Лисенка подібно до «кінострічки бачень внутрішнього зору» (за К. Станіславським). Композитор відчуває «картину» минувшини як певну «історичну даність». Силою уяви й інтуїції митець ніби «переноситься» в ту реальність. У картинах степової природи, в історичних атрибутах, пластиці руху, зафіксованих свідомістю, М. Лисенко, розпізнає характерні ментальні ознаки народного характеру. У підсумку, візуальні образи набували втілення в не менш театральному-зримому вербальному, а далі – нотному текстах, визначаючи знаково-символічний простір музики композитора. Слід наголосити, що цей простір зринає у свідомості митця під час переживання сильних емоцій – тривоги і радості, гордості та надії, захоплення і смутку. Розгортаючись, він ніби «обертається» навколо головної осі, якою є архетипи Степу, Дніпра, народно-національного

¹ Старицький М. До біографії М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 19.

² Лист М. В. Лисенка до О. А. Липської від 25 червня 1878 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004 С. 130.

характеру. У такому художньому процесі, згідно із психологією творчості, «предмет пізнання мовби оживає у сфері фантазії, відкриває свою внутрішню сутність»¹.

Подібні процеси нерідко переживав М. Лисенко, працюючи над створенням оперних і хорових партитур. Щодо вияву театральності, показовою є історія виникнення задуму опери «Страшна помста» за М. Гоголем. М. Лисенко і М. Старицький обговорювали написаний драматургом режисерський план майбутнього твору, його «програмну схему». Сюжет майбутнього твору давав потужний імпульс творчій фантазії композитора. «Його музична уява, – писав М. Старицький, – зацікавлена була багатьма ефектними, повними таємничості й драматизму картинами, і він, імпровізуючи на роялі, уже накреслював музичні теми для цих картин»².

Можна досліджувати творчий метод М. Лисенка у відтворенні ним історії, зв'язку часів, національного характеру. Театральність світобачення надавала змогу підходити до їх музичного втілення «не як до того, що минає, а як “подвиг його пробудження” (Гегель), бачення того, що зберігається у часі, намагнічує тлінне духом вічності»³. Саме це було притаманне М. Лисенку. Оперні, хорові твори митця – це новий тип музичної свідомості в українській культурі, завдяки якому живий національний характер уперше постає в усій своїй повноті.

Цікаво, що М. Лисенко вперше вдався до театральності в несценічних жанрах камерно-вокальної і хорової музики. Ознаками сценічності, зримості сповнені його характеристичні солоспівні – сценки, портрети, філософсько-психологічні монологи на тексти Т. Шевченка, І. Франка, М. Старицького, Олександра Олеся. Театральністю перейнятий і унікальний в європейській літературі цикл «Музика до “Кобзаря” Шевченка». Вона втілюється по-різному і на різних рівнях. Зокрема, у композиційній побудові, поєднанні драматургічних планів, образних сфер, у їх зримості тощо. Ознаки театральності виявляються вже у доборі М. Лисенком поетичних текстів. Особливе значення мала для нього поезія Т. Шевченка – світоглядне змушнення композитора, усвідомлення національної історії, психології, сутності українського характеру здійснювалось під впливом шевченківського слова. Постать Кобзаря, його поезія стали для М. Лисенка імпульсом до творчої самореалізації.

Першим значним музичним твором, який мав суспільний резонанс, був хор «Заповіт» (1868). Вражають майстерність і сміливість зовсім молодого на той час композитора, з якими він здійснює інтерпретацію цієї поезії. Адже вона є справді «кристалічним конденсатом усієї його поезії» (за Л. Новиченком). Цим пояснюється надзвичайна популярність шевченкового «Заповіту», справді народного гімну. Не дивно, що ця поезія мала так багато оригінальних композиторських інтерпретацій, а також постійно зацікавлює дослідників – мовознавців, літературознавців, перекладачів (О. Білецького, М. Рильського, К. Чуковського, М. Коцюбинську, Р. Лубківського, Ю. Івакіна, Н. Чамату, Є. Сверстюка). У поетичному тексті вони відзначали пророчий дух, внутрішнє напруження й емоційність, геніальну простоту й небачену доти висоту філософського узагальнення. Образ України у поетичному тексті «Заповіту» розглядається з «фізико-просторової точки зору», що надає змогу проводити паралелі з прийомами монтажу в сучасному кінематографі. Твір насичений знаками, які мають

¹ Роменець В. А. Психологія творчості. Вид. 3-є. Київ : Либідь, 2004. С. 153.

² Старицький М. До біографії М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 53.

³ Кримський С. Б. Українська культура та її базові архетипи // Крымский С. Б. Мудрецы всегда в меньшинстве. Статьи разных лет. Киев : Изд. дом Дмитрия Бурого, 2012. С. 159.

«<...> здатність викликати у слухача образні уявлення <...> Прозора згущеність змісту органічно поєднана з дуже виразною, аж до жестового бачення інтонаційністю»¹.

Таку інтонаційність, візуальність відчув і відтворив музичними засобами М. Лисенко. Хор «Заповіт» написано для тенора і чоловічого хору і фортепіано. Це своєрідний епіграф до циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка». Музична образність хору, композиційне вирішення, інтонаційний зміст пов'язані з думною традицією. Твір розгортається як масштабне, епічне полотно. Розвиток музичної думки спрямований до посилення дієво-героїчного звучання. Чергування театральності зримих образів-картин, породжених поетичним текстом, поєднання народнопісенної строфічної форми з ознаками сонатності – це особливості композиційного вирішення хору. Театральність його інтонаційно-образного змісту твору виявляється й у зміні драматургічних планів (крупного і загального, панорамного), близьких до прийомів кіномонтажу, і в монологічності, індивідуалізації образу Поета.

Музична драматургія, зберігаючи структуру вербального тексту, просувається від лірико-епічного зачину, у якому звеличено постать Кобзаря, відтворено картини рідної землі (перший і другий розділи), набуває гострого драматичного звучання (третій і четвертий розділи) – до пройнятого гімнічністю завершення (п'ятий розділ). Принцип театральності виявляється і в поєднанні двох контрастних *тунів образності*, які експонуються вже в інструментальному вступі. Перший (*Grave*) з його ладогармонічним напруженням, важкою ходою, акцентованою другою долею такту асоціюється з об'єктивним началом. Другий елемент вступу (*Andante grave*), який містить інтонації ліричних пісень і думні «жалоці», а також короткі поспівки, декламацію, сприймається як суб'єктивно-ліричний образ. З нього виростає тематизм першого розділу – монолог Автора (соло тенора). Речитативно-декламаційний характер мелодики, ритмічне варіювання поспівок, імітування бандурних переборів у партії фортепіано генетично пов'язані з думною традицією. Разом з експресивними патетичними ходами у вокальній партії, які підкреслюють семантичне значення поетичних фраз («мене на могилі», «на Україні милій»), вони створюють яскраво індивідуалізований «портрет» Кобзаря, увиразнюють його схвильоване слово-звернення. Цей початковий розділ хору, набуваючи у процесі розгортання чіткої структури восьми тактового періоду, змінюється просвітленим оповідно-епічним другим розділом («Щоб лани широкополі»). Музика сповнена візуального відчуття розширення простору, панорами рідної землі. Та вже поступово цей образ зазнає драматизації, стає більш дієвим, особливо у третьому розділі («Як понесе з України»), своєрідному розробковому епізоді. Пожвавлення розвитку, внутрішнє напруження підкреслюються пришвидшенням ритмічної пульсації, збільшенням обсягу фраз, посиленням речитативності, ладо-тональним контрастом.

Дієва кульмінація твору – четвертий розділ («Поховайте та вставайте») – сприймається як могутній народний відгук на звернення Кобзаря. Уведенням чоловічого хору композитор підкреслює його смислове значення в розгортанні драматургічної логіки твору. Тембровий контраст, імітаційний вступ голосів, рішучий поступ мелодичної лінії, її енергійна висхідна спрямованість, укрупнення метро-ритму посилюють театральності-сценічний ефект. Потужне звучання хору, збагачене інтонаціями козацьких похідних пісень, підноситься до рівня вокально-хорового, сценічного узагальнення. Експресія цього розділу подібна до експресії жалоців у думках, однак замість заплачки М. Лисенко вводить героїчну маршовість. Нового рівня узагальнення

¹ Ключек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Київ : Освіта, 1998. С. 210.

набуває кода-епілог («І мене в сім'ї великій»), у якій знову зринає скульптурна постать Автора. Об'єктивно епічне начало й гімнічність, збагачуючись аріозністю, зливаються із суб'єктивно-ліричним, авторським.

Апробовані в хорі «Заповіт» засоби театральності, зримості художньої образності набудуть поглиблення й розширення в інших хорових композиціях на тексти Кобзаря: у хорових поемах «Іван Підкова», «Іван Гус», у хорах з поеми «Гамалія», кантатах «Б'ють пороги», «До 50-річчя з дня смерті Т. Шевченка». Чільне місце серед творів, у яких художньо-переконаливо втілено «код театральності», належить кантаті «На вічну пам'ять Котляревському». Створена 1895 року і вперше виконана у Києві 1898 року з нагоди 100-річчя видання «Енеїди», вона прозвучала й 1903 року в Полтаві під час відкриття пам'ятника І. Котляревському. Завдяки ініціативі М. Лисенка ця подія стала волевиявленням української громади, усвідомленням всенационального значення постаті І. Котляревського. Композитор доклад багато зусиль, щоб ця подія набула загальнонародної вагомості. Створений М. Лисенком сценарій святкувань був виваженим до деталей – від запрошення делегатів і гостей, авторитетних діячів і науковців, які мали виголошувати доповіді українською мовою, до концертної програми за участю в ній великого хору й симфонічного оркестру. М. Лисенко вдався до театралізації цього заходу, щоб надати постаті І. Котляревського масштабності й символічності в національній українській культурі. На його переконання, це мало на меті «в велику минуту представити Україну перед лицем всіх слов'янських братніх народів і європейських мужів в сфері іскуства»¹.

Кантата «На вічну пам'ять Котляревському» на текст Т. Шевченка увінчувала урочисту подію. Вона написана для солістів, хору та симфонічного оркестру. Шевченкова поезія, покладена в її основу, перейнята глибокою народністю і музичністю, яка живиться ліричною пісенною та героїко-епічною думною традицією. Твір містить багато архетипних знаків (червона калина, соловейко, сирота, дівчина, доля), яскравих тропів, які увиразнюють його асоціативне й емоційне звучання. Пейзажна просторовість змінюється народними «портретами» й типами, «кадрами»-картинами, які нагадують рух кадрів у кінематографі; візуальна образність пов'язана з образністю слуховою, інтонаційною.

М. Лисенко тонко відчув ці особливості поетичного тексту. Як і в попередніх кантатних творах, він вибудовує музичну драматургію на контрастній зміні епізодів-картин, поєднаних наскрізним вокально-хоровим розвитком. Тематизм кантати оформлюється в інструментальному вступі, у якому епіко-романтичні думні інтонації невіддільні від ліричної теплоти «голосу» віолончелі. Перший розділ («Сонце гріє, вітер віє») містить кілька контрастних епізодів. На відміну від Шевченкового вірша, він витриманий не в елегійних, а в епіко-драматичних тонах. Другий розділ («Недавно, недавно у нас в Україні») має активне вольове, героїчне звучання. Його посилюють пунктирний ритм, «рублені мелодичні фрази», ораторський пафос, зміна тембрового складу (чоловічий, потім мішаний хор), щільна акордова фактура. Інтонаційно цей розділ близький до героїчних козацьких пісень і надає музиці динамічної дієвості. Після короткого журливого епізоду («Все осталося, все сумує») ще яскравіше звучить

¹ Лист М. В. Лисенка до Г. І. Маркевича від 10 серпня 1903 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004 С. 366.

фінал кантати («Будеш, батьку панувати»). Його гімнічний характер, «дзвонівість» асоціюється з «народною славою» на честь Поета-співця.

У музичному втіленні ідеї кантати театральність має важливе формотворче й змістово-сценічне значення. М. Лисенко насичує твір елементами оперної драматургії: вводить виразний діалог баритона і тенора, піднесено-поетичне тріо («Засне долина») і жіночий хор («Підуть корови по діброві»), які постають у середньому розділі кантати як узагальнений образ ідеалу Краси. Його відтіняють чоловічий і мішаний хори як персоніфікований образ дієвої народної сили. Театральна зримість кантати досягається також засобами панорамності, ефектом «відлуння», відтворенням пейзажу літньої ночі, лаконічними портретними замальовками, ретельно дібраним темброво-хоровим, ладогармонічним і оркестровим барвам. Отже, у хорах М. Лисенка саме театральність, відповідно до музично-сценічної виразності, формує особливу композиційну логіку твору, збагачує його ознаками оперної драматургії, надаючи масштабності, картинного бачення дійсності. Композитор трактує реальність як цілісність оповідно-епічного й дієвого, індивідуально-авторського й загальнонародного начал, наголошуючи на зв'язку сучасного з минулим та їх спрямованості в майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Ключек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Київ : Освіта, 1998. 232 с.
2. Кримський С. Б. Українська культура та її базові архетипи // Крымский С. Б. Мудрецы всегда в меньшинстве. Статьи разных лет. Киев : Изд. дом Дмитрия Бурого. С. 157–181.
3. Лист М. В. Лисенка до О. А. Липської від 25 червня 1878 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004 С. 129–130.
4. Лист М. В. Лисенка до Г. І. Маркевича від 10 серпня 1903 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004 С. 365–366.
5. Перепелиця М. Ю. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец.17.00.02 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 16 с.
6. Роменець В. А. Психологія творчості. Вид. 3-є. Київ : Либідь, 2004. 286 с.
7. Старицький М. До біографії М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 7–62.
8. Старицький М. П. Доповідь на першому Всесоюзному з'їзді сценічних діячів // Старицький М. П. Твори : у 8 т. Т. 8 : Оповідання, статті, листи. Київ : Дніпро, 1965. С. 361–363.
9. Театральность // Театральная энциклопедия : в 5 т. Т. 5. Москва : Сов. энциклопедия, 1967. С. 151–152.

Таранченко Е. Г. Театральность в творчестве Николая Лысенко. Рассмотрена театральность в музыке Н. Лысенко как индивидуальная черта художественного мышления композитора. Отмечено, что понятие театральности актуализировалось в национально-культурном сознании в последней трети XIX – начале XX ст. Подчёркнуто роль театральности в деятельности М. Лысенко как важного средства в процессе пробуждения духа и исторической памяти нации, поисков идентичности, широкой просветительской работы. Отмечено, что идея театральности утверждалась на протяжении всей жизнедеятельности художника и охватывала различные жанры музыки. Она обуславливалась особенностями художественного мировосприятия и природой таланта художника, его многолетней музыкально-театральной практикой.

Выяснены факторы формирования визуально-театрального видения мира М. Лысенко, среди которых народная песенность и обрядовость, семейная историческая память, поэзия Т. Шевченко. На примере анализа хора «Заповіт» и кантаты «На вічну пам'ять Котляревському» на текст Т. Шевченко раскрыто роль театральности как весомого средства формирования композиционно-драматургической логики произведения, его содержательно-смысловой идеи. Показано, что театральностью интерпретации поэтического текста Кобзаря обусловлено панорамное композиционно-драматургическое решение этих произведений, сопоставление картинно-драматических планов, введение элементов оперной драматургии, направленность развития от эпической повествовательности к героической действенности, тяготение к индивидуализации музыкальных образов, выбор стилистических средств.

Ключевые слова: театральность мировосприятия М. Лысенко, картинная зримость музыкальных образов, хоровая музыка.

Taranchenko O. H. Theatricality in Mykola Lysenko's Creative Legacy. The author has considered the theatricality in the works of M. Lysenko in terms of artistic thinking inherent in his individual personality. It is noted that the notion of theatricality has become relevant in the national-cultural consciousness from the last third of the 19th – early 20th centuries. The role of theatricality in M. Lysenko's music heritage is emphasized as a powerful tool in the awakening of the spirit and historical memory of the nation, the search for identity, and broad educational activities. It was emphasized that the idea of M. Lysenko's theatricality was confirmed during all his creative life. It was conditioned by the peculiarities of the artistic worldview and the nature of artist's talent, his many years' musical and theatrical practice. The factors of formation of the visual and theatrical vision of M. Lysenko's world are revealed by the author among them there are folk songs and ritual habits, family historical memory, poetry of T. Shevchenko and others like that. On the example of the analysis of the choir "The Testament" and the cantata "For the eternal memory of Kotlyarevsky", written by M. Lysenko on the texts of T. Shevchenko, the author has shown the role of theatricality as a powerful means for the formation of compositional and dramatic logic of the work, as well as for the disclosure of his ideas. It was emphasized that theatricality of interpretation of poetic texts of Kobzar has contributed to the large-scale panoramic creation of these scores, which clearly depicts the line of comparison of picture-dramatic plans, the introduction of elements of operatic drama, the orientation of development from epic narrative precision to heroic efficiency, the attraction to the individualization of musical images, the choice of stylistic means.

Keywords: M. Lysenko's theatricality of worldview, pictorial visibility of musical images, choral music.