

УДК 78.01

НАТАЛЯ МАЛИНОВСЬКА

**ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС КОМПОЗИТОРА
У ЙОГО ГЕНДЕРНИХ ПРОЯВАХ:
ПСИХОБІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Висвітлюються результати спеціальних нейробиологічних досліджень гендерного спрямування та відбувається своєрідний «переклад» фактів відмінностей чоловічої та жіночої психіки на контекст музичної творчості. Аналізуються психобіологічні та психофізіологічні причини суттєвих розбіжностей у перебігу творчого процесу композиторів-жінок і композиторів-чоловіків.

Ключові слова: гендер, жіноча логіка, чоловіча логіка, жінка-композитор, чоловік-композитор, психофізіологічні та психобіологічні чинники.

Наталья Малиновская. Творческий процесс композитора в его гендерных проявлениях: психобиологический аспект. Освещаются результаты специальных нейробиологических исследований гендерного направления и происходит своеобразный «перевод» фактов различной мужской и женской психики на контекст музыкального творчества. Анализируются психобиологические и психофизиологические причины существенных разногласий в ходе творческого процесса композиторов-женщин и композиторов-мужчин.

Ключевые слова: гендер, женская логика, мужская логика, женщина-композитор, мужчина-композитор, психофизиологические и психобиологические факторы.

Natalya Malinovskaya. Creative Process of Composer in its Gender Displays: Psychobiological Aspect. In this article we highlighted the latest research in neurobiology and transferred facts of differences between male and female psyche in a musical context. The author turns to modern research scholars such as Anne Moir, David Jessel, S. Bourne, E. Ilyin, V. Kurbatov, E. Nayzaykinsky.

Keywords: gender, female logic, logic male, a female composer, male-composer, physiological and psychobiological factors.

Метод вивчення творчого процесу композитора, спираючись на гендерні дослідження, на сьогоднішній день є достатньо актуальним. Психологічні відмінності через підсвідомість впливають на сприйняття митця і трансформації ним набутих вражень у творчому процесі.

У статті ми висвітлюємо новітні дослідження у сфері нейробіології та переводимо факти відмінності чоловічої та жіночої психіки на музичний контекст. Сучасні дані вчених свідчать, що ще навіть у дитинстві різні форми ігор мають підсвідому біологічну передумову. Тому така гра, як, наприклад, «кубики», а саме, спосіб побудови конструкції з них, що переважає у тієї чи іншої статі¹, згодом проявляється, як правило, у підсвідомому виборі способу побудови музичної драматургії, який у жінок-композиторів та у чоловіків-композиторів зазвичай суттєво різний.

До ХХ ст. питання про гендерні відмінності у творчості композиторів – жінок та чоловіків – фактично не підіймалося. По-перше, психологія (в тому числі психологія творчості), тобто наука, яку могла би зацікавити такого роду проблематика, зародилася лише у кінці ХІХ століття. А по-друге, питома вага композиторів жіночої статі у світовому художньому процесі до певного часу була вкрай незначною, і власне композиторство, як і більшість інших творчих професій, традиційно вважалося «чоловічою справою». І лише у двадцятому столітті жінкам практично була надана можливість відкрито обирати творчі професії (зокрема, композиторську діяльність) та відповідно проявляти себе на високому мистецькому рівні.

Проте, з виходом жіноцтва на «композиторську арену» одразу ж було помічено, що жінки та чоловіки проявляються у композиторській сфері по-різному. І однією з причин, вочевидь, постають чинники, пов'язані з психобіологічною ві-

¹ Вертикальні побудови з кубиків у вигляді башт, веж, переважають у хлопчиків, у той час як горизонтальні (у вигляді огорожень, фортець і т.п.) – у дівчат (Бурн Ш. Гендерная психология / Шон Бурн – СПб : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 318, [2] с.)

дмінністю авторів, що, безперечно, впливає як на процес художньої творчості, так і на його результати.

Розгляд питання суттєвих відмінностей та специфіки творчого процесу жінок-композиторів і процесу творчості композиторів-чоловіків, що спричинені, насамперед, психологічними чинниками, має за мету виявлення визначальних факторів психофізіологічного та психобіологічного впливу на композиторську творчість, визначення певних гендерних характеристик, що діють на специфічне сприйняття митця (точніше, митця чи мисткині), а також з'ясування, у зв'язку з цим, «жіночого» та «чоловічого» способів фіксації особистих вражень під час створення музики. Порівняння специфіки «різностатевого» світосприйняття та власне музичного сприйняття, а отже, прояви (свідомі чи підсвідомі) у композиторській творчості «чоловічої» та «жіночої» психології на сьогоднішній день складають важливий і актуальний аспект музикознавчих і культурологічних досліджень. Пропонуючи нові ракурси та методи вивчення композиторської творчості, гендерологія тим самим розширює не тільки спектр власне психологічних досліджень творчого процесу, а й дає новий цікавий та необхідний фактологічний матеріал для навчально-педагогічної сфери – виховання нових поколінь митців.

Розмірковуючи про психологію сприйняття, Євгеній Назайкінський зазначав, що у широкому сенсі структуру художнього змісту багато в чому визначають «сенсорний механізм, механізм емоцій і механізм мислення»¹. Сучасні дослідження психологів підтвердили, що всі механізми поведінки людини, в першу чергу, вирішує саме структура мозку. Завдяки новітнім технологіям, які дають можливість прослідкувати розвиток мозку навіть в утробі матері, вчені з'ясували, що на його формування впливає, зокрема, *біологічна стаття* людини. Причиною цього є дія гормону тестостерону, який змінює структуру мозку ембріона після сформування статевих органів

¹ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – С. 44.

і створює, відповідно, «чоловічий» та «жіночий» мозок. Таким чином, мислення та поведінка у чоловіків та жінок проявляються по-різному у різних сферах, у тому числі й у царині композиторської творчості, а також на різних етапах життя – від раннього дитинства до глибокої старості.

Досліджуючи дитинство, психологи, зокрема, пояснюють роль дитячої гри у наступних періодах життя людини як підготовчого та експериментального етапу до справжнього дорослого життя або, інакше кажучи, до більш складних, «дорослих» ігор. Розглядаючи композиторську творчість як специфічний різновид «дорослої» гри, можна прослідкувати етапи тієї самої підготовки автора до нього у дитинстві та порівняти, наприклад, побутові ігри хлопчиків і дівчат. Так, професор Каліфорнійського університету Шон Бурн у книзі «Гендерна психологія» повідомляє, що «відповідно до проведених досліджень, іграшки та ігри допомагають дівчаткам практикуватися в тих видах діяльності, які стосуються підготовки до материнства і ведення домашнього господарства, розвивають уміння спілкуватися й навички співпраці. Зовсім інакше справа йде у хлопчиків: іграшки та ігри спонукають їх до винахідництва, перетворення навколишнього світу, допомагають розвинути навички, які пізніше будуть покладені в основу просторових і математичних здібностей, заохочують незалежну, змагальну і лідерську поведінку»¹.

Вчені визначили, що такі іграшки, як кубики та пазли, яким традиційно віддають перевагу хлопчики, добре розвивають візуально-просторові навички дитини. Однак, дівчата, які також граються із задоволенням у кубики, будують довгі та низькі споруди, на відміну від хлопців, в яких переважають високі. У книзі «Стать Мозку» автори Д. Джессела та Н. Мойр пояснюють підсвідоме бажання будувати саме такі споруди зі звичайних кубиків у дитинстві зі свідомим чи підсвідомим спорудженням композиції з «музичних кубиків» у дорослому віці композитора, що базується на відомій та гли-

¹ Бурн Ш. Гендерная психология / Шон Бурн. – СПб: Прайм – ЕВ-РОЗНАК, 2007. – С. 13.

бокій психологічній потребі жінок бути захищеними (схильність до низьких та довгих споруд в музичній композиції відповідає переважно плавному, «жіночному» розгортанню тематичного матеріалу), а у чоловіків – у досить природній потребі домінувати (побудова високих конструкцій співзвучна, наприклад, створенню більш чітких і яскравих кульмінацій у музичному творі). Також, з цих самих причин, вченими було помічено, що дівчата схильні грати у спокійні та повільні ігри, а хлопці в активні та швидкі. Ці схильності проявляються, наприклад, у наданні переваги жінками повільному темпові у музичному творі, а чоловіками – швидкому.

Цікаво також проаналізувати гру дітей з ляльками. Шон Бурн вважає, що дитина сама наділяє ляльок тими якостями та ознаками, які їй необхідні. Такі ігри, на думку вченої, сприяють розвитку саме людського в дитині. В композиторській сфері давно було помічено, що твір є певним відображенням композитора у той період життя, в який був написаний. Іншими словами можна сказати, що твір композитора також має тіло, характер, індивідуальність і т.п., що споріднює його з людиною. Таким чином, твір є ніби створеною композитором «лялькою», яку наділив якостями, на власний розсуд.

Також цікавим є зв'язок психології композиторської діяльності з психологією традиційних дитячих ігор «дочки-матері» та «війни». «Дочки-матері» – сюжетно-рольова гра, що служить імітацією дорослого сімейного життя. Ініціаторами та учасниками гри виступають звичайно дівчатка, які виконують, в тому числі, і чоловічі ролі, проте часом у гру приймають і хлопчиків. У творчості жінок те ж саме відбувається під час вибудовування музичної композиції. Кожному матеріалу надається певна роль, і створюються ситуації, в яких певний матеріал цю роль виконує. Процес розгортання лінійний, наповнений різноманітністю відносин між музичним матеріалом, між конкретними звуками та звучаннями. У грі «дочки-матері» чітких правил немає, все тримається на самій ідеї та розподілі ролей, по ходу гри здатних легко змінюватися, а це значить, що гра, як процес, існує сама по собі, не маючи конкретної мети.

Зовсім навпаки розвиваються події у хлопчачих «війнах», в яких мета – перемогти, захопити, завоювати, відвоювати, визволити. У грі «війни» між ключовими точками є також заповнення рядом продуманих (проте в певній кількості і випадкових) подій, заснованих на відносинах, але в такій грі необхідно розробляти стратегію. «Війни» – це гра на результат. Гра ж у «дочки-матері» є процесом, що розгортається, плететься, існує й не завершується, перетікаючи з одного стану в інший.

Дослідник В. Курбатов вважає, що жіноча логіка «пов'язана з усім світом людського спілкування; проявляється у різноманітних модусах жіночої балакучості та наповнена різним сенсом кодів взаєморозуміння. Вона проявляється у різноманітних моделях та фасонах жіночої аргументації та звучить у жартах, докорах, натяках та притчах»¹. А отже, і в музичній мові, а також в побудові композиції твору проявляються особливості жіночої логіки.

Повертаючись до ігор, можна, за В. Курбатовим, пояснити чому ігри у «війни» не притаманні жіночій логіці. Дослідник пише, що «жіноча логіка є особливим компенсаторним механізмом, який дає розв'язання суперечностей між статями мирним шляхом <...> Моторошно навіть уявити собі, наприклад, якусь Велику Жовтневу Жіночу революцію проти чоловіків з винищенням останніх як ворожого класу або, скажімо, Варфоломіївську ніч, протягом якої чоловіки звели б, нарешті, свої рахунки з жінками». Згідно цієї гіпотези, «жіноча логіка сприяє вирішенню вказаних суперечок не лише мирним шляхом, а й в індивідуально-особистісній формі, а не за допомогою масових кампаній»². Тому жінки-композитори часто наближають свої твори до лірико-інтимних жанрів, де вирішують конфлікти у вигляді певного діалогу.

¹ Курбатов В. Женская логика. Чего хочет женщина, того хочет бог. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – С. 5.

² Курбатов В. Женская логика. Чего хочет женщина, того хочет бог. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – С. 5.

Чоловік, на думку гендерологів, краще розуміє вимовлене, а жінка недовимовлене (або невимовлене); він, насамперед, раціонально (розумом) усвідомлює очевидність, а вона – серцем (інтуїцією, чуттям, почуттям) краще розуміє абсурдність. Чоловік, за В. Курбатовим, частіше «буває жертвою особистої логіки доказів очевидності фактів, вибірковість яких завжди визначається самообмеженням якою-небудь метою. Жінка скоріше принесе у жертву всяку логіку, яка обмежує інтуїцію її фактами якої-небудь мети»¹. Тому інтуїтивне начало дійсно переважає у творчості жінки-митця.

Однак, не слід вважати інтуїцію чимось спонтанним, нерациональним, нелогічним. Д. Колесов, Н. Сельверов та Е. Ільїн, описуючи жіночу інтуїцію та спираючись на відому інформацію, що в процесі «жіночого» мислення багато чого відбувається підсвідомо та наче у готовому, завершеному вигляді виходить на поверхню як висновок (результат), а коли її питають «чому?», вона може навести перший випадковий мотив, й іноді далеко не найкращий, роблять висновок, що саме таким чином жінка ніби «псує репутацію» свого мислення і створює враження абсурдності та нелогічності. Це, ймовірно, залежить від високої міри жіночої емоційності та вразливості. Тому, говорячи про інтуїцію, вчені вважають, що справа «не в особливому чутті, а в тонкості сприйняття та мірі усвідомленості конкретних операцій мислення, мірі їх підсвідомості <...> У всякому разі, головне – здатність правильно дійти до істини, незалежно від конкретного шляху»². І тут також, певним чином, «простежується чітка аналогія зі сказаним вище: для жінки важливим є загальне, кінцева якість, і вона менше уваги приділяє конкретним внутрішнім механізмам, будь то механізми роботи чи внутрішній хід мислення»³.

Як відомо, жіноча логіка зазвичай характеризується такими ознаками, як «невимушеність», «непередбачуваність», «парадоксальність» і т.п. Жінка прагне не стільки аргументо-

¹ Там само.

² Ильин Е. Пол и гендер. – СПб.: Питер, 2010. – С. 28.

³ Там само.

вано довести, скільки вразити, причарувати, тобто використати так звану фасцинацію¹. На думку В. Курбатова, немає такої жінки, яка б не володіла фасцинативними прийомами, до яких належать хода, граціозні рухи, міміка, хвилюючий тембр мови, схвильоване дихання, кокетливий погляд, проте, як стверджує дослідник, власне «жіноча логіка невловима»².

Визнаючи цю «невловимість» жіночої логіки, В. Курбатов все ж визначає вісім принципів жіночої логіки: «принцип всеосяжної невизначеності», «принцип варіативності та багатозначності», «принцип практичності», «принцип невимушеності», «принцип спонукання чоловіка до дії», «принцип нерішучості», «принцип раптовості («поворот у розвитку теми та “зміна пластинки”»», «принцип незаперечної жіночої правоти». Деякі з них ми зможемо перенести на музичний ґрунт. Наприклад, «принцип варіативності та багатозначності» проявляється у музичному розвитку матеріалу: жінкам-композиторам підсвідомо «подобається» робити багато ніби різного матеріалу, однак, насправді такого, що є варіантом попереднього; багатозначність, у свою чергу, притаманна жінкам через природну здатність помічати велику (зазвичай, суттєво більшу, ніж чоловіки) кількість дрібниць, що складає ціле (у тоїу числі відтінків одного кольору, при звуків, присмаків тощо).

Стосовно «принципу всеосяжної невизначеності» можна вказати наступне. Жінка-митець досить часто звертає увагу саме на окремі дрібниці (суттєві чи навіть несуттєві), зокрема, в музичній композиції – на мікрозв'язки, з яких і має створюватися єдиний, але багатозначний образ, тому часто спостерігається лінійний процес написання твору, схожий на «плетіння вінка», де за один елемент чіпляється наступний, що часто

¹ Фасцинація (англ. «заворожування») – це дія сигналів експресії, привабливості, чарівності і магнетизму, а також воліючого домінування і залякування. Відомо, що заморожує прямий, відкритий погляд, голос, багатий тембровими модуляціями, музикальність мови, жвавість почуттів, здоровий іскрометний розум і глибокий філософський розум тощо.

² Курбатов В. Женская логика. Чего хочет женщина, того хочет бог. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – С. 20.

заважає побудувати більш випуклу форму. Наповнюючи твір музичними прикрасами, авторка милується, споглядаючи кожну окрему «оздобу», що схоже на те, як у дитинстві дівчата використовують для гри різноманітний інвентар (посуд, меблі, одяг та ін..), який викликає радісне дитяче захоплення. Власне образ або зміст твору, скомпонований нею, часто не має якогось одного або достатньо чіткого визначення.

Сучасні психофізіологічні та психобіологічні дослідження підтвердили той факт, що чоловіки краще за жінок орієнтуються у просторі, а отже, мають здібності краще уявляти речі, їх форму, положення, співвідношення між сторонами світу і пропорції, що дуже важливо, зокрема, в композиторській діяльності. Ці психічні властивості дають змогу, наприклад, у шкільному віці хлопцям легше і швидше розуміти математику, яка є наукою про абстрактні кількісні та якісні співвідношення, форми і структури. Тому, композиція як абстракція, уявний простір, заповнюваний окремими елементами чи комплексами елементів, на наш погляд, є характерним та психологічно обумовленим атрибутом саме чоловічої творчості.

Чоловік-композитор частіше буде задумуватись про загальну форму-композицію, будуючи твір «стратегічно»: він, на відміну від жінки, може набагато легше абстрагуватися від певного матеріалу, вирішуючи і розставляючи опорні точки, кульмінаційні моменти твору та чітко плануючи шляхи їх досягнення (у той час, як жінка-композитор клопітливо дбає про наповнення композиції, про кожний елемент, і менший акцент ставить на кульмінації в ній). Лише після цього він приділяє увагу власне самому художньому матеріалу, проте інколи не надаючи належного наповнення твору «у деталях», у чому жінка може бути більш вишуканою і тонкою щодо мікропоєднань (фонічних та синтаксичних). Таким чином, чоловіки-композитори частіше звертаються, наприклад, до абстрактного жанру симфонії, а жінки-композитори – до симфонічної поеми (часто конкретно-програмної), симфонічної картини, новели тощо.

Жінки-композитори, у свою чергу, частіше за чоловіків звертаються в музичній творчості до певного принципово позамузичного (наприклад, історичного чи літературно-поетичного) сюжету, що теж обумовлено переважно психологічно. Вибір жінкою-композитором певного «вербально-розтлумаченого» сюжету дає можливість спиратися на щось «існуюче», адже сюжет, як правило, вже має (або частково має) побудовану композицію. Жіноча здібність створювати тонкі мікрозв'язки, «ткати» музичний матеріал теж часто диктується сюжетом.

Звісно, в ті епохи, коли композиторство вважалося лише чоловічою справою, митці для музичного твору використовували «вербальні» сюжети (переважно для опер, ораторій, балетів або інших театральних творів). Однак це швидше було результатом багатовікової традиції побутування музики у синкретичній єдності зі словом, рухом, танцем тощо, де музика була цілком залежною від тексту (ритмічно, інтонаційно, композиційно), а отже, від сюжету. Такі твори завжди орієнтувалися на більші маси людей, серед яких не кожен міг розуміти інформацію лише за звуковим матеріалом. Синкретизм був необхідний для впливу не тільки на свідомість, а й на підсвідомість людини через всі її органи чуття.

Спираючись на ґендерні дослідження А. Візгіної та С. Пантілеєва, Є. Ільїн вказує, що нормативність і самоконтроль «сприймаються жінками як нав'язані зовнішнім середовищем і ведуть до самонесприйняття та відчуття свого “Я” неповноцінним. У чоловіків такої негативної реакції не спостерігається. Для них прагнення відповідати очікуванням та нормам суспільства є прийнятним та органічним. “Жіноча” реакція у них буде в тому випадку, коли вони будуть думати, що не відповідають соціальним нормам»¹. Композиторська творчість якраз і є тим родом діяльності, де необхідний суттєвий самоконтроль. Тому в жінок-композиторів часто спостерігається або натренованість відповідних рис, що контролюються і сприймаються як чоловічі, або ж зустрічаються і власне «жі-

¹ Ильин Е. Пол и гендер./ СПб.: Питер, 2010. – С. 264.

ночі» твори, з розпливчастим змістом, з перенасиченням матеріалом, який не є «поганим», але не завжди потрібний у контексті композиції та драматургії твору, з нечітко вираженою формою, що може бути вдалим лише за умови співпадання з ідеєю, програмою, сюжетною лінією тощо.

Для композиторської діяльності необхідна певна нормативність, хоча її наразі, як правило, визначає сам автор. Однак, спостерігається тенденція до більш швидкого «схоплення» нових музичних засобів, технік, нової музичної мови, прагнення відповідати сьогоденню, саме у чоловіків-композиторів. Жінки ж часто схильються до усталених, традиційних, багаторічно відшліфованих та визнаних аудиторією норм.

Отже, у даній статті ми виокремили лише декілька з багатьох можливих психофізіологічних та психобіологічних чинників, які мають специфічний зв'язок із творчістю композитора. Такий метод, що лише частково нами описаний, дає можливість поглянути на творчий процес з неменш важливих, ніж традиційні, точок зору, та розширити розуміння складного та суперечливого у тлумаченнях явища – композиторської творчості.

ЛІТЕРАТУРА

4. Бурн Ш. Гендерная психология / Шон Бурн. – СПб: Прайм – ЕВРОЗНАК, 2007. – 318, [2] с.
5. Ильин Е. Пол и гендер. – СПб.: Питер, 2010. – 688 с.
6. Курбатов В. Женская логика. Изд. Феникс, 2004. – 607 с.
7. Мойр Э., Джессл Д. Пол мозга. Истинные отличия мужчин от женщин (Вибірковий переклад) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xpomo.com/ruskolan/rasa/mozg.htm>.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

УДК 782.1(477.87)

ВАСИЛЬ АНДРІЙЦЬО
«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»
НА ЗАКАРПАТТІ

Розглянуто історію постановок опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» на Закарпатті. Проаналізовано їх роль у становленні та розвитку українського професійного театру. Виявлено велику популярність опери серед населення краю.

Ключові слова: акторська гра, диригент, опера, прем'єра, режисер.

Василий Андрийцо. «Запорожец за Дунаем» на Закарпатье. Рассмотрена история постановок оперы Семена Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем» на Закарпатье. Проанализирована их роль в становлении и развитии украинского профессионального театра. Обнаружено большую популярность оперы среди населения края.

Ключевые слова: актерская игра, дирижер, опера, премьера, режиссер.

Vasyl' Andriyts'о. «Zaporozhets' za Dunayem» («Cosssack beyond the Danube») in Transcarpathian Region. The history of Gulak-Artemovsky's opera "Cosssack beyond the Danube" productions is concerned in the article. Its role in the formation and development of Ukrainian professional theatre is analyzed here. It was found the great opera popularity among the province population.

Key words: acting, conductor, opera, premiere, stage director.

В історії українського театру на Закарпатті опері «Запорожець за Дунаєм» судилася особлива роль. Саме цьому музичному твору належало започаткувати творчий шлях Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921-1929) як першому професійному українському театру краю та

© Андрийцо В.М.

Матеріал було опубліковано в газеті «Новини Закарпаття» від 13.02.2013 під назвою «Як “Запорожець за Дунаєм” гастролював Закарпаттям».

театру Карпатської України «Нова сцена» – першому «Українському державному національному театру» Срібної Землі.

Перша постановка опери «Запорожець за Дунаєм» на Закарпатті пов'язана з іменем Миколи Карповича Садовського, який 19 серпня 1921 року (на Спаса) прибув до Ужгорода на запрошення Головного віділу «Просвіти», став біля керма Руського театру. За короткий час він успішно, як режисер, підготував прем'єру опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (художнє оформлення Миколи Кричевського, диригент Олекса Приходько). 22 вересня 1921 р. Руський театр у ранзі професіонального відкрив свій перший сезон.

У своїх спогадах «Підкарпатщина» М. Садовський згадує про це так: «Публіки зібралось майже повний театр, і вся вона, видимо, була задоволена, бо прийом був надзвичайно добрий, і голова «Просвіти» доктор Юлій Бращайко, стиснувши мені руку, промовляв: «Гратулюю, гратулюю директору. Дуже гарно»¹.

Микола Садовський перебував на посаді мистецького керівника Руського театру протягом 1921-1923 років. За цей час він підготував цілу низку блискучих вистав з українського класичного репертуару: «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, «Тарас Бульба», «Сорочинський ярмарок» М. Старицького за творами М. Гоголя, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Боярinya» Лесі Українки. Але опера «Запорожець за Дунаєм», де він виконував роль Івана Карася, була найпопулярнішою серед глядачів.

В кінці 1921 року, під час свого візиту до Ужгорода, голова чехословацького уряду Е. Бенеш забажав відвідати Руський театр, бо слава про неперевершену гру М. Садовського долетіла і до Праги. 30 грудня 1921 року високопоставленого гостя у вестибюлі театру зустрічав голова Товариства «Просвіта» Ю. Бращайко. Артисти театру спочатку відспівали че-

¹ Садовський М. Підкарпатщина /Микола Садовський // Кур'єр Кривбасу. – 2014. – № 290–291–293. – С. 237.

Розділ перший

хословацький і руський гімни, а потім було відіграно оперу «Запорожець за Дунаєм».

З уже згаданих спогадів М. Садовського дізнаємося: «Вистава так сподобалася міністрові Бенешу, що він довго не хотів виходити з ложі по закінченню п'єси, думаючи, що далі щось буде. Але коли доктор Брашайко спитав його, як йому сподобалась вистава, він відповів, що виставою він дуже задоволений і театр взагалі настільки цікавий, що він готовий зі своїх фондів дати на підтримку 50 тисяч (чеських крон) і запросив Руський театр на гастролі в Прагу»¹.

Як і планувалося, гастролі в Празі відбулися у червні 1922 року, якими Руський театр першим репрезентував мистецтво українських театрів в столиці Чехословаччини.

До репертуарної афіші входило дев'ять вистав: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці» М. Старицького, «Бояриня» Лесі Українки, «Молода кров» В. Винниченка, «Ревізор» М. Гоголя, «Ліс» О. Островського. Гастролі були успішними, столична преса писала: «Ми зустрілися з милим народним репертуаром Руського театру та його директором, знаменито відомого з Києва М.К. Садовського... У нас на Сміхові виступає команда з репертуаром настільки чисто народним, що відвідання котрогось з їхніх вечорів є чисто елементарною лекцією слов'янських взаємин, а при тому на додаток – пожиток для зору й слуху; мальовнича строкатість костюмів, хоріві і сольні співи, гарні й темпераментні народні танці. Сама малоруська мова лагідна, м'яка, образна, незвично мелодійна... Все це електризувало публіку, про що свідчать бурхливі оплески та часте повторювання співочих та танцювальних номерів»².

¹ Садовський М. Підкарпатщина /Микола Садовський // Кур'єр Кривбасу. – 2014. – № 290–291–293. – С. 237.

² Narodni Listy. – Praha, 1922. – 11 червня.

У виставі «Запорожець за Дунаєм» ролі виконували: Микола Садовський – Іван Карась, Валентина Іванова-Верес – Одарка, Марія Терпило-Цьокан – Оксана, Василь Шевченко – Андрій, Микола Ручко – Султан, Михайло Біличенко – Ібрагім-Алі, Микола Кричевський – Селіх-Ага.

Василь Гренджа-Донський – перший театральний критик із закарпатців – писав: «Ніколи не забуду, яке колосальне враження зробило на мене, як я вперше побачив українську виставу. Годувалися ми чужою культурою, бачив я не раз у світових містах – Відні, Будапешті, – може й більші вистави, але коли побачив нашого славного «Запорожця за Дунаєм», «Наталку Полтавку», «Гриця» й інші перлини нашої драматичної літератури, а ще в інтерпретації таких митців, яким був наш великий, незрівнянний Микола Садовський, то ми всі зразу неначе народились на світ. В душі проклинав я той високий гребінь карпатських гір, що вічно заслонював, відділював від нас джерело рідної культури, не допускаючи, щоб і ми могли нею насолоджуватися...»¹. У зв'язку з від'їздом М. Садовського із Закарпаття опера «Запорожець за Дунаєм» на деякий час зникає з репертуару Руського театру.

Оновити виставу опери «Запорожець за Дунаєм» у вересні 1923 року взявся режисер, диригент Юрій Гаєвський, проте спроба виявилася невдалою.

Наступне повернення на сцену Руського театру «Запорожця за Дунаєм» відбулося і було успішним у травні 1927 року, тому що роль Івана Карася було доручено Миколі Аркасу – молодшому, якого до складу Руського театру зараховано днем 1 березня 1927 року. Нагадаємо, що саме цією роллю Микола Аркас і почав свій акторський шлях ще в далекому 1907 році в м. Миколаєві в драматичному гуртку, організованому Миколою Аркасом-батьком. Як зазначає Г. Ігнатович

¹ Гренджа-Донський В. Микола Садовський, один з авторів українського театру / В. Гренджа-Донський // Я теж українець. Упорядкування, передмова та примітка В.І.Льницького. – Ужгород: Закарпаття. 2003. – С. 435.

Розділ перший

в картинах «Від гасниці до рампи», за 1927 рік оперу «Запорожець за Дунаєм» було зіграно 11 раз, а всього на сцені рурського театру її показали 50 разів¹.

Включали в свій репертуар цей твір і аматорські колективи. У травні 1936 року постановку опери було здійснено товариством «Бандурист» під керівництвом Платоніди Щуровської-Россіневич і Михайла Біличенка. На думку В. Гренджі-Донського, вистава дещо втратила з драматичного боку, «зате диригентка п. Щуровська-Россіневич звернула увагу на співочу частину і хори, які поставила бездоганно. Ролі виконували: Василь Довнар, Роман Кирчів, Михайло Біличенко, Марія Кукурузова, Борис Мартиненко, колишні актори-професіонали. І тут же В. Гренджа-Донський особливо підкреслив виконавців ролі Одарки – Варвару Товт, Івана Карася – Юрія Лецканича – як нові артистичні сили закарпатського походження та майбутнє нашого театру².

Сценічна історія опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» пов'язана і з історією Карпатської України м. Хуст. Почалося з того, що активісти «Пласту», за ініціативи братів Юрія та Євгена Шерегіїв, окрім влаштування щорічних Миколаївських програм, влітку 1933 року мали намір взяти участь у світовому Джемборі м. Генделле (Угорщина). Підготовку закарпатців до участі у такому надто важливому міжнародному заході доручили Ю. Шерегію. Для створення команди з усього краю було відібрано 35 юнаків і 22 дівчат, які за короткий час повинні були зробити 15 заїздів у м. Хуст для проведення театральних репетицій з танців і хорового співу.

¹ Ігнатович Г. Від гасниці до рампи: Нарис з історії українського театру на Закарпатті / Гнат Ігнатович. – Ужгород: Політрифцентр «Ліра», 2008. – С. 214.

² Гренджа-Донський В. Запорожець за Дунаєм / В. Гренджа-Донський // Я теж українець. Упорядкування, передмова та примітки В.І. Льницького. Василь Гренджа-Донський. – Ужгород: Закарпаття, 2003. – С. 390.

На форум закарпатці вирішили репрезентувати оперу «Запорожець за Дунаєм», як доказ, що «молодь, культура Закарпаття вже українська...»¹. Режисером опери став Ю. Шерегій, а диригентом – його брат Євген. Танці поставив А. Кость. Таким чином вперше в історії Закарпаття було підготовано українську оперу власними силами. 24 червня 1933 року «Запорожця за Дунаєм» побачили в Хусті, через тиждень в Мукачеві, в кінці липня – в Полянці біля Сваляви, а закінчили в Генделле поблизу Будапешта на світовому Джемборі.

Преса відзначала успіх постановки «Запорожця за Дунаєм» і висловлювала впевненість, що серед молоді краю є дійсно талановиті виконавці, з якими цілком можливо заснувати постійний аматорський гурток, який би власними силами заклав фундамент майбутнього українського музичного театру.

Організаційні засади не забарилися. 4 лютого 1934 року в приміщенні народної школи м. Хуст на установчих зборах було засновано «Нову сцену», спочатку як пластовий хор у складі 46 осіб. Цього дня було проведено репетицію опери «Запорожець за Дунаєм» та намічено перші вистави.

І вже 17 лютого 1934 року в залі «Сокол» м. Тячів новосценівці показали оперу спочатку учням місцевої школи, ввечері горожа нам. У головних ролях виступали: Іван Карась – Ю. Шерегій, Одарка – М. Шерегій, Оксана – О. Шерегій, Султан – І. Сас, Селіх-Ага – І. Шутко, Ібрагім-Алі – Й. Дубей, Гасим – хлопчик із Тячева. У масових сценах було задіяно 36 чоловік. Отже, із цієї театральної дружини і виростає спочатку напівпрофесіональний театр «Нова сцена», що розгорнув свою діяльність спершу в Ужгороді (до 1938 року), а згодом (кінець 1938 р. – початок 1939 р.) в Хусті, але вже як театр

¹ Шерегій Ю.-А. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 /Юрій-Августин Шерегій. Редакція і вступні статті В.Маркуся і В.Ревуцького, – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, 1993. – С. 237.

самостійної держави Карпатської України – «Український державний національний театр «Нова сцена». Директором театру було призначено Ю. Шерегія, режисером М. Аркаса, диригентом Є. Шерегія, балетмейстером К. Лібовицького.

Свою першу виставу в ранзі «Українського державного національного театру» колектив відіграв 26 листопада 1938 року оперою «Запорожець за Дунаєм». На виставі був присутній весь автономний земський (крайовий) уряд на чолі з прем'єром доктором А. Волошиним, згодом президентом Карпатської України.

У газетній рецензії відзначалося, що вистава нашої популярної опери пройшла з великим успіхом. Подобалась публіці гра М. Аркаса, повна щирого гумору, його партнерки М. Шерегієвої, миле враження робив кришталєво-чистий голос М. Кукурузової, добре достроювалася гра інших виконавців. У своєму щоденнику В. Гренджі-Донський зазначив: «Микола Аркас у своїй найбільшій ролі Івана Карася грав чудово, майже дорівнюючи незабутньому Садовському»¹.

Опера «Запорожець за Дунаєм» не оминула і репертуар Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру, та увагу обласної преси.

«Закарпатська правда» за 9 лютого 1969 року зазначала: «...що стосується дійових, то вони утворили дружній рівноцінний ансамбль. Образ Карася (О. Корнієнко) був яскравий і привабливий своєю щирістю. Такою ж яскравою і привабливою була його партнерка Одарка (М. Харченко). Найпоетичнішим у виставі став образ дівчини Оксани у виконанні Л. Іванової, голосові дані якої цілком забезпечили повноцінне виконання сольних номерів і дуетів з партнером Андрієм (А. Вертелецький), який володіє приємного тембру голосом. Добрим вокальним виконавцем була забезпечена

¹ Гренджа-Донський В. Твори у 12 т. Зібрала і впорядкувала Зірка Гренджа-Донська; літературна редакція проф. В.Лева / Василь Гренджа-Донський. – Вашингтон: Видання Карпатського Союзу, 1988. – Т. 8. – С. 91.

роль Султана (В. Іванов), гострим зовнішнім і внутрішнім рисунком відзначалась роль Селіхи (І. Чуєнко). У спектаклі брала участь вся труппа театру, що забезпечило високий художній рівень масових сцен.¹ Додамо, що поставив виставу режисер М. Курінний у декораціях М. Манджули.

Сценічну історію опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» в формі концертного виконання (прем'єра 5 листопада 2014 р.) продовжено новою сторінкою – тепер вже силами творчого складу Закарпатської обласної філармонії, за участю симфонічного оркестру (диригент Вікторія Свалявчик-Цанько), Заслуженого академічного Закарпатського народного хору (художній керівник – Наталя Пегій-Потапчук), солістів -Михайла Подкопаєва (Карась), Юстини Дідик (Одарка), Мирослави Швах-Пекар (Оксана), Олександра Товта (Андрій), Петра Матія (Султан), Володимира Феголя (Ібрагім-Алі), Юрія Кузьми (Селіх-Ага). Текст читає – Наталя Піцур.

Постановки першої української національної опери «Запорожець за Дунаєм» і авторитет її творця – видатного українського композитора Семена Гулака-Артемівського – охоплюють простір і час музичних верховин світового масштабу, і слава Богу, що вона не оминула Закарпаття. Бо як зазначив один з перших театральних критиків Срібної землі В. Гренджа-Донський, цей музичний твір – «вічно живий і вічно актуальний».

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев П. На сцені – класична опера / П.Алексеев // Закарпатська правда. – 1969. – 9 лютого.

¹ Алексеев П. На сцені – класична опера. /П.Алексеев// Закарпатська правда. – 1969. – 9 лютого.

2. Гренджа-Донський В. Запорожець за Дунаєм / В. Гренджа-Донський // Я теж українець. Упорядкування, передмова та примітк В.І. Ільницького. Василь Гренджа -Донський Ужгород: Закарпаття, 2003. – С. 390.

3. Гренджа-Донський В. Микола Садовський, один з авторів українського театру / В.Гренджа-Донський // Я теж українець. Упорядкування, передмова та примітка В.І. Ільницького. – Ужгород: Закарпаття, 2003. – С. 435.

4. Гренджа-Донський В. Твори у 12 т. Зібрала і впорядкувала Зірка Гренджа-Донська; літературна редакція проф. В. Лева / Василь Гренджа-Донський – Вашингтон: Видання Карпатського Союзу, 1988. – Т.8.

5. Ігнатович Г. Від гасниці до рампи: Нарис з історії українського театру на Закарпатті / Гнат Ігнатович. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2008. – 344 с.

6. Садовський М. Підкарпатщина / Микола Садовський // Кур'єр Кривбасу. – 2014. – №№ 290, 291, 293.

7. Шерегій Ю.-А. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 / Юрій-Августин Шерегій. Редакція і вступні статті В. Маркуся і В. Ревуцького. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, 1993. – 412 с.

8. Narodni Listy. – Praha, 1922. – 11 червня.