

УДК 78.2У; 79.2

Олеся Білас

РОЛЬ МУЗИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ кіця XIX – початку XX ст.

Розглядається музична складова українського драматичного театру періоду його інтенсивного становлення і розвитку – кіця XIX – початку XX ст., зокрема два найяскравіші театральні осередки Наддніпрянської України: «театр корифеїв» та театр Михайла Старицького. Вказується на основні суспільно-історичні та художні пріоритети тогочасного театального мистецтва. З'ясовується, що перевага в репертуарі побутової драми «зі співами й танцями» була викликана необхідністю зберегти ментальні архетипи, обрядові коди, які в іншому випадку не мали би шансів зберегтись у професійному мистецтві, відтак вели б до втрати національної ідентичності. Наголошується, що український театр другої половини XIX ст. виступав у двох іпостасях: національної драматичної та національної музичної, оперної сцени, тобто був поліфункційним.

Ключові слова: українське сценічне мистецтво, театр корифеїв, музична складова, народна пісня, поліфункційність.

Музична складова українського драматичного театру становить унікальне явище у світовій культурі. Адже сценічне мистецтво тут від початків формувалось як музично-драматичне. Синтетичне музично-театралізоване дійство складало основу більшості дохристиянських та християнських обрядів, чому знаходимо підтвердження у численних театрознавчих дослідженнях. Так, відомий театрознавець Степан Чарнецький наголошує, що «український народ [...] мав пребагаті зароди драми у своїх обрядах і звичаях, про що згадують найдавніші літописи. [...] Про поширення і популярність тих народних драматичних вистав згадує не раз у своїх писаннях Іван Вишенський; у посланні до домніків він просто пише, що нові «філософи» не вміють читати церковні книги, а тільки «комедії строють і грають». В тих інтермедіях та інтерлюдіях цілковито запанувала народна мова» [15, с. 569]. А Григорій Лужницький слушно стверджує, що «український театр початками своїми сягає дохристиянських часів, і корінь його та початок – це українські народні обряди, зокрема гагілки, колядки. Це перші монодрами театру України, що їх адаптувала наша Церква, і які, хоч у зміненій формі, збереглися до сьогодні. Збереглася так само до наших часів одна із найкращих драм «зі співами й танцями» дохристиянської культури України, яким був обряд нашого народнього весілля»¹ [6, с. 8]. Цим пояснюється особливе місце пісні у всіх проявах духовного життя народу, тож, відповідно, і в процесі становлення українського театру провідну роль відіграли фольклорно-обрядові традиції. «Це був театр, закорінений в українському фольклорі, народних ігрищах, інтермедіях, що поєднував слово, музику та пластичні рухи. Особливістю українського театру стало впровадження у драматичну дію народних обрядів (сватання, заручини, весілля), обрядових пісень (колядки, щедрівки, веснянки), різноманітної народної лірики, народної хореографії (присядки, стрибки, дрібушки, повзунці)» [4].

¹ У всіх цитатах зберігається мова оригіналу.

Усвідомлення фольклорних коренів музично-драматичного дійства стало важливою інспірацією і в новітню епоху, коли на них звертає увагу Лесь Курбас. Так, Д. Лабінська пише: «Театр, як і музика, вийшов з ритуалу, обряду, гри. На межі ХХ століття ці колись неподільні мистецтва знову почали шукати своє первинне єство. Через відродження містерії, літургії чи інших форм давнього дійства музика та театр знову поверталися до своїх витоків. «Мистецтво – площа, на якій звершується наше загальне об'єднання». Ці слова написані Лесем Курбасом у той час, коли думка про перетворення світу силою мистецтва захопила багатьох» [5, с. 266].

Справді, нерозривний синтез вербального та інтонаційного елементів у драматичній єдності дав унікальний результат та забезпечив оригінальність української театральної традиції. Більше того, здобутки українського театру в різних історичних епохах виявились надто важливими не лише в чисто естетичному аспекті, але й у суспільному, оскільки утверджували засади національної ідентичності, зберігали і відроджували історичну пам'ять в ситуації бездержавності. Цілком не випадково, «царський полковник, а потім червоний командир Муравйов, який, увійшовши в 1918 році до Києва, залив місто кров'ю, «справедливо» визначив: «Надо было в свое время повесить Марка Кропивницкого, Ивана Тобилевича, Мыколу Садовского, Марию Заньковецкую й Панаса Саксаганского. Вот тогда об Украине никто ничего и не слышал бы» [10].

Безперечно, музичний сегмент драматичного цілого отримав фундаментальне значення у формуванні національного театру. Як народна пісня природно включена у фабулу драматичної дії, так і музика, яка спеціально писалась для окремих спектаклів професійними композиторами та аматорами, складають вельми об'ємний пласт української культури, проте його наукове осмислення поки що видається недостатнім. Хоча в останні роки з'являються праці, присвячені обраним проблемам музичної складової українського драматичного театру різних напрямків та в різні історичні періоди (Ю. Станішевський, Г. Фількевич, В. Харитонова, Я. Леоненко, В. Шпаковська, О. Мацепура, Н. Єрмакова, Крижановська Н. Є. та ін.), а також перевидаються та вводяться в науковий обіг праці, що були заборонені в радянську добу з ідеологічних міркувань як «буржуазно-націоналістичні» (Д. Антонович, В. Ревуцький, А. Ольховський), все ж до сьогодні не висвітленим в необхідній мірі залишаються питання типології музичного оформлення п'єс, етапів розвитку музичного наповнення вистав у культурно-історичному процесі та деякі інші.

Наведені міркування обумовили мету поданої статті – запропонувати авторську гіпотезу функцій музики в українському драматичному театрі періоду його становлення наприкінці ХІХ ст. – початку ХХ ст., окрім того окреслити головні естетичні пріоритети у трактуванні музики в двох основних тогочасних музично-театральних інституціях – «театрі корифеїв» та театрі М. Старицького.

Сам об'єм і характер досліджуваного матеріалу обумовив дослідницький підхід. В рамках стислої статті неможливо докладно описати всі музично-драматичні артефакти, які формували історію театру означеного періоду в Наддніпрянській Україні, як також – з огляду на принципову відмінність соціоісторичних умов, в яких доводилось розвиватись театру бездержавної нації, розділеної між двома

імперіями – цілком випускається розгляд музичної складової в українських театрах та мандрівних трупах галицького краю. Приступаючи ж до зазначеної теми, обирається принцип фокусування на найважливіших характеристиках вибору, функцій та художньої специфіки музичного оформлення українських драматичних вистав корифеїв і трупи М. Старицького та, водночас, зазначається їх суспільно-історичний контекст і обставини становлення.

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

Про це пише Дмитро Антонович: «Над творенням окремого українського театру, відсепарованого від московського, почали працювати спочатку аматори, яких зібралося два особливо видатних кола: одне в Києві, друге – в Єлисаветграді. В Києві справа почалася більш імпозантно: тут вона об'єднувалася навколо двох визначних діячів мистецтва: музики Лисенка та поета Старицького, в якого виявився зовсім винятковий талант режисера і майстра сцени... В Єлисаветграді... на чолі гуртка стояв великий театральний артист Марко Кропивницький, а його оточувала талановита родина Тобілевичів. Це власне була історична заслуга Кропивницького, що він у той спосіб, як Лисенко музику, відділив український театр від московського і дав йому самостійне життя» [1, с. 482].

Той же автор дає переконливі соціоісторичні обґрунтування того незрозумілого факту національної культурної історії², який неодноразово ставав об'єктом дослідницького інтересу. Йдеться про те, чому основний музично-сценічний жанр – опера – практично не розвивалась в Україні, подібно як в інших європейських країнах, попри наявність плеяди блискучих співаків світової слави: «Зведений до меж побутового провінційного театру, український театр зі скромною обстановкою і з малим оркестром не міг собі дозволити оперні вистави, й українські співаки

² Незрозумілим він є передусім тому, що українська нація винятково співуча, дала світові багатьох видатних оперних артистів, відтак природно було би очікувати створення національного оперного театру, подібно до інших європейських націй.

мушили віддавати свої сили хоч московській оперній сцені, яку вони буквально виносили на своїх плечах, хоч польській, як Мишуга, або Дідур, або Лопатинська, хоч німецькій, як Менцінський або Носалевич, хоч італійській, як Крушельницька, а на Україні в трьох найбільших містах – Києві, Харкові та Одесі – існували великі постійні оперні театри» [1, с. 484].

Отже, музично-драматичний театр останньої третини XIX ст. був за самою своєю необхідністю поліфункціональним. Природно також, що згідно з основною національно-суспільною метою цей театр повинен був бути реалістичним у показі персонажів і подій, щоби справити потрібний вплив на широке демократичне коло слухачів, він повинен був дохідливо та емоційно доносити головні ідеї. А пріоритети побутової драми «зі співами й танцями», які на поч. XX ст. зазнають такої гострої критики театральних новаторів, були викликані необхідністю зберегти ментальні архетипи, обрядові коди, які в іншому випадку не мали би шансів зберегтись у професійному мистецтві, відтак вели б до втрати національної ідентичності. Головним завданням театру було не тільки художньо довершене сценічне дійство, але й значна морально-етична і патріотична домінанта вистав, коли через художнє слово формувались певні національно-суспільні ідеали бездержавного народу.

В цьому сенсі співзвучними до поданої тези видаються спостереження одного з провідних діячів «театру корифеїв», Панаса Саксаганського щодо трактування суті драматичної вистави. Він у своїх працях «Моя робота над роллю», «До молодих режисерів» якнайповніше розкрив основні цілі українських вистав та способи їх втілення в сценічній практиці: «Артистові сцени потрібно, не менш ніж іншим майстрам, уміти вбирати в себе матеріал, що його оточує, щоб потім про- йняти його вогнем своєї обдарованості і відобразити перед глядачем тип з усією його характерною життєвою правдою. Артист мусить вміти бачити, спостерігати життя, розбиратися в складному механізмі людських душ. Він мусить вивчати кожне виявлення почувань у рухах, міміці, в інтонації голосу, щоб потім і самому відповідними інтонаціями, мімікою та рухами відобразити на сцені той чи інший тип таким, яким він є в дійсності, відобразити його так, щоб увесь відомий йому, артистові, матеріал, який характеризує даний тип, постав ясно й виразно перед глядачем, – став для глядача таким же зрозумілим, як і для самого артиста. Відображення мусить бути таке, щоб, освітивши сценічний образ, примусити глядача забути, що перед ним актор, а не дійсна реальна людина» [12, с. 16]. І далі спеціально наголошує на найвищій професійній якості актора – здатності до перетворення, сценічної емпатії: «Артист мусить вміти забувати себе і втілюватися в потрібний для відображення тип. Той не артист, хто на сцені вміє грати лише себе самого і хто у всіх п'єсах завжди однаковий, у кого завжди одні й ті самі рухи, одна й та сама манера й міміка» [12, с. 19].

Цікаво, що ідеї Саксаганського багато в чому співпадають з ідеями Костянтина Станіславського, його сучасника. Перш за все їх споріднювала естетика «вживання в роль», а відтак – гуманістичне переконання, що театр здатний формувати особистість глядача. В «театрі корифеїв» цей постулат набуває ще й патріотичного забарвлення, а відтак роль музичного компоненту, який не просто стає

звуковим тлом, а виконує функцію ментально-емоційного коду національної вистави, істотно зростає.

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

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

Самобутність драматургії і стилю українських музично-драматичних творів визначається яскраво вираженим народно-побутовим змістом сценічних образів і пов'язаною з ним фольклорною основою музичного матеріалу. Питомий стиль українського музично-драматичного театру найбільш яскраво виявив себе у жанрі побутової народної оперети. Зразки цього різновиду, що розвивають традиції «Наталки Полтавки» І. Котляревського, характеризуються підкреслено дієвою роллю музики, наявністю численних вокальних номерів, які не просто є вставними «зупинками дії», а навпаки, органічно виконують функції драматичних монологів та діалогів.

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

Якщо порівнювати трактування музики в театрі М. Старицького та «театрі корифеїв», простежується ряд спільних рис, які зазначались вище, – прагнення до

реалістичного показу характерів персонажів, достовірність побутових деталей, музика, як один з центральних елементів вистави тощо – але можна виявити і ряд специфічних рис.

Театр Михайла Старицького від початку був більше націлений на втілення «музичних проєктів». Це обумовлено не тільки традицією національного театру, але й особистими обставинами життя видатного письменника і драматурга. Адже відомо, що він був пов'язаний із засновником української композиторської школи Миколою Лисенком родинними зв'язками (був його кузеном та чоловіком його сестри), виховувався в їх сім'ї і згодом співпрацював з ним як лібретист. В свою чергу, Лисенко робив музичне оформлення його вистав: «Старицький [...] писав лібрето для творів Лисенка – «Різдвяна ніч», «Чорноморці», «Утоплена». А Лисенко писав музику до драм Старицького, наприклад, до драми «Осіньна ніч» [14, с. 248].

Відтак музикальність драматичного театру Старицького проявлялась на різних рівнях:

1. У самому складі, який передбачав практично повну оперну трупу: «„Малоросійська трупа” М. Старицького мала 32 актори (16 чоловіків і 16 жінок). Як свідчить дослідник української класичної опери, в трупі був прекрасно підготовлений хор – 30 осіб, оркестр – 61 особа. Саме Старицький започаткував традицію мати в українському театрі хор і оркестр як складові сценічної дії, де основна роль належить драматичним акторам, які одночасно володіють музично-вокальною культурою співу й мистецтвом танцю. М. Старицький був першим, хто наприкінці 70 – на поч. 80-х рр. XIX ст. з аматорів створив професійну акторську трупу» [14, с. 248].

2. У постановках опер та оперет, як національних, передусім Лисенкових, так і зарубіжних («Театр Старицького на той час був єдиним, де могли бути здійснені постановки українських оперних творів «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «Утоплена» М. Лисенка» [14, с. 248]).

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

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

Здобутки М. Старицького в напрямку «омузикалення» українського театру мали давнішу передісторію і початково об'єднували аматорів, що пізніше відійшли від театру. Про це докладно пише Д. Антонович: «Коло Лисенка і Старицького об'єдналися аматори українського театру, як Павло Чубинський – автор українського гімну і відомий етнограф, його приятель О. Русов, пізніше відомий статистик. Ці обидва аматори, як і молодший від них Орест Левицький, мали прекрасні голоси, уміли співати і були талановитими аматорами-виконавцями. На жаль, наукові покликання не дали їм присвятитися театрові. Подією в діяльності цього гуртка була вистава в Києві в 1874 р. написаної тоді Лисенком опери «Різдвяна ніч». Спогади про цю виставу й досі з'являються друком з-під пера

різних учасників або глядачів. Але наукова праця відтягла громадян, що єдналися в цьому гуртку, від театру, і ніхто з них не став професійним актором» [1, с. 480].

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

На перший погляд видається, що музика в «театрі корифеїв» використовується подібно, як в театрі М. Старицького³. Справді, як і в театрі Старицького, актори повинні були бути водночас добрими співаками і володіти належним рівнем вокальної культури. Характерно, що й основні режисерські вимоги були спрямовані, як правило, на синтетичний тип актора. Добрий співочий голос, музикальність вважалися необхідною умовою для зарахування до складу трупі – як в театрі М. Старицького, так і в театрі корифеїв. Не просто високопрофесійними, а надзвичайно талановитими співаками були М. Кропивницький, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Заньковецька. Не тільки їх драматична гра, але і їх спів справляв незабутній вплив на слухачів. Наприклад, російська дослідниця творчості А. Чехова Елеонора Полоцька на підставі документальних свідчень стверджує, що виконання Заньковецькою пісні гетьмана Мазепи «Ой горе тій чайці-небозі» настільки вразила видатного письменника, що він зробив актрису прототипом Ніни Зарічної з п'єси «Чайка» [11].

Не тільки видатним актором, а й музикантом-співачом був Марко Кропивницький. «Мав від природи видатні сценічні дані: чудовий сильний голос, виразну дикцію, гарне обличчя, величну постать, а крім того, живу, веселу і вразливу вдачу, був великим гумористом у житті й на сцені. Він умів наслідувати й відтворювати до найменших нюансів життєві типи, копіювати їх жести, характер, інтонації» [13, с. 22].

Подібні вимоги, як і в театрі Старицького, ставились до складу трупі: «Привабливою стороною вистав театру корифеїв було широке використання народної пісні, танцю, обряду. Важливою обставиною була обов'язкова участь оркестру. Найчастіше це були інструментальні ансамблі, до складу яких входили духові і струнні групи: флейта, кларнет, труба, валторна, тромбон і струнний квінтет. Оркестр трупі М. Л. Кропивницького складався з двадцяти п'яти кваліфікованих музикантів на чолі з незмінним М. Васильєвим-Святошенком, у трупі були також 40 хористів з добірними голосами» [9, с. 72].

Тут варто згадати також, що Микола Садовський теж дуже активно прилучився до виставлення не лише музично-драматичних вистав, але й опер – в тому числі західноєвропейських, та дуже дбав про належний професійний рівень музичного оформлення та постановок опер: «Важливим елементом у театрі Садовського була музика. Крім справжніх опер («Запорожець за Дунаєм» (С. Гулака-Артемівського – О. Б.), «Продана наречена» (Б. Сметани – О. Б.), «Галька» (С. Монюшка – О. Б.), «Катерина» (М. Аркаса – О. Б.) йшли вистави мішаного жанру – музично-драматичні, де велику роль мали пісні й танці, як, наприклад, «Енеїда» – інсцено-

³ Тим більше, що між двома театрами не було непрохідної межі, а один із акторів «театру корифеїв» – старший з братів Тобілевичів Іван Карпович Карпенко-Карий у 1883 р. вступає до трупі Старицького, хоч невдовзі в 1890 р. творить з іншим своїм братом – Панасом Саксаганським «Театральне товариство на паях під орудою П. К. Саксаганського».

вана самим М. К. Садовським поема І. П. Котляревського. Тому в театрі був постійний і зіграний оркестр, який набував особливого звучання, коли за пульт диригента став український композитор О. Кошиць» [8]. Такий акцент на суто музичних (оперних та опереткових) виставах теж споріднює театри М. Садовського і М. Старицького.

Проте, на нашу думку, відмінність між театром М. Старицького та «театром корифеїв», особливо ж постановок М. Кропивницького, полягає в тому, що в останньому більшої ваги набувають ті музичні елементи, які або безпосередньо ілюструють дію, або створюють вагоме психологічне підґрунтя у розумінні образу, або набувають символічного значення. Навіть інструментальні фрагменти в його постановках отримують важливу драматургічну функцію. Наприклад, в музиці М. Кропивницького до оперети «Вій» дослідники вбачають навіть риси повноцінної опери: «У комедії «Вій» 26 музичних епізодів, різних за змістом і характером: сильні пісні, хори, дуети, інструментальні уривки (які він називав «мелодрамами»), танці. У деяких сценах Кропивницький розширює межі жанру драми з музикою і переходить до галузі опери. Ідеться про жанрові масові сцени, в яких автор засобами музики змальовує, наприклад, різноголосий базарний гамір, вигуки торговців, розмови покупців, гул натовпу» [2, с. 97]. Звертаючись до головних тенденцій музичного супроводу вистав Кропивницького, слушно наголошується, що «вистави М. Кропивницького мали вдало знайдений звуковий супровід – це не тільки пісні, танцювальна музика, але й звукові ефекти – «вітер потроху розбирається», «лід тріщить» та ін.» [3, с. 12].

Фольклорні елементи, звучання українських пісень отримували те ж навантаження, що і в сучасному «поетичному кіно», створювали символічно-асоціативний ряд: «Декорація і музичне оформлення вистав у театрі Кропивницького вражало своєю поетичною образністю. Вражає, як за допомогою найпростіших засобів Марко Лукич зворушував глядачів українськими краєвидами з вербами та вітряками, темними ночами з вогниками в маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора та ін.» [7, с. 31].

У висновках узагальнимо роль музики у виставах двох шкіл класичного зразка, зазначених Антоновичем.

І М. Старицький з М. Лисенком, і «театр корифеїв» ставили собі за мету органічне поєднання усіх складових сценічної композиції, створення рівного акторського ансамблю. Ставлячись з увагою до найменших деталей історичного, соціального й побутового тла, на якому розгортається дія, «театр корифеїв» зосереджував увагу на розкритті правди переживань, а водночас заперечував суто натуралістичні ефекти. В музично-драматичних виставах, йдучи за традицією, митці домагалися непомітного переходу від прозового тексту до співу, дбали про чистоту вокального інтонування, про збереження ансамблю, належного темпоритму виконавця.

Творцями музичної драматургії п'єс виступають по суті і автори-письменники, які вводили в літературний текст ті чи інші пісенні цитати, і режисери-постановники, артисти-виконавці. Звичайно, на найвищий художній рівень музично-сценічна творчість піднеслася в тих випадках, коли виразність автентичних народних мелодій поєднувалася з композиторськими артефактами – чи то в обробках

тих же народних пісень, чи в оригінальних, як це було в п'єсах, опрацьованих для театру М. Старицького М. Лисенком та для театру М. Садовського – К. Стеценком.

Домінування музики в українському театрі етапу становлення та професіоналізації визначається рядом взаємозумовлених факторів: об'єктивно-історичними (необхідність зберегти історичну пам'ять, утвердження національної ідентичності), ментально закоріненими (архетипи народно-обрядового дійства, що в своїй суті було синтетичним, музично-театральним артефактом), естетичними (переймання окремих здобутків та художніх напрямів європейського і російського театру). Здійснення головних завдань досягалось як завдяки синтетичному виконавському складу труп, так і музично-драматичною природою репертуару.

Olesia Bilas. *The role of music in the Ukrainian dramatic theater at the end of the nineteenth and early twentieth centuries.*

The article is dedicated to the musical element of the Ukrainian drama theatre in the period of its intensive establishment and development – the late 19th and early 20th centuries, – in particular, of the two brightest theater centers of the Dnieper Ukraine: the “theater of the Coryphaei” and the theater of Mykhailo Staritsky. The author shoes the main socio-historical and artistic priorities of the theatrical art of the period: realistic presentation of characters and events, requirement to make the intended impression on the broad democratic audience, rendering the main ideas in a comprehensive and emotional way. The repertoire preferred the drama of manners “with singing and dancing” due to the need to preserve mental archetypes and ritual codes that would otherwise have no chance to be preserved in professional art, and thus lead to a loss of national identity. Inseparable synthesis of verbal and intonation elements in dramatic unity gave a unique result and ensured the originality of the Ukrainian theatrical tradition. Moreover, the achievements of the Ukrainian theater in various historical epochs proved to be extremely important not only in the purely aesthetic, but also in the public aspect, since they established the principles of national identity, preserved and restored historic memory in a situation of prolonged statelessness, through relevant topics and appeals to ancient folklore sources and ritual elements.

The author emphasises that the Ukrainian theater of the second half of the 19th century was polyfunctional, acting on both national dramatic and national musical, opera scene. The musical segment of the dramatic whole was of fundamental importance in the formation of the national theater. Both folk songs, naturally included in the plot of dramatic action, and the music specially written for individual productions by professional composers and amateurs, make a very voluminous stratum of Ukrainian culture.

In conclusion, it is noted that the domination of music in the Ukrainian theater of the formation and professionalization period is determined by a number of mutually determined factors: objective historical (the need to preserve historical memory, the establishment of a national identity); mentally rooted (archetypes of folk ritual actions, which in its essence was a synthetic, musical and theatrical artifact); aesthetic (adopting certain achievements and artistic trends of the European and Russian theater). These main tasks were fulfilled both through the synthetic features of theatre companies and the musical and dramatic nature of the repertoire.

Keywords: *Ukrainian stage art, theater of the Coryphaei, musical element, folk song, poly-functionality.*

Література

1. Антонович Дмитро. Театр // *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича* / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – К.: Либідь, 1993.
2. Архимович Л. Музика в театрі М. Кропивницького і І. Карпенка-Карого // *Архимович Л. Українська класична опера*. – К.: Мистецтво, 1957. – 310 с.
3. Киричок Л. *Марко Кропивницький*. – К.: Дніпро, 1985. – 156 с.
4. Крижановська Н. Є. *Феномен «театру корифеїв» в культурному житті південно-українського регіону*. [Електронний ресурс]. URL: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/152.pdf>
5. Лабінська Діана. «Музичне» в театрі Леся Курбаса // *Життя і творчість Леся Курбаса* / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. – Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. – С. 266–276.
6. Лужницький Григорій. Про трьох мистців українського театру // *«Наше життя»*, Нью-Йорк, число 12, грудень 1986. – С. 7–9.
7. Мар'яненко І. О. *Минуле українського театру*. – К.: Мистецтво, 1953. – 181 с.
8. Муштенко С. Час корифеїв // Газета *«День»*, № 219, 14. 12.2007.
9. Новиков А. О. Марко Кропивницький і Харківщина. Розвідки, гіпотези, документи. – Харків: Майдан, 2000. – 184 с.
10. Орел С. Хутір Надія – колиска театру корифеїв // *Газета «День»*, 04. 04. 2003.
11. Полоцкая Э. А. «Напоминают мне Заньковецкую...» // Полоцкая Э. А. *О Чехове и не только о нем*. – М., 2006. – С. 196–216.
12. Саксаганський Панас. *Моя праця над роллю*. – Київ: Держвидав «Мистецтво», 1937. – 39 с.
13. Тобілевич С. Корифеї українського театру. – К.: Мистецтво, 1947. – 112 с.
14. Харитоновна В. Ф. Корифеї українського театру – творці музичної складової національного професійного театру. // *Культура України: зб. наук. пр. М-ва культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, [Акад. мистецтв України, Ін-т культурології]*. – Харків, 2010. – Вип. 30. – С. 245–255.
15. Чарнецький Степан. Театр // *Історія української культури*. За загал. ред. І. Крип'якевича. – 4-те вид., стереотип. – К.: Либідь, 2002. – 656 с.

