

11. Parkhomenko, Lyu. (1979). *Ukrainska khorova piesa: monohrafiia* [Ukrainian choral play: monograph], Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
12. Semkovych, Vasyl. (2012–2013). The idea of “choral instrumentation” in the works by M. Leontovych. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriya : Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of the Precarpathian University. Series: Art Studies], numeric 26–27, pp. 253–259. (in Ukrainian).
13. Filts, Bogdana. (1965). *Khorovi obrobky ukrainskykh pisen* [Choral arrangements of Ukrainian songs], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
14. Yurchenko, Mstyslav. (2001). *Ukrainska dukhovna muzyka 20-kh rokiv XX stolittia: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Ukrainian spiritual music of the 1920s: training manual], Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. (in Ukrainian), available at: <https://parafia.org.ua/person/kozytskyj-pylyp/> (access August 22, 2019).

78.071.1 (477) Лисенко: 782.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.10>

Людмила Довгань

<https://orcid.org/0000-003-1538-4919>

народна артистка України, професор

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

olgadovgan77@ukr.net

СИМВОЛІЗМ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА “ТАРАС БУЛЬБА” ТА “НОКТЮРН”

У статті висвітлено мистецькі віяння, що відбувалися в Західній Європі у 1880–1910-х роках і які безпосередньо вплинули на творчість, зокрема на оперну основоположника української класичної музики Миколи Лисенка. Звернено увагу на художньо-виразові засоби, використовувані в операх “Тарас Бульба” та “Ноктюрн”, що стали основним проявом у стилеутворенні Символізму. Визначено основні символи-знаки, що поглиблюють національні почуття в слухачів і їхнє служіння православної церкви. Звернено увагу на синтез мистецтв, наявний в опері “Ноктюрн”, та їх вплив на подальші музичні віяння в Україні.

Ключові слова: символізм образів, оперне мистецтво, художньо-виразові засоби, стилеутворення, національні почуття.

Людмила Довгань

народная артистка України, профессор

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

СИМВОЛИЗМ ОБРАЗОВ В ОПЕРАХ НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО “ТАРАС БУЛЬБА” И “НОКТЮРН”

В статье освещены художественные явления, которые происходили в Западной Европе в 1880–1910-х годах и непосредственно повлияли на творчество, в том числе на оперное основоположника украинской классической музыки Николая Лысенко. Обращено внимание на художественно-выразительные средства, используемые в операх “Тарас Бульба” и “Ноктюрн”, ставшие основным проявлением в стилеобразовании Символизма. Определены основные символы-знаки, которые углубляют национальные чувства в слушателей и их служение православной церкви. Обращено внимание на синтез искусств, присутствующий в опере “Ноктюрн” и их влияние на последующие музыкальные явления в Украине.

Ключевые слова: символизм образов, оперное искусство, художественно-выразительные средства, стилеобразования, национальные чувства.

Liudmyla Dovhan

People's Artist of Ukraine, Professor
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

SYMBOLISM OF IMAGES IN THE OPERAS OF MYKOLA LYSENKO “TARAS BULBA” AND “NOKTURN”

Artists of the early 21st century, unlike previous time intervals, are attracted to those stylistic trends that were characteristic of a century ago. Despite the non-symbolist manifestations in Postmodernism, which have almost completely exhausted their resources in the first decade of the 21st century, they are once again attracting the attention of not so many representatives of the art circles as art analytics, in particular, musicologists. After all, in the previous Soviet period, there was no talk of European style trends. The creativity of the founder of Ukrainian classical music Mykola Lysenko also needs a rethinking of style principles.

Mykola Lysenko opera creativity directly related to the stylistic direction of Romanticism, which at the time was dominant in Eastern European culture and was indirectly reflected in the creation of his first teacher Rimsky-Korsakov. This style direction was undoubtedly dominant in the work of the composer, although it allowed him to go outside and create a wing – heroic romanticism (an example of this is the heroic-romantic opera Taras Bulba). However, the composer, as a creative personality, at that time represented another generation of artists, and therefore it was not so much his style direction as priority for him to find something new, personal in it. This is evidenced by the search for new genres in music that would make it possible to go beyond Romanticism and bring Ukrainian music to the new frontiers of styling. Such were the works of Mykola Lysenko as children's operas, which were a personal find of the Ukrainian classic in opera as a whole.

It should be noted that the end of the nineteenth century was marked by the work of Mykola Lysenko on the opera “Taras Bulba”. This work clearly traces the symbolism declared in patriotic service to its people, which completely offset the slave complex of Gogol's protagonist, in the opera. In addition, the author of the opera muffled the clown and carnal pull in the actions and behavior of other characters, directing them into a common patriotic channel. At the same time, Christian didactics and morality are more muted in Lysenko's opera – the protagonist's slaughter, the compatibility of his figure with the biblical archetypal motif.

Semantic components that are present in the Mykola Lysenko's opera “Taras Bulba” related to the works of composers Symbolists. This is confirmed in the first place, the presence of these original works signs symbolism. The first of these is the presence of quartile juxtapositions in harmony, which makes them clearly unacceptable in early Christian church music.

In 1912, Mykola Lysenko wrote the latest opera Nocturne. In this work, the means of naive paintings demonstrate fantastic lively portraits. At the same time, they are as household and unpretentious, as ordinary as they are in the genre. The plot of Lysenko's opera “Nocturne” is accompanied by the release of The Maid, who in no way perceives neither poetry nor dreamy singing, represented by the picturesque plasticity on stage. Mykola Lysenko's conscious use of character symbols in the music demonstrates the final quintet, which presents “flickering” of the chords of the same name, soft scribbling, a combination of a singing ensemble of human characters and two crickets.

Thus, the symbolist movements that were characteristic of European art of the 1880's –1910's did not go beyond Mykola Lysenko's works. First of all, they touched upon his operatic work, in particular – “Taras Bulba” and “Nocturne”. The most revealing symbolic manifestations are the musical and expressive means of the composer – rhythmic models, declining sound intonations, quartile moves of harmonic comparisons and more. They and the composer's stylistic formation attribute his belonging to a particular artistic direction (in this case – to Symbolism). Mykola Lysenko was the first to use symbols-signs that mark the calls to fight against enslavement, faithfulness and

devotion to his people, the Orthodox faith. That is why the operas “Taras Bulba” and “Nocturne” always surprise not only Ukrainians but also other European peoples with their stylistic capacity and organic style.

Keywords: *symbolism of images, opera art, artistic and expressive means, style formation, national feelings.*

Митцям початку ХХІ століття, на відміну від попередніх часових проміжків притаманний потяг до тих стильових спрямувань, які були властиві періоду сторічної давності. Незважаючи на неосимволістські прояви в Постмодернізмі, що майже повністю вичерпали свої ресурси у першому десятилітті ХХІ століття, вони знову привертають увагу не стільки представників мистецьких кіл, як аналітиків мистецтва, зокрема музикознавців. Адже в попередній період (часи комуністичної ідеології як панівної й ортодоксальної) говорити про європейські (читай – буржуазні) стильові течії не доводилося. Переосмислення стильових засад потребує й творчість основоположника української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка.

Музична спадщина Миколи Лисенка привертала увагу дослідників, починаючи з 1920-х років, цей процес триває досі. Серед них Л. Архімович [2–3], Є. Товстуха [13], Т. Булат [4], Д. Ревуцький [12], О. Шреєр-Ткаченко [15], Л. Корній [9–10] та ін. Вони звертали увагу передусім на записи композитором народних пісень та опрацювання їх для сольного і хорового виконання, а також для хорових творів малих і великих форм. Вони також торкалися аналізу й оперних творів. Естетичні концепти М. Лисенка й підходи до втілення образів у його творах, особливо в оперних ще недостатньо вивчені. На особливу увагу заслуговують опери “Тарас Бульба” і “Ноктюрн”, прояви Символізму в яких очевидні.

Мета статті – звернути увагу на прояви Символізму, які можна простежити в операх Миколи Лисенка “Тарас Бульба” та “Ноктюрн”, визначити контекстуальні причини їхньої наявності засобами аналітичних зіставлень.

Оперна творчість Миколи Лисенка безпосередньо пов’язана зі стильовим напрямком Романтизмом, який тоді домінував у східноєвропейській культурі й мав опосередкований відбиток у творчості його першого педагога Миколи Римського-Корсакова. Цей стильовий напрямок був, без сумніву, панівним у творчості композитора, хоча й давав йому змогу виходити поза рамки й творити крило – героїчного романтизму (прикладом цього є героїко-романтична опера “Тарас Бульба”). Однак композитор, як творчо непересічна особистість, у той час представляв уже інше покоління митців (порівняно з Миколою Римським-Корсаковим), і тому для нього пріоритетним був не стільки сам стильовий напрямок, як віднайдення в ньому чогось нового, особистісного. Свідченням цього є пошуки нових жанрів у музиці, які б давали змогу вийти за межі усталеності в Романтизмі й вивести українську музику на нові рубежі стилеутворення. Такими у творчості Миколи Лисенка стали опери для дітей, що були особистісною знахідкою українського класика в оперній творчості загалом. Треба зауважити, що жоден автор книг про оперну творчість Миколи Лисенка не звернув уваги на те, що у 1880-х роках він, як і композитор Енгельберт Гумпердінк [1, с. 205] у 1888–1889 роках звернувся до опери для дітей – жанру, який у російській музиці відомі композитори опанували дещо пізніше. Маємо на увазі опери “Ялинка” Володимира Ребікова (1900), “Попелюшка” Бориса Асаф’єва (1906), “Сніговий богатир” та ін., аналогічні твори Цезара Кюї (1906–1913), “Сон ялинки” Олександра Гречанінова (1911–1924) та ін. [1, с. 205].

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть творчість для дітей композитори вважали принципово новою сферою у своїй діяльності. Саме в цей час у мистецтві формувалися напрями Примітивізм та Футуризм. Митці черпали ідеї і теми з “дитинства людства”, зокрема з тодішньої архаїки та дитячої психіки в усіх пасіонарних проявах (останні найбільш безпосередньо проявлялися у літературі для дітей). Цей стильовий напрям торкнувся й музичного мистецтва для дітей. Він був відчутний і в доробку Сергія Прокоф’єва, Бенджаміна Бріттена, Дмитра Кабалевського – представників нового мистецтва, у творах яких домінували дитячі образи в усіх їхніх психічних проявах. Завдяки цьому сфера мислення дітей була орієнтована на дорослу, як показову для їхньої майбутньої діяльності. До речі, тільки в

українській музиці сформувався й отримав визнання жанр дитячо-юнацького Концерту. Це було пов'язано, здебільшого, зі становленням і утвердженням загалом класичної музики.

Викладене дає змогу стверджувати той факт, що Микола Лисенко як ніхто інший відчував *ідеї часу* й у своїй творчості одразу реагував на них, говорячи словами Георга Гегеля, реагував на “дух часу”. Примітивістська тенденція *дитячого сприймання* підкреслювала мистецтво Символізму та Веризму, що утвердилися в кінці XIX – на початку XX століть. Очевидна дитячість і безпосередність персонажа Мелізанди в творі Моріса Метерлінка і написаної за цим твором опери Клода Дебюссі “Звуки і аромати” є прямим підтвердженням зазначеного. Дитяча безпосередня щирість, чесність, а разом і жорстокість проявлялися у вчинках героїв творів П'єтро Масканьї, Руджеро Леонкавалло та Джакомо Пуччіні. *Символізм* як стильовий напрям у мистецтві, його сприймання читачами, слухачами чи глядачами, став актуальною художньою ідеєю в кінці XIX століття. Стилістика *Символізму*, що складається з відмінних між собою виразових засобів, проникала в найрізноманітніші стильові напрямки, що співіснували в цей час у мистецтві. Тому Символізм потрібно розглядати в усіх його проявах і виразових засобах. Клод Дебюссі, Олександр Скрябін, Ерік Саті, Кароль Шимановський, Володимир Ребіков та інші композитори у своїх творах лише частково дотримувалися цього стильового напрямку, говорячи про м'які “доторки” до нього, тільки як про одну зі складових іншого стильового спрямування. Такого роду стильовий симбіоз спостерігається у творах Яна Падеревського, Каміля Сен-Санса (в опері “Самсон і Даліла”), Сергія Рахманінова (переважно в романсах), Миколи Метнера та інших.

Багата символами-образами й поезія Лесі Українки та молодого Павла Тичини. Деякі натяки на символізм образів помітні й у віршах Тараса Шевченка [6, с. 13]. Останній був і поетом, і художником в одній особі. Він писав поеми, образи яких були пронизані символістськими ідеями. І саме ці образи-символи Кобзаря були помітив композитор Микола Лисенко й охудожнив у своїх творах великих форм, зокрема, в кантатах та операх. Здатність *відчувати дух часу* з урахуванням відповідних стильових параметрів, власне, й була *показником творчого обдаровання* композитора. Саме це було атрибутивною складовою стильових характеристик Миколи Лисенка як митця.

Час написання Миколою Лисенком опер для дітей припав на кінець 1880-х років. Ці твори стали вагомою віхою у стильовій переорієнтації композитора, яка в музичному мистецтві зробила радикальний поворот до цінностей східнослов'янської музики загалом, а української зокрема.

Символізм як стильовий напрямок був з ідеологічних причин заборонений у Радянському союзі аж до часів утвердження Постмодернізму (до 1990-х років). на Заході – естетичні концепції (реакція на Французьку “Шістку”, що представляла “нову молодь” у мистецтві 1920-х. Її ідеологемою було задивляння на “хмари і тумани”. Такого роду мистецький концепт найяскравіше проглядався в музиці Клода Дебюссі. Для його сучасників це було як намагання здолати рутину мертвозної музики “грубою, здоровою, агресивною й зрозумілою мовою” [14, с. 161]). Початок ствердження Символізму в мистецтві пов'язаний із творчістю Ріхарда Вагнера і Клода Дебюссі [8, с. 20–23], а в часовому вимірі це було на межі 1880–1890-х років.

Зауважимо, що зазначений часовий проміжок був позначений працею Миколи Лисенка над оперою “Тарас Бульба”. У цьому творі яскраво простежується символізм, задекларований у патріотичному служінні своєму народові, який в опері сповна нівелював рабський комплекс гоголівського головного героя. Крім цього, автор опери приглушив блазнівський та плотський потяг у діях і поведінці інших персонажів, спрямувавши їх у загальнопатріотичне русло. Одночасно у Лисенковій опері більше приглушені християнська дидактика і мораль – покута головного героя, зіставимість його постаті з біблійно-архетипним мотивом.

У повісті Миколи Гоголя вчинок Тараса Бульби кореспондується з учинком біблійного Авраама, який зумів пожертвувати Богу свого сина. У цьому творі письменник осмислено й свідомо описав картину, в якій умираючий у муках син Остап звертається до батька з прощенням. Відповідь Тараса “Чую!” – є своєрідною алюзією розп'ятому на хресті Ісусу до Бога-Отця. В опері нема завершальної сцени повісті – смерть Тараса на багатті, що піднімає

його до рівня античного Геракла, який опинився на покутному вогні. Відсутня в опері й пристрасна сцена страти Остапа. Всі ці символічні сцени Гоголівської романтично-реалістичної повісті Микола Лисенко, як автор опери упустив. Це було зроблено заради надання творові національно-патріотичного спрямування, підкреслення великої любові до своєї Батьківщини.

Микола Лисенко, характеризуючи персонаж панни, яка полонила Андрія своєю красою, й надавши їй ім'я Марильця, тим же самим естетизував згадану жінку-спокусницю. Цей персонаж, без сумніву, можна зіставити з Далілою з опери Каміля Сен-Санса “Самсон і Даліла”, а також із Царицею Савською з однойменної опери Карла Гольдмарка. Така характеристична ознака розхитує цілісність самого образу, нівелює його морально-психологічні устої. Такого роду естетична візія композитора була необхідною для стильового підкреслення романтично-реалістичної опери, зокрема для її естетичного спрямування. На противагу цьому в опері “Пелеас і Мелізанда” Клода Дебюссі, що представляє естетику Символізму, обов'язкової антитези “вірна-невірна” нема. В опері Миколи Лисенка очевидна аналогія Марильці спостерігається в образі Марини Мнішек з опери Модеста Мусоргського “Борис Годунов”. Однак патріотичні й моральні критерії різні. У Мусоргського в образі Мнішек жіноча краса домінує над усіма іншими цінностями. Микола Лисенко в опері “Тарас Бульба” автономізує дії Марильці, не підлаштує їх під ідею відступництва закоханого в неї лицаря.

Семантичні складові, наявні в опері Миколи Лисенка “Тарас Бульба”, споріднені з творами композиторів-символістів. Це підтверджується, насамперед, своєрідними знаками Символізму. Першим із них є наявність квартових зіставлень у гармонії, що робить їх явно несприйнятливими в часи ранньо-християнської церковної музики. Прикладом такого роду зіставлень можуть послужити квартові вертикалі у творах “Готичні мрії” Еріка Саті та “Синь зірок” Клода Дебюссі.

Квартовий комплекс у формі “теми-серії” звучить в імітації дзвону православного монастиря на початку експозиції опери М. Лисенка “Тарас Бульба” (відчутне поєднання квінт- і квартакордів від *e* на початку першої картини першої дії). Адже цей акордовий комплекс звучить після увертюри як тема-заклик Тараса до бою (“секвенція кварт”!). Ця вертикаль творить уніфікований комплекс, який зіставляється з іншими аналогічними квартовими ходами, що є доволі численними утвореннями по горизонталі. Адже майже всі сольні номери Тараса Бульби і його найближчого середовища відзначені риторикою кварта як основного знака (його можна порівняти з квартовими ходами у творах сучасника Миколи Лисенка Густава Малера). До речі, санскритсько-кельтські транскрипції прізвища Тараса – Бульба [11, с. 37] – підтверджують саме цей архетипний смисл: “бик-батько”, справжній представник “кравичей-коровичей”, ву-країнців – у-країнців, як нащадків небесної корови Земунь [11, с. 38].

Порівняння квартового ряду як характеристичної ознаки образу Тараса з темою труби з “Поєми екстазу” Олександра Скрябіна виявляє інтервально-смыслову спорідненість. Секвенційний рух низхідних кварт в увертюрі М. Лисенка та висхідних у О. Скрябіна створює символічний ланцюг-образ, як “шлях до покаяння”. Підкріпленням цього є термін “Catabasis” у М. Лисенка, що злітає у височинь, й “Anabasis” О. Скрябіна, що дає підставу виявити головний виразовий *нерв* у вище зазначених творах. Це *екстатика* дій персонажів, спричинених *надособистісною силою волі*. Треба зауважити, що опосередкований зріз символу-образу світу, котрий може трактувати як християнську містифікацію Дива, екстраполювався в дитячих операх як художньо-самостійний засіб. Тому Микола Лисенко став лідером серед європейських композиторів у використанні образів-символів.

На 1890-ті роки в Європі припадає розквіт Вагнеризму. Підтвердженням цього є ряд творів, які пропагують ідеї Вагнера, особливо його естетику. Серед них: “Гунтрам” Ріхарда Штрауса (1893), уже згадана “Гензель і Гретель” Енгельберта Гумпердінка (1893), “Фервааль” Венсана де Енді (1895) та ін. Ці твори наповнені образами на подібну Вагнерівських, нав'язаних живописом французьких художників-символістів (Анрі Фантен-Латур, Оділон Редон). Ідеї Вагнера також властиві ранньому Скрябіну. В його творах цього періоду відчутній дух національної містерії. На відміну від цих творів, Микола Лисенко у героїчній опері “Тарас

Бульба” акцентував на ніцшеанському *нафосі героїчної Волі*. Він особливо відчутній в увертюрі до опери та в її інтонаціях.

Треба зауважити, що в Лисенковій опері “Тарас Бульба” відчуття така риса головного героя, як вірне й ревне служіння православної вірі. До речі, в повісті Миколи Гоголя на ній зроблено основний акцент. Спалення Тараса у вогні, яким завершується повість М. Гоголя, замінене в опері М. Лисенка “пожежею лядської Валгалли”, вогонь якої накриває і винуватців, і нездатних протистояти полякам. Останні разом із засудженими згорають у вогні. Така розв’язка, що подав автор лібрето, є своєрідною сюжетною пролонгацією Гоголівського тексту.

На рівні символістської моральної амбівалентності представлені в опері й закохані – Андрій і Марильця. Психологічна необдуманість їхніх дій та інших персонажів, наявних у лібрето і в музиці опери М. Лисенка, пояснюються з позицій оперного психологічного реалізму XIX століття. Хоча вона може бути засуджена зі сучасного погляду, зате є невіддільною рисою символістських персонажів опери. Останні позначені ілюзорністю персоніфікації (це наглядно відтворено у сюжетній матриці п’єси Леоніда Андрєєва “Той, хто отримує ляпаса”).

Тарас Бульба і середовище його соратників – це уособлення національної *Волі*, визвольної боротьби проти поневолювачів. Як і у Ніцше, в ньому відчутній прояв релігійно-конфесійної домінанти. Також показовим є акцент на присутність чоловіків у балетних сценах. Це підкреслює національний символ-знак героїзації образу персонажа (на відміну від символіки “Половецьких танців” Олександра Бородіна та аналогічних сцен в операх Михайла Глінки та Миколи Римського-Корсакова).

У 1912 році Микола Лисенко написав останню оперу – “Ноктюрн”. У цьому творі засобами найвічних картин продемонстровані фантастичні оживлені портрети. Вони, водночас, настільки побутово-невибагливі й буденно-показові, як і жанрово прості. Сприймаються ці “портрети” у вигляді “замальовок з життя” і пейзажів, на яких відтворені кентаври й перевізники душ померлих, які присутні на полотнах Арнольда Бекліна (“Кентавр у кузні”, “Острів мертвих”, “Автопортрет зі смертю”). На відміну від картин Оділона Редона, Жоржа-П’єра Сера, замальовки Миколи Лисенка з “Ноктюрну” відтворюють “дематеріалізовані” зображення відповідним предметам та особам. Беклін доволі конкретний і “мускулисто матеріальний” у відтворенні на картині. Такий самий і Лисенко у своїх портретах-замальовках: жанрово предметний та мальовничий. У “Ноктюрні” його персонажі оживають, портрети привносять містеріальну простоту в загальний тонус оперного дійства.

Збіг назви опери Миколи Лисенка “Ноктюрн” з аналогічними назвами симфонічних творів Клода Дебюссі має, передусім, лише звичайний “бідермайєрівський” зв’язок, а не конкретний сенс, задекларований у саме такій назві. “Зв’язок з реаліями ночі, що впливає зі слова “ноктюрн” відсутній у назвах французького композитора (“Хмари”, “Свята”, а особливо у творі “Сирени”). Для Дебюссі важливе молитовно-гімнічне забарвлення ночі (*ноктюрна*) – етимологічним християнським словосполученням “*Трипсалмія Заутрені*”) [5, с. 50]. Саме ця назва-програма й визначає прочитання візуальних образів, що створив композитор Дебюссі (“сприймання” прозорості хмар, святкових вогнів та ледь чутливого співу сирен). І саме такий зворушливий характер сприйняття творів відрізняє “бачення нічних образів” в опері М. Лисенка: це стосується героїв війни 1812 року. Саме опера “Ноктюрн” написана в рік святкування 100-річчя пам’ятної події перемоги європейської та східнослов’янської людності.

Сюжетне обрамлення опери М. Лисенка “Ноктюрн” супроводжується виходом Служниці, яка аж ніяк не сприймає ні поезії, ні мрійливого співу, представлених мальовничою пластикою на сцені. Такі візії навдивовижу наслідують просвічувальні фігури Поля Серюзьє, Віктора Борисова-Мусатова, Поля-Альбера Бенара й ін. Такого роду сценографія витворює аналогії, наявні на початку та при кінці п’єси Моріса Метерлінка “Пелеас і Мелізанда”. Символічна сцена, в якій Служниця обмиває поріг на початку дії, Клод Дебюссі не використав у своїй опері, але вона представлена як побутова картина в опері Лисенка “Ноктюрн”.

Усвідомлене використання Миколою Лисенком у музиці символів-знаків демонструє завершальний квінтет, в якому представлене “мерехтіння” однойменних акордів, м’яка скерцозність, поєднання у співочому ансамблі людських персоналій і двох цвіркунів. Усе це сприяє формуванню уяви про “дематеріалізацію” на подоби полотен Поля Рансона. З цього

приводу вчена-музикознавець Олена Камінська-Маркова зазначила: “Що стосується опери “Ноктюрн” Миколи Лисенка, то причетність сюжетної канви до прославлення героїв антинаполеонівської війни 1812 року, в результаті якої здоланим опинився зрадник Галліканської церкви, близької до Православ’я... вносила певний маестозно-світоглядний зріз, що надавав конкретиці подій на сцені містеріальну алюзію. Уся дія названої опери Лисенка прямо “списана” з побутової традиції “живих картин”, які мали місце у шляхетсько-дворянських сім’ях кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя і які йшли від практики салонних артистів епохи Рококо” [7, с. 131–132].

Отже, символістські віяння, що були властиві європейському мистецтву 1880–1910-х років, не обминули й творчості Миколи Лисенка. Вони торкнулися насамперед його опер, зокрема творів “Тарас Бульба” та “Ноктюрн”. Найпоказовішими символістським проявами є музично-виразові засоби композитора – ритмічні моделі, спадні звукові інтонації, квартові ходи гармонічних зіставлень тощо. Саме вони й стилеутворення композитора відносять його приналежність до того чи іншого мистецького напрямку (в даному разі – до Символізму). Микола Лисенко в оперних творах першим використав символи-знаки, що маркерують заклики до боротьби проти поневолення, вірність та відданість своєму народові, православної вірі. Тому опери “Тарас Бульба” і “Ноктюрн” завжди викликають подив не лише в українців, а й в інших європейських народів своєю стильовою місткістю та органічністю у стилеутворенні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алієв О. Дитяча музика. *Музична енциклопедія в 6-ти томах* / Гол. ред. Ю. Келдиш. Т. 2, ГОНДОЛЬЄРА–КОРСІВ. – Москва : Сучасна енциклопедія, 1974. С. 204–208.
2. Архімович Л. М. В. Лисенко “Тарас Бульба”: путівник. Київ : Музична Україна, 1986. 72 с.
3. Архімович Л., Гордійчук М. М. В. Лисенко: життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.
4. Булат Т. П. Героїко-патріотична тема в творчості М. В. Лисенка. К. : Наукова думка, 1965. 152 с.
5. Вілсон-Діксон Е. Історія Християнської музики: перекл. з англ. Ч. I–IV. СПб. : Мирт, 2003. 428 с.
6. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. 2-ге видання. Серія “Бібліотека українського раритету”. Київ : Обереги, 2004. 480 с.
7. Камінська-Маркова О. М. Методологія музикознавства та проблеми музичної культурології. До 50-річчя педагогічної діяльності. Одеса : Астропринт, 2015. 532 с.
8. Касу Ж. Енциклопедія символізму: Живопис, графіка і скульптура. Література. Музика / Наук. ред і авт. післямов. М. Толмачов; пер. з фр. Москва : Республіка, 1999. 412 с.
9. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст. Підручник. Київ–Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
10. Корній Л. М. Лисенко в контексті європейського музичного романтизму. *Українське музикознавство*. Київ, 2003, Вип. 32. С. 16–17.
11. Наливайко С. Українська індо-аріка. Київ : Євшан-зілля, 2007. 640 с.
12. Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення першоджерел / Вступ. стаття, упорядкув. матеріалу, комент. та іменний покажчик В. Кузик. Київ : Муз. Україна, 2003. 330 с.
13. Товстуха Є. С. Микола Лисенко: оповіді про композитора. Київ : Рад. письменник, 1988. 343 с.
14. Шнеерсон Г. Французька музика ХХ століття. Видання 2-ге, перер. і доповнене. Москва : Музика, 1970. 576 с.
15. Шреєр-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1969. 588 с.

REFERENCES

1. Aliiev, O. (1974). Children’s music. *Muzychna entsyklopediia v 6-ty tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], Editor-in-chief Yu. Keldysh, Vol. 2, HONDOLIERA–KORSIV, Moscow: Suchasna entsyklopediia, pp. 204–208. (in Ukrainian).

2. Arkhimovych, L. (1986). *M. V. Lysenko "Taras Bulba": putivnyk* [M. V. Lysenko "Taras Bulba": a guide], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
3. Arkhimovych, L. and Hordiichuk, M. (1992). *M. V. Lysenko: zhyttia i tvorchist* [M. V. Lysenko: life and creativity], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Bulat, T. P. (1965). *Heroiko-patriotychna tema v tvorchosti M. V. Lysenka* [Heroic-patriotic theme in the creativity of M. V. Lysenko], Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
5. Vilson-Dikson, E. (2003). *Istoriia Khrystyianskoi muzyky* [History of Christian music], translation from English, Part I–IV, St. Petersburg: Myrt. (in Ukrainian).
6. Zaitsev, P. (2004). *Zhyttia Tarasa Shevchenka. 2-e vydannia* [The life of Taras Shevchenko. 2nd edition], Ukrainian Rarity Library Series, Kyiv: Oberehy. (in Ukrainian).
7. Kaminska-Markova, O. M. (2015). *Metodolohiia muzykoznavstva ta problemy muzychnoi kulturolohii. Do 50-richchia pedahohichnoi diialnosti* [Methodology of musicology and problems of musical cultural studies. To the 50th anniversary of pedagogical activity], Odesa: Astroprint. (in Ukrainian).
8. Kasu, Zh. (1999). *Entsyklopediia symbolizmu: Zhyvopys, hrafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, graphics and sculpture. Literature. Music], Educational editor and author of the speech M. Tolmachev; translation from French, Moscow: Respublika. (in Ukrainian).
9. Kornii, L. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky. Chastyna tretia. XIX st. Pidruchnyk* [History of Ukrainian music. Part Three. Nineteenth century. Textbook], Kyiv–New-York: Vydavnytstvo M. P. Kots. (in Ukrainian).
10. Kornii, L. (2003). M. Lysenko in the context of European musical romanticism, *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology], Kyiv, Vol. 32, pp. 16–17. (in Ukrainian).
11. Nalyvaiko, S. (2007). *Ukrainska indo-arika* [Ukrainian Indo-Arica], Kyiv: Yevshan-zillia. (in Ukrainian).
12. Revutskyi, D. (2003). *Mykola Lysenko. Povernennia pershodzherel* [Mykola Lysenko. Return of primary sources], Introduction. article, sorted. material, comment. and name index V. Kuzyk, Kyiv: Muz. Ukraina. (in Ukrainian).
13. Tovstukha, Ye. S. (1988). *Mykola Lysenko: opovidi pro kompozytora* [Mykola Lysenko: stories about the composer], Kyiv: Rad. pysmennyk. (in Ukrainian).
14. Shneierson, H. (1970). *Frantsuzka muzyka XX stolittia* [French music of the twentieth century], Second edition, revised and supplemented, Moscow: Muzyka. (in Ukrainian).
15. Shreier-Tkachenko, O. (1969). *Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky* [History of Ukrainian pre-October music], a general editorial by O. Schreyer-Tkachenko, Kyiv: Muz. Ukraina. (in Ukrainian).

УДК 780.616.432(436)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.11>

Юлія Тарчинська

<https://orcid.org/0000-0003-2029-4037>

кандидат педагогічних наук, доцент

Рівненський державний гуманітарний університет

jutarchinska@gmail.com

Інна Тарчинська

<https://orcid.org/0000-0002-8319-6015>

концертмейстер

Інститут мистецтв

Рівненський державний гуманітарний університет

itereskevic86@gmail.com