

ВІДГУК

докторки мистецтвознавства, професорки,
завідувачки кафедри історії української музики та музичної фольклористики,
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
заслуженої працівниці освіти України, лауреатки премії ім. М. В. Лисенка
КОПИЦІ Маріанни Давидівни

та народної артистки України,
лауреатки Національної премії імені Тараса Шевченка,
солістки Національної опери України імені Т. Г. Шевченка,
доцентки кафедри оперного співу Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ШВАЧКИ Анжеліни Олексіївни

на творчий мистецький проект
аспірантки творчої аспірантури кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
УШАНЬОВОЇ-РУДЬКО Ірини Володимирівни

«ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ 1920-Х — ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ»

Дисертаційне дослідження І. В. Ушаньової-Рудько присвячено одній із зореносних епох в історії української культури — першій третині ХХ століття, що іменується вченими «епохою українського відродження».

Дозвольте послатися на глибоке за емоційністю та прагматикою висловлення незабутнього Олександра Козаренка: «Здавалося, загалом не щедра до українців Клію вирішила компенсувати трагізм чергової національної катастрофи — краху Визвольних змагань 1917–1920 років — небаченим спалахом творчого генія винищувального народу: чого вартим є один 1918 рік, маркований “Сонячними кларнетами” Павла Тичини, мертвопетлюючим “Пьєро” Михайля Семенка, першими симфоніями Левка Ревуцького та Бориса Лятошинського!».

І справді, вже починаючи зі знаменних 1960-х, спочатку майже пошепки, через алюзії й езопову мову, а згодом із 1990-х років, все глибше і голосніше почалося правдиве наукове дослідження епохи початку ХХ століття в Україні і особливо, 1920-х років, часу, коли за кілька років пішли з життя ті, хто формував духовне осердя національного генокоду українців, — Микола Леонівич,

Кирило Стеценко, Яків Степовий, поет Василь Елан. Виїхали з Києва Генріх Нейгауз, Володимир Горовиць, Рейнгольд Глієр, Михайло Грушевський, Микола Садовський, Нестор Махно, Володимир Винниченко, Микола Малько, Павло Коханський...

Прошло 100 років, і нове покоління українців, котре знову стоїть на пороговій межі життя і смерті, про що на сторінках філософських есеїв свого часу «кричали» Альберт Камю, Жан-Поль Сартр, Серен К'єркегор, «щоби втілитись у моторошній відвертості виживання цілого народу в “серці” цивілізованої Європи, яка мовчки спостерігала...» (за О. Козаренком).

Дослідниця не побоялась узятися за складну, благодатну та творчу тему, яка в умовах пекельного етноциду тоді й зараз є вельми актуальною.

Одразу дозволю собі стверджувати, що дослідження має проблемний і глибокий характер, де вдало розглянуто та виявлено причинно-наслідкові зв'язки, важливі тематичні вузли, історизм у дослідженні музичного часу 1920–1930-х років з точки зору стильової та жанрової парадигм.

Нібито, на перший погляд, висловлені філософські та культурологічні ідеї не мають безпосереднього відношення до пропонованої теми українських оперних жіночих образів, проте, чим глибше знайомишся з роботою, тим все ясніше розумієш, наскільки виконавська культура акторського, музично-драматургічного, вокально-інтонаційного творення залежить від усіх компонентів існування спектаклю: внутрішніх і зовнішніх, історико-джерелознавчих та проблемно-концепційних.

Про ці методологічні наративи ми дізнаємось вже з анотації до проєкту, де наголошується, що вибір теми для аспірантки є професійно та ментально обміркованим та виваженим. Дослідження хронологічно відтворює роки «кульмінаційного етапу культурно-мистецького становлення» української музичної культури першої третини ХХ століття з притаманними їм великими інституційними зрушеннями, відкриттям культурно-мистецьких закладів, оперних театрів, технікумів, училищ, подвижницькою працею хорових колективів, філармоній, товариств, періодичних видань тощо.

Проте особливими досягненнями в дослідженні є висвітлення серйозних концептуальних змін у національній репертуарній політиці, адже в ту епоху активно розвивається оперний жанр, композитори створюють полотна, про які у наш час мало знає не лише пересічний слухач-глядач, а і професорський склад тої чи іншої національної академії, педагогічний склад інститутів та середньої ланки освіти. Назву лише кілька оперних досягнень 1920–1930-х років, бо перелік може зайняти достатньо багато часу, — «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Роксолана» Д. Січинського, «Вибух Б. Яновського», «Розлом» В. Фемеліди, «Яблуневий полон» О. Чишка, «Кармелюк» В. Йориша, «Кармелюк» В. Костенка, «Хвесько Андібєр» В. Золотарьова, «Карпати» та «Діли небесні» М. Вериківського, нарешті «Золотий обруч» Б. Лятошинського, у якому сконцентровано кращі світові досягнення оперного жанру ХХ століття.

Навіть цей, далеко не повний перелік оперних здобутків 1920–1930-х років, є свідченням того, що дослідникам і виконавцям, оперним адміністраторам і менеджерам ще доведеться фундаментально розкодовувати цей пласт музичної культури, віднаходити сучасні форми актуалізації та популяризації українського оперного мистецтва, як в Україні, так і за її межами.

Завдання, що поставила перед собою авторка, досить амбітні та новаційні — від аналітичних розмірковувань над підтекстами духовно-символічного звучання в опері М. Леонтовича «На русалчин Великдень», драматургічних особливостей трактування образу Насті-шинкарки в опері «Хвесько Андібєр» В. Золотарьова аж до семантичних наративів образного становлення Мирослави у «Золотому обручі» Б. Лятошинського.

Важливо, що поряд із концептуальним осмисленням жіночих образів, дослідниця сформувала власне професійне надзавдання, занурене у вокально-виконавський простір інтерпретації, — показати складнощі трактування аналізованих в роботі оперних образів, секрети музично-драматургічних рішень у часопросторі сцени.

Структура наукового обґрунтування струнка і логічна. У ній відтворено історико-культурні вектори розвитку, місце та провідні тенденції українського оперного мистецтва ХХ століття (Розділ I) та драматургічні інтонаційно-стильові, інтерпретаційні особливості жіночих образів на прикладі трьох, знакових для української музичної культури оперних полотен — М. Леонтович «Нарусалчин Великдень», В. Золотарьов «Хвесько Андібєр», Б. Лятошинський «Золотий обруч» (Розділ II).

Робота складається зі вступу, двох розділів, цілісність побудови яких виважується підрозділами, загальних висновків, списку використаної літератури (78 позицій) та додатків з уривками з аналізованих опер (12 прикладів), що ґрунтовно розкривають тонкощі авторського розуміння заявленої проблематики, а також списку опублікованих праць за темою роботи (2 наукові статті).

У Розділі I наукового дослідження обґрунтовано наукову ідею національного ствердження у 1920–1930-х роках практично в усіх жанрово-видових сферах мистецтва, і не лише музичного. Підкреслено, що творчість митців, «народжена романтичним мистецтвом ХІХ століття з його народницькою парадигмою» (див. с. 29), є важливою для усвідомлення векторів розвитку музичної історії, зокрема визначної ролі опери. Комплексне звернення до творчості І. Франка, П. Мирного, І. Карпенко-Карого, П. Куліша — у літературі; М. Пимоненка, А. Куїнджі, К. Костанді, М. Ярошенка, І. Айвазовського, І. Рєпіна — у живописі; М. Лисенка, Н. Нижанківського, Ф. Колеси, Д. Січинського — в музичному мистецтві; нарешті, копітке дослідження праць видатних музикологів С. Єфремова, О. Олеся, І. Огієнка, Д. Антоновича формує цілісність розуміння інтерпретації оперного жанру, синтетичного за своєю природою та глибокого за образно-семантичним наповненням.

Авторка актуалізувала провідні ідеї того часу — від політики українізації, що формувала новаційні світоглядні позиції, як-от українська мова, національна сюжетна канва мистецьких творів, опора на фольклор тощо.

У Розділі II, основному розділі роботи, концентруються глибокі ідеї семантико-виконавського рівня — від композиційної будови до героїко-драматичної

тематики, історичних сюжетів, легендарних особистостей тощо, втілених у канві оперного задуму.

Переконливими є авторські міркування про глибину і різноплановість втілення жіночих образів — від Іфігенії (К. Стеценко «Іфігенія в Тавриді») з її вишуканим драматизмом та міфосимволікою; Марини (Б. Яновський «Самійло Кішка»), образ якої вибудовано на контрастах лірики та героїчних поривів; аж до боротьби Ядвіги (В. Костенко «Кармелюк») з яскравим втіленням звабливості та імпульсивності жіночої натури.

У цьому коловороті оперних досягнень 1920–1930-х кожна сучасна співачка, за бажанням, може знайти свій зразок жіночого образу, що гармонійно збагатить її глибоко індивідуальну виконавську манеру та розкриє емоційно-технічні можливості голосу. Панорама жіночих образів є досить різноманітною та різностильовою.

Глибокими за викладенням є розмірковування авторки про інтерпретаційні особливості інтонаційно-тематичної еволюції образу русалок — «від міфологічної фантастики через олюднення і знову повернення до природної фантастичної сфери» (с. 102). Усі ці якості знаходять блискуче підтвердження в інтонаційно-ладовій специфіці мислення композитора та повинні бути враховані у виконавському втіленні.

Найцікавішим у науковому обґрунтуванні постає образ Мирослави із «Золотого обруча». Авторка підкреслює, що сценічне втілення героїні потребує від виконавиць не лише акторської майстерності, а й сильного, чуттєвого та яскравого голосу (с. 104).

Складне психологічне протиріччя між любов'ю до батька та своєї вітчизни вирішується у Б. Лятошинського в традиціях драматургії художніх задумів М. Гоголя та М. Лисенка через обов'язок почуття. У добу українського поневолення цей, за суттю архетипний маркер, формував звичаєво-психологічну налаштованість староукраїнського середовища. Саме обов'язок почуття покладено в основу драматургічного становлення образу Мирослави. Як стверджує Ірина Володимирівна, «у трагічній розв'язці фіналу опери, де сповнена експресивним

відчаєм Мирослава втрачає і батька і коханого, підкреслюється мотив самотності і вразливості чистої душі перед лицем страшних випробувань, приготованих людині долею» (с. 104).

Вкажемо на окремі влучні ідеї у тексті наукового обґрунтування, що розкривають особливості слов'янської міфології, багатозначність золотого кола ДажБога, специфіку використання жанру думи в оперно-сценічному мистецтві та авторські характеристики важливих лейттем опер (мотив томління, золотого обруча, зради тощо).

Про глибоке деталізоване опрацювання музичних процесів 1920–1930-х свідчить залучення до аналітики маловідомих, проте в контексті роботи важливих фактів та подій як-от: роль австрійського музичного видавництва Universal Edition у популяризації творів українських композиторів, серії концертів сучасної музики в Київській консерваторії «Музичні ранки», організатором яких був Б. Лятошинський тощо.

Узагальнюючи вдало вибраний для дослідження новаційний матеріал, репрезентований через переконливу структуру праці, її аналітичний та історико-культурологічний розділи, вважаємо, що дослідження І. Ушаньової-Рудько має безперечну наукову і практичну цінність. У вступі зазначено про відповідність публікацій і мистецьких апробацій теми творчого проєкту І. Ушаньової-Рудько, що висвітлено у двох статтях у науковій періодиці, чотирьох наукових конференціях та трьох концертних програмах (див. анотацію до наук. обґрунтування).

Отже, відповідність творчого і наукового компонентів проєкту І. Ушаньової-Рудько «Жіночі образи в українській опері 1920 — початку 1930-х років» гідне високої оцінки, а текст наукового обґрунтування відповідає принципам академічної доброчесності.

Важливість концептуальних ідей дослідження та їхня відкритість до подальших наукових студій провокує на низку запитань до аспірантки, спрямованих на кореляцію та уточнення положень пропонованої праці:

1. Чи вважаєте ви найкращим і доречним редакторське втручання, яке здійснив М. Скорик у тексті опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень»? Якщо так, то обґрунтуйте вашу позицію.

2. З традиціями яких відомих оперних зразків перегукуються музично-інтонаційні, сюжетні наративи, структурні особливості, які втілив Б. Лятошинський в оперному жанрі? Особливо це стосується символіки кола, кільця, обруча.

3. Чи складні для виконання партії героїнь, які детально проаналізовано у аналітичному розділі наукового обґрунтування?

Усе зазначене дозволяє зробити висновок про те, що творча та науководослідницька складові проекту І. В. Ушаньової-Рудько «Жіночі образи в українській опері 1920 — початку 1930-х років» виконані на високому професійному рівні та відповідають вимогам МОН щодо кваліфікаційного рівня «Доктор мистецтва». І. В. Ушаньова-Рудько заслуговує на присудження ступеня «Доктор мистецтва» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», галузь знань 02 «Культура і мистецтво».

докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
заслужена працівниця освіти України,
лауреатка премії ім. М. В. Лисенка



М. Д. КОПИЦЯ



народна артистка України,
лауреатка Національної премії імені Тараса Шевченка,
солістка Національної опери України імені Т. Г. Шевченка,
доцентка кафедри оперного співу
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського



А. О. ШВАЧКА



*Скорик и Шевченко в опере
Лятовича 1920-30-е гг. М. В. Лисенко*