

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР У МІНЛИВОМУ ЧАСОПРОСТОРІ

УДК 78.072.083.1+78.071]:782:792.5(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327877

ДРАЧ І. С.

Драч Ірина Степанівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

drach.irina2016@gmail.com

© Драч І. С., 2025

МАРИНА ЧЕРКАШИНА — ЛІБРЕТИСТ: «МУЗИЧНИЙ ТЕАТР У СЛОВІ»

В історії української культури творча постать М. Черкашиної-Губаренко (1938–2024) — історика музичного мистецтва, лідера українських оперних студій, музичного і театраль-ного критика, журналіста, викладача, популяризатора сучасного мистецтва та невтомного просвітника — посіла значне місце. Її спадщина включає також декілька поетичних збірок і десять оперних лібрето, вісім з яких отримали композиторське втілення, а шість були поста-влені на сцені. Як літературні джерела, М. Черкашина використовувала твори В. Шекспіра, св. Франциска, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Меріме, Ж. Верна. М. Куліша, О. Корнійчука, В. Бикова. Праця над лібрето не мала другорядного значення се-ред її життєвих пріоритетів, оскільки була екзистенційно вмотивована і виступала як інтег-ративний акт сублімації всієї сукупності життєвого, наукового та мистецького досвіду. Осмислення цього унікального досвіду і визначає *актуальність* пропонованого дослідження.

Мета статті — охарактеризувати лібретну творчість Марини Черкашиної-Губаренко як корпус текстів в аспекті оперної традиції, виявити на конкретних прикладах специфіку її роботи над оперним лібрето як проєктним і метареферентним утворенням.

Лібретна спадщина М. Черкашиної вперше стала об'єктом наукового дослідження, що дозволило не лише доповнити уявлення про історію української опери останніх десятиліть ХХ століття, але й апробувати сучасні підходи до вивчення оперного лібрето як самостійно-го літературного жанру. На прикладі двох текстів (співогри «Сім слів Малахія» та опери «Ді-ти капітана Гранта») охарактеризовано особливості конструювання оперної композиції як мережі металітературних, метатеатральних та метамузичних зв'язків у проєктних вимірах . Встановлена історична наступність у виборі та комбінуванні оперних топосів, що апелює до Дж. Россіні-комедіографа.

Ключові слова: музичний театр, українська опера, творчість Віталія Губаренка, ліб-рето Марини Черкашиної, оперне лібрето як проєкт.

Вступ. Професія «лібретист», попри свій доволі солідний вік, так і не набула донині достатньої автономії, щоб забезпечувати своїх представників можливостями до існування¹. Ця необхідна для оперного мистецтва сфера діяльності, що потребує літературної обдарованості, інтелектуальних зусиль, широкого кола специфічних знань та навичок, завжди була або додатковим джерелом заробітку, або улюбленим дозвіллям. Наприклад, Апосто́ло Дзено (Apostolo Zeno), якому словесний текст опери завдячує своєю зв'язністю, був головним редактором італійського літературного журналу і у Відні працював придворним істориком. Великий П'єтро Метастазіо (Pietro Antonio Metastasio) служив придворним поетом. Лібретист В. А. Моцарта Лоренцо да Понте (Lorenzo Da Ponte) був абатом. Джованні Ферретті (Giovanni Domenico Ferretti) — автор понад 80 лібрето, в тому числі до опер Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, викладав у Римському коледжі і мав скромний офіс на тютюновій фабриці. Чезаре Стербіні (Cesare Sterbini), — автор лібрето россінієвського «Севільського цирульника» — працював клерком у папській адміністрації — спочатку як писар (складав проекти указів), потім як секретар митних і акцизних зборів. Сальваторе Каммарано (Salvatore Cammarano) — уславлений «лібретист Доніцетті» (і не тільки) заробляв на життя як неаполітанський юрист. Антоніо Гісланцоні (Antonio Ghislanzoni) — автор лібрето «Аїди» Дж. Верді — спочатку був співаком, потім музичним критиком, писав також романи.

Що вже говорити про діячів української музичної сцени? Постійний учасник оперних проєктів Миколи Лисенка Михайло Старицький займався театральною антрепризою. Наступні сто років до лібретної справи в Україні залучалися переважно письменники, поети, адже композитору зазвичай потрібен був віршований текст. Інколи функцію лібретиста брав на себе «завліт» театру — театрознавець (як у Харкові Олександр Чепалов) або музикознавець (кияни Едуард Яворський, Галина Конькова), зрідка режисер. Фахівців лібретної справи серед них майже не було², оскільки, як правило, складання лібрето сприймалося як поодинокий, не завжди приємний казус, до котрого не хотілося знову повертатися: пошани мало, а клопоту не оберешся.

Як слушно зазначав Річард Макнут (Richard Macnutt), оперні лібрето — такі «ефемерні об'єкти, що швидко стають зайвими» [Macnutt, 2001]. До ХХ століття вони виходили друком, щоб надати слухачам текст і перелік персонажів, а потім їх функцію перебрала на себе програмка із синопсисом та списком дійових осіб і виконавців. Своє життя лібрето продовжувало у композиторській партитурі/клавирі, а також використовувалось у постановчій практиці режисерами, художниками. Проте зміна поглядів на оперу як перформативну практику змусила переглянути і ставлення до лібрето як тексту. Адже слово не розчиняється у музичному потоці, музика не «знімає» його присутність у композиторському продукті. Лібрето продовжує формувати режисерські наративи, сценографію та виконавські рішення навіть тоді, коли постановники оперної вистави «йдуть геть» від того, що там написано.

¹ Перші оперні лібрето датовані кінцем XVI століття, називалися *favole*, *favole pastorali*, *drammi* тощо і були написані Луїджі Гвідіччоні-Луккезіні у 1590 році на музику Еміліо де Кавальєрі («Сатир», «Відчай Філено») та Оттавіо Рінуччіні для Якопо Пері («Дафна», 1594; «Еврідіка», 1600). У цих ранніх прикладах відсутні діалоги та декорації (з'явилися у Першій римській школі на чолі з Дж. Роспілйозі, пізніше відомого як папа Климент IX) [Libretto d'opera].

² Про це, зокрема, йдеться у статті М. Черкашиної-Губаренко [Черкашина-Губаренко, 2015, с. 402–416].

Італійський дослідник Стефано Кастельвеккі (Stefano Castelvetti) наполягав на принциповому розрізненні у науковому дослідженні тексту лібрето і вербального тексту в партитурі: «Є і мають бути два словесні тексти: текст у партитурі та текст лібрето. Ці тексти мають і мусять зберігати певний ступінь взаємної, відносної автономії. Звести це розмаїття до єдності, суворо говорячи, технічно неможливо: два тексти різні за визначенням, у них різна поведінка» [Castelvetti, 1994, p. 15].

Відносна автономність існування лібретного тексту, особливості його створення, крім того, принципово вирізняють цей вид творчості серед інших літературних жанрів. Лібретист «завжди на півшляху до своєї лірики, — пояснює цю відмінність сучасний дослідник текстів росіївських опер Фабіо Россі (Fabio Rossi). — ... І не лише через більш або менш тісну співпрацю з композитором, але й тому, що крім власної творчості, він має підкорятися театральним зручностям і гіперкодифікації жанру лібрето» [Rossi, 2005, p. 340].

Те, що Марина Черкашина-Губаренко була добре обізнана з усіма умовностями театру і музики, не викликає сумнівів. Її включеність з дитинства у професійний контекст сценічного мистецтва, життя поруч із композитором Віталієм Губаренком, «чоловіком і творчим наставником, автором тринадцяти оперних партитур, більшість з яких мали активне сценічне життя не тільки в Україні» [Черкашина-Губаренко, 2015, с. 9], обумовили і значну по сучасним міркам кількість створених лібрето (10), і забезпечили їм музичне й сценічне втілення. Активність М. Черкашиної як оперної лібретистки припала на два останні десятиліття ХХ століття, коли вона працювала у співавторстві з В. Губаренком — для нього були створені сім лібрето (за виключенням одного, усі побачили світло рампи). Ще одне лібрето зацікавило Олександра Яковчука, а два тексти залишилися без музичного втілення.

Зрозуміло, що праця лібретиста далеко не обмежувала творчої діяльності М. Черкашиної. Своє місце в історії оперного театру другої половини ХХ — початку ХХІ століття вона посіла, перш за все, як науковець. У процесі здійснення історичних досліджень опера осмислювалася й крізь призму композиторської творчості, і як феномен сценічного буття у всій складності та різноманітності. Закони побудови лібретних текстів М. Черкашина засвоювала, безпосередньо вивчаючи оперні твори минулого та сучасності. У фокусі її аналітичної уваги знаходилася творчість Р. Вагнера і Дж. Верді, А. Берга і К. Монтеверді, Б. Лятошинського і В. Губаренка, Р. Штрауса і К. Сааріахо. Але ключовою постаттю історії опери для дослідниці завжди був Дж. Россіні. Саме його музичний театр і став тим еталоном, якому покликані були відповідати на новому історичному етапі її власні лібрето.

Сказати, що праця над лібрето мала другорядне значення для М. Черкашиної-Губаренко, зрозуміло, не можна, оскільки та колосальна робота, якої потребувало створення лібретного тексту, була екзистенційно вмотивована і виступала як інтегративний акт сублімації усієї сукупності життєвого, наукового та мистецького досвіду. Будучи у діалозі зі спеціалістами практично усіх напрямів українського мистецтва, маючи глибокі пізнання у галузі теорії та історії європейської культури, літератури, естетики, психології, філософської думки, — всього сучасного гуманітарного знання, — Марина Черкашина-Губаренко перетворила свою епізодичну роботу над оперними лібрето на експериментальний майданчик, де випробувалися оперні сюжети та жанри, народжувалися самобутні оперні характери й шліфувалися драматургічні прийоми. Осмислення такого унікального досвіду і визначає *актуальність* цього дослідження.

Аналіз публікацій. Творча постать Марини Черкашиної-Губаренко (1938–2024) як провідного науковця, викладача, історика музичного мистецтва, лідера українських оперних студій, авторитетного експерта, яскравого музичного і театрального критика, відомого журналіста, талановитої поетеси, широко знаної популяризаторки української музики та невтомної просвітниці протягом багатьох десятиліть знаходилася в епіцентрі публічної уваги. Її внесок у розбудову вітчизняної гуманітаристики, мистецької науки та освіти репрезентується у численних публікаціях, кількість яких сягає понад чотири сотні і створює широке джерельне поле для вивчення історико-культурних процесів та явищ українського і зарубіжного мистецтва минулого та сучасності¹. Відповідна до регламенту наукових публікацій практика рецензування більшості текстів частково зафіксувала специфіку її мислення, коло інтересів, особливості використаного методологічного апарату, концептуальні пріоритети тощо. Театрознавиця Ганна Веселовська у преамбулі до монографії «Оперний театр у мінливому часопросторі» охарактеризувала М. Черкашину-Губаренко як унікальну людину, якій вдавалося «дозволити собі таку розкіш, як кардинальна зміна сфери знань — із фізики у лірики, і навпаки» [Веселовська, 2015, с. 7]. Дійсно, власноруч Марині Романівні здатність залучати великий життєвий досвід, натхненні поетичні образи у серйозну науково-дослідну працю забарвлювала будь-які її авторські тексти особливою, добре впізнаваною авторською інтонацією, яку влучно атрибутувала Олена Д'ячкова. Свою доповідь на Третіх Черкашинських читаннях у Харкові (2023) вона назвала «*Театр у слові*», узагальнивши у такий спосіб стилістичні особливості музично-критичних публікацій Марини Черкашиної — «людини-легенди», «життя якої від народження пов'язане з театром» [Dyachkova, 2024, р. 42].

Музикознавиця вперше сформулювала нібито очевидну для всіх істину: «Театр у текстах Марини Романівни став великою лінзою для дослідження музики, життя, людських стосунків, історії та долі» [Dyachkova, 2024, р. 44]. Спільною рисою усіх її текстів є «разюча прозорість думки у викладенні матеріалу», при цьому зазвичай сама «думка формується через дієслово», «характеристики персонажів подаються через прояв емоцій, поведінки людей, мотивації їх вчинків», закони театральної режисури диктують «надзавдання»/прагматику тексту, визначаючи сили дії і контрдії у сюжеті, окреслюючи поле можливостей, міркуючи над вибором та його мотивацією, будуючи вислів як «мізансцену» [там само]. Перефразовуючи вислів О. Д'ячкової, ідею пропонованої наукової розвідки можна сформулювати як «музичний театр у слові лібрето», що й визначило *предмет дослідження* — специфіка роботи лібретиста у сучасному українському театрі.

Мета статті — охарактеризувати лібретну творчість Марини Черкашиної-Губаренко в аспекті оперної традиції, на прикладі конкретних текстів виявити жанрову специфіку оперного лібрето як проєктного і метареферентного утворення.

Наукова новизна. Вперше введена у науковий обіг лібретна спадщина Марини Черкашиної як корпус текстів, що у певному ракурсі узагальнюють та репрезентують творчу експлікацію здобутих у науковому пошуку уявлень щодо оперного універсуму в аспекті функціонування лібретної конструкції як проєктної структури у процесі музично-сценічної практики. На прикладі двох текстів (співогри «Сім слів Малахія» та опери на дві дії «Діти капітана Гранта») охарактеризовані особливості конструювання оперної композиції на різних рівнях потенційності та на перетині мета-

¹ Список публікацій М. Черкашиної-Губаренко див.: [Черкашина-Губаренко, 2015, с. 450–461].

літературності, метатеатральності та метамузичності. Встановлена історична наступність у виборі та комбінуванні оперних топосів, що апелює до Дж. Россіні-комедіографа.

Методологічне підґрунтя дослідження складають наступні методи: *біографічний* (для з'ясування обставин життя та творчості Марини Черкашиної-Губаренко), *компаративний* (для виявлення спадкоємності лібретних текстів по відношенню до попередніх зразків жанру), а також комплекс аналітичних підходів, в тому числі *структурно-функціональний*, *жанрово-стильовий*, *наратологічний*, *лексичний* та *драматургічний* (для характеристики обраних зразків лібретної творчості).

Результати дослідження.

Більшість створених М. Черкашиною-Губаренко науково-«практичних» текстів опублікована. Серед них — музична та театральна критика і журналістика, навчальні програми, методичні рекомендації до навчальних курсів. Також, починаючи з 2000-х років, регулярно виходили друком збірки її віршів. Протягом останніх років Марина Романівна готувала з харківським видавництвом «Акта» публікацію своїх оперних лібрето, але на жаль, через повномасштабне вторгнення росії в Україну цей проєкт так і залишився не здійсненим. Були підготовлені оцифровані копії десяти машинописів лібретних текстів, що зберігаються нині в особистому архіві авторки статті. Саме вони слугували *матеріалом* для написання цієї статті. Більшість з текстів побачила світло рампи у музичному втіленні Віталія Губаренка, і саме за його творчою працею сьогодні можна частково датувати роботу лібретистки.

Перше лібрето Марина Черкашина-Губаренко написала у 1980 році, у співавторстві з режисером Левом Михайловим. Саме йому належала ідея створення опери-балету на сюжет гоголівської повісті «Вій». До співпраці був запрошений харківський композитор Віталій Губаренко, чия моноопера «Ніжність» («Листи кохання») режисер з успіхом поставив за два роки до того на сцені Московського музичного театру імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка у виконанні Галини Писаренко. На жаль, раптова смерть Л. Михайлова залишила задум на стадії сценарної розробки, тож Марина Черкашина, яка безпосередньо брала участь в обговоренні режисером і композитором майбутнього твору, взялася за його літературне оформлення.

Ця робота стала практичною апробацією тих наукових ідей та спостережень, які увійшли до її докторської дисертації¹. Важливим імпульсом для освоєння професійних навичок лібретиста стало знайомство з дослідженням американського музичного критика Патріка Сміта (Patrick J. Smith) «Десята муза» [Smith, 1970], що кардинально змінило ставлення до оперного лібрето. Раніше прийнято було розглядати лібрето як суто службовий текст, що сам по собі у кращому випадку міг стати об'єктом колекціонування. Протягом першої половини ХХ століття на хвилі історизуючих виконавських практик склалися доволі значні зібрання лібрето, насамперед, італійських², які утворювали джерелознавчий ресурс для широкого кола гуманітарних досліджень. Вони потребували опису, систематизації, і головне, визначення адекватних критеріїв оцінювання конкретних зразків. Непевність онтологічного статусу — та горезвісна «неповноцінність» лібрето як завершеного мистецького витвору

¹ У цей період М. Черкашина-Губаренко завершувала роботу над докторською дисертацією, матеріали якої увійшли до монографії «Історична опера доби романтизму» [Черкашина, 1986].

² Див.: Sonneck O. Catalogue of opera librettos printed before 1800. Washington, V. 1–2; Sonneck O. Catalogue of 19th century librettos. Washington, 1914; V. Di Donato. *La biblioteca musicale Rolandi, Rassegna dorica*, 20 luglio 1933. 224 s. *The New Grove dictionary of opera*. London, 1992 (4 Volumes).

певною мірою ставила у глухий кут науковців. Тому театрознавство, літературознавство, як і музикологію, фактично мали цікавили і лібрето як такі, і самі лібретисти як їхні автори. Вершинним досягненням вважалася «вагнерівська модель» створення опери, коли композитор сам складав текст оперного лібрето. Така абсолютизація композиторської постаті в оперному процесі знецінювала внесок лібретиста в оперну історію. Дослідження П. Сміта вперше репрезентувало автора лібрето як дієвого учасника творчих пошуків і започаткувало лібретологію як окрему галузь музикознавства¹.

Пробним каменем у діяльності Марини Черкашиної як лібретиста стала робота над лібрето «Вія». Успіх твору надихнув, і з того часу вона взяла на себе функцію постійного співавтора В. Губаренка у всіх його наступних оперних проєктах.

Крім сюжету та фрагментів гоголівської прози, до першого лібрето М. Черкашина залучила майстерно стилізовані під український фольклор та шкільну драму тексти, насичуючи російськомовне лібрето лексикою українського живомовного і письмального походження, сповненого колоритного ярмаркового просторіччя й архаїчних церковнослов'янських зворотів.

Вдалий досвід мовної гри був використаний авторкою і в наступному лібрето комічної опери «Сват мимоволі» (1982). Літературним джерелом тут постали російськомовні тексти Г. Квітки-Основ'яненка (зокрема його трилогії про Шельменка), у які були філігранно інкрустовані «мовні маркери» слобожанського середовища: тонко стилізовані фольклорні українські тексти і ламана французька лексика, в тому числі цитати з французьких арієт. Жива мовна стихія комічних персонажів органічно співіснувала із «книжковим» мовленням закоханих. Якщо попереднє лібрето характеризувала жанрова гібридність, що охоплювала й «низьку» жанрово-побутову сферу, і фантазмагорію нічного ладу Уявного, і часом сягала вершин справжньої трегедійної патетики (козацький реквієм «Да заболіло бурлацьке тіло біле»), то цього разу лібретний текст орієнтував композитора виключно на жанрово-композиційну модель *opéra-comique*. Це підносило на оперний рівень побутовий «соціально-викривальний» сюжет, створюючи у сольних та ансамблевих сценах властивий музичному театру ліричний вимір.

У жанровому просторі «ліричних сцен» було вибудоване наступне лібрето М. Черкашиної «Альпійська балада» (1984) за повістю Василя Бикова. Полілінгвальність тексту передбачалася тут сюжетно — втеча з полону зв'язала однією долею пораненого солдата Івана та італійську дівчину Джулію, яка «трошки навчилася» російської у концтаборі. Туди вона потрапила як учасниця італійських сил опору фашизму (у тексті згадується її батько-фашист та наречений Маріо, за яким вона пішла у

¹ В італійській електронній енциклопедії Треккані (<https://www.treccani.it/vocabolario/libretto>) лібрето визначається серед іншого як «драматична композиція, здебільшого у віршах, написана спеціально (часто шляхом скорочення іншого літературного твору або взяття з нього матеріалу) для надання тексту композитору музичного твору». Фіксуються також зневажливі конотації у використанні цього терміну («маленька книжечка» — «поганий буклет») та іронічне ставлення до змісту оперних лібрето письменника XIX століття Нікколо Томмазо — «якби не боялися порушити риму, оперні лібрето й епоси рідше б порушували розум». Там само встановлюється статус лібретології як науки: «Галузь музикознавства, що займається історичним, критичним і філологічним дослідженням оперних лібрето, які розглядаються в цілому як літературне явище зі своїми особливими характеристиками, так і аналізуються окремо в їхньому зародженні та композиції, з огляду на фази написання, варіанти, зв'язки з літературними джерелами, з яких вони взяті або навіяні, форми співпраці з музикантом тощо» (<https://www.treccani.it/vocabolario/librettologia/>).

партизанський загін). Крім італійських слів, що рясно збагачують її ламану російську, Джулія інколи згадує латину, коли бачить трави звільнених від снігу альпійських лук («у Ромі вивчала»). Ворожа мова (*фатер, капут*) також потрапляє у речитативні репліки персонажів, які рятуються від погоні. Але в сольних епізодах мовний бар'єр між героями знімається, мова Джулії, сповнена захоплення від споглядання краси альпійських ландшафтів та просвітлених почуттів вдячності й кохання, позбавляється іноземного акценту. Так суто лексичними засобами лібретистка репрезентує шлях героїв до порозуміння.

Перше україномовне лібрето М. Черкашиної «Кому посміхалися зорі» (1987) було створене на основі п'єси О. Корнійчука «В степах України». На відміну від попередніх лібретних спроб, авторці вдалося принципово переосмислити першоджерело, осучаснити як лексику українського села, так і ракурс його висвітлення. У лібрето дотепно пародіюється газетна риторика часів «перебудови». Замість вставного номеру з фрагментом постановки на сцені сільського клубу «найсумнішої повісті у світі» в лібрето включається як аналогічний прийом («театр у театрі») фрагмент із опери «Сват мимоволі», що знімає позачасовий вимір у репрезентації побутового сюжету. Окреслюючи актуальну тему «батьків і дітей», лібретистка не залишає сумніву в тому, «кому ж посміхалися зорі» на шляху до майбутнього. Віталію Губаренку вдалося створити до цього лібрето чудову музику, сповнену гумору, пародійних «роздинок» та гострої іронії, але ця робота так і не побачила світла рампи. Легкість і розважальність явно були не на часі.

Урок невдалої актуалізації «добре зробленої п'єси» назавжди відвернув В. Губаренка від жанру комічної опери, та й загалом 1990-ті роки мало налаштовували на легковажний тон. Крім кардинальної зміни емоційної палітри сюжетів, композитор обирає інший масштаб оперних узагальнень. Його нове творче налаштування відбилося у лібрето до опери-ораторії «Згадайте, братія моя...» (1991). М. Черкашина обирає й опрацьовує поетичні та прозові тексти Т. Шевченка, виходячи з фабульної матриці поеми «Гайдамаки», насичуючи дію подвійною рефлексією Поета-митця і Кобзаря-історичного свідка. Апелюючи до знакової курбасівської вистави «Гайдамаки» (1920) з використанням колективного персонажа «Десять слів поета» (жіночий хор, що виступав від імені автора-оповідача), лібретистка композиційно організує драматургічний перебіг опери за структурою античної трагедії. Сцени сюжетної дії становили «епізодії» (їх у губаренківській версії чотири), хоровий коментар та філософські роздуми утворювали «стасими». Початковий Пролог із фрагментів біблійних текстів та прозових роздумів поета вводить у історичний контекст, який сценічно репрезентує образ Козаря. Постає поета асоціюється з образом Євангеліста у Пасіонах. У тексті лібрето відчутне намагання зняти прямі історичні паралелі та фольклорні асоціації, щоб домогтися «враження граничної узагальненості розповіді» [Черкашина, 2002, с. 68]. Серед лібретних праць «Згадайте, братія моя...» постає як кульмінаційний твір найбільш складного підходу автора словесного тексту до музичної драматургії, яка має відчутний романтичний родовід, але при цьому зберігає величність античного театру.

Напочатку кризових 1990-х увагу М. Черкашиної-лібретистки привернув «харківський текст» українського розстріляного Відродження, і вона зазирнула у задзеркалля абсурду часів «комункульту» і «реформаторів людини». Як результат виникла епатажна «співпраця у двох діях з прологом та епілогом за мотивами творів Миколи Куліша із використанням віршів М. Рильського, М. Хвильового, В. Еллана, В. Чумака, інших поезій 20-х років». У лібрето сонне марення пацієнта Сабурової да-

чі у Харкові, якому вважається вивернута на «новий» революційний лад церковна служба, що веде на «Олімп пролетарської мудрості і сили», отримало назву «Сім слів Малахія». Серед персонажів — «товариш Іуда, який переступив межу міщанської моралі», функціонери із зашифрованих аббревіатурами установ, прочанка, що шукає шлях до Ієрусалима, мешканці божевільні, натовп на майдані у Харкові... Заповіт Шевченка тут співають у супроводі молитовних покликань, окремі номери мають відверто провокативні назви: Фуга одностайного обурення, Пісня-плакат, Ода найвищій установі, Експрес-дует. Всього цього не знайдеш у п'єсі М. Куліша «Народний Малахій», яка після постановки 1928 року на сцені харківського «Березоля» була на довгий час вилучена з театральної практики, як і постать її репресованого, підданого забуттю автора. Активне втручання лібретистки у літературний текст драматурга як на рівні сюжетному, композиційному, так і лексичному, насичення художнього простору безліччю цитат з творчості поетів 1920-х, оперування тогочасними газетними гаслами, кафе-шантанний присмак віршування із залученням жанрових номерів (фокстрот, чарльстон), контроверсійне використання лексики і форм богослужіння із збереженням центральної для п'єси музичної алюзії на піснеспів С. Дятлярова «Милість миру» — все це явно підпорядковувалося постмодерним настановам створення багатопланового «метатексту».

Витоки поняття «метатекстуальності», як стверджує літературознавиця Олександра Вісич, можна шукати «в захопленні науковців середини ХХ століття обґрунтуванням метамови, а основою його актуальності сьогодні є загальне трактування процесів у сучасній культурі як «метареферентного повороту», зумовленого багаторівневою мережею взаємних покликань та саморефлексій розмаїтих культурно-комунікативних форм: від медіа до мистецтв, наскрізністю кодів і тенденцією їх внутрішньотекстової детермінації» [Вісич, 2019, с. 27].

М. Черкашина-Губаренко розробляла у музикознавчому дискурсі наукові ідеї «метатекстуальності», зокрема, одна з її статей мала назву «Історична опера як метажанр» [Черкашина, 2002, с. 70-78]. Також вона застосовувала у своїх лібретних текстах характерні прийоми «метатеатру»¹. Наприклад, прийом «театр у театрі» (інтермедія «Комедія про Адама і Єву, согрівивших біля райського дерева» в лібрето «Вія», репетиція опери «Сват мимоволі» самодіяльним театром у сільському клубі — у 4-й сцені опери «Кому посміхалися зорі»).

Важливою ознакою «метатеатральності» є наявність серед дійових осіб персонажа, який виконує функцію «внутрішнього драматурга» і режисує хід дії — так, як це робить Шельменко або Катерина (в лібрето «Кому посміхалися зорі» виконує функції режисера самодіяльної вистави), або патер Лоренцо, який зазнав фіаско як організатор втечі закоханих (у «Монологів Джульєтти»). Підготовкою вистави «Вертеп» починається і «Різдвяна містерія» — останнє лібрето М. Черкашиної. Але найбільш концентроване використання засобів метареферентності у лібрето вперше досягається авторкою саме у «співогрі» про Малахія. Головний герой, попри всю «донкіхотську» карикатурність, справжній «метатеатральний» персонаж, «здатний впливати на інших персонажів та їхню поведінку або керувати ними як акторами» [Вісич, 2019, с. 36]. Він, як і Шельменко, грає «роль у ролі», виступаючи батьком, листоношею Малахієм Стаканчиком, пацієнтом божевільні й водночас поводить як

¹ Термін належить американському драматургу і театральному критику Ліонелю Абелю, який уперше використав його у праці «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму» [Abel, 1963].

наділений повноваженнями «народний Малахій нарком, скорочено — Нармахнар». Заради своєї уявної місії він тікає з дому, як Лев Толстой.

Малахій — дійова особа нового типу, автореферентний персонаж, який сприймає власні дії як рольову гру. Він дистанціюється від інших персонажів і свідомо провокує сюжетні ускладнення. Крім того, у лібрето сценічна дія «співогри» переповнена різноманітними ритуалами, відтворення яких є прямою відсилкою («метареферентністю») до театральних форм життя. Це й урочисті збори партактиву в церкві, перебудованій на клуб, і «хресна хода» дівчат в українському вбранні навколо портрета Миколи Лисенка («Люди у натовпі починають хреститися і класти поклон»), і «урочистий парад загонів юнаків — червонців, робітників, селян-незаможників». У пародійному ключі виписаний у лібрето ритуал ініціації головного героя («З ласки великої матері нашої революції помазується народним наркомом колишній раб божий Малахій Стаканчик, апостол голубих мрій соціалізму, негайну реформу людини проповідавший!»). Використання відкритих прийомів театральної репрезентації співіснує в лібрето з «металітературністю», що насичує текст цитаціями та алюзіями на інші літературні джерела, починаючи від Святого писання й завершуючи крилатими рядками «батька Тараса» та його наступників, поетів-модерністів 1920-х. Також у лібрето М. Черкашиної вибудовувалася мережа метамузичних зв'язків, які широко використовував і автор першоджерела М. Куліш¹. Наскрізним у п'єсі постає згадка про духовний піснеспів С. Дегтярьова «Милость мира», що зберігається і у лібрето. Водночас створюються метареферентні покликання на різні форми музикування — приміром, спів «на клиросі», низка крилатих рядків з репертуару Дому побачень («обнімі востаннє...»), нарешті, винесення на титульну сторінку назви, що перефразує заголовок ораторії Й. Гайдна «Сім останніх слів нашого Спасителя на Хресті» (1796) і відсилає до авангардного опусу С. Губайдуліної — однойменної партити для віолончелі, струнного оркестру і баяна, а також активує метамузичне прочитання лібретистом абсурдистської «трагікомедії» М. Куліша. Сміливе експериментальне лібрето «Сім слів Малахія» М. Черкашиної наважився використати Олександр Яковчук, але свідомо про сценічне втілення його опери («народної феєрії»), поки що знайти не вдалося.

Подальші лібретні «пропозиції» М. Черкашина вже узгоджувала із В. Губаренком, певним чином асоціюючи вибір сюжетів з його попереднім оперним досвідом. Моноопера «Самотність» (1993) і «ліричні сцени» «Монологи Джульєтти» (1998) явно усвідомлювалися як «репліки» до «Листів кохання». На перший погляд, М. Черкашина створила дзеркальну «чоловічу версію» «Листів кохання» та «епілог» до історій про втрачене кохання, що складався із фрагментів шекспірівської драми. Усі три сюжети єдналися тематично і маніфестували ідею кохання, сильнішого за смерть, кохання, що продовжується за межами життя. Саме про це йшлося і в «Альпійській баладі» — в останній ремарці перед роз'язкою: «...хоч надія руйнувалася, але високий світ кохання осяював останні хвилини життя, дозволяючи героям зосередити не в собі, а на іншому весь сенс існування, і таким чином здійснити перемогу над силами руйнації та смерті».

Загалом усі лібретні тексти М. Черкашиної, при всій своїй строкатості, позначені спільною творчою настановою. Авторка розуміє діяльність лібретиста як проєктну практику, де формується поле можливостей для музики і театру. У своїх лібрето вона знаходить слова, що породжують сценічне мистецтво, потенційно передбачаючи нові канали інформації — аудіальні та візуальні. І це не просто «екфразис» — вер-

¹ Пригадаємо, наприклад, п'єсу М. Куліша про нещасливе кохання «Патетична соната» (1929).

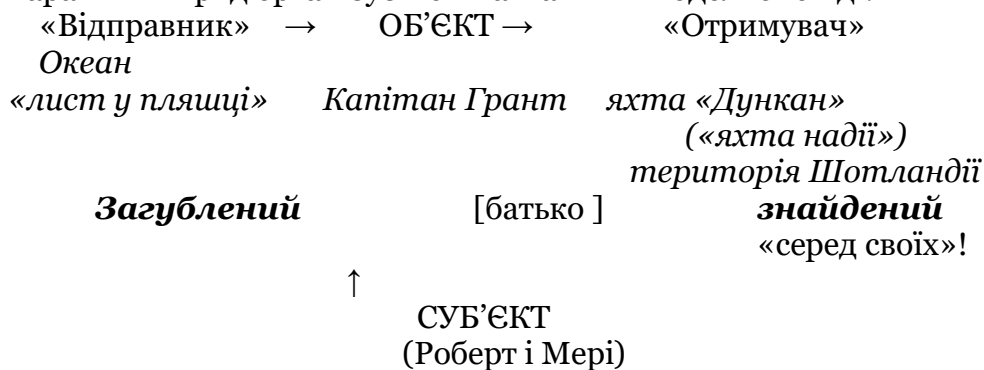
бальний опис тих чи інших візуальних або аудіальних ефектів. Її лібрето містить мінімум ремарок, характеризується спритною та плавною версифікацією, простими та енергійними діалогами. Пошук у мовленні локального колориту завжди приводить до влучних персонажних характеристик. Вербальний текст завжди придатний до конвертації в інші мовні системи з музичними та візуальними кодами. Осмислення лібрето як проекту, за С. Кримським, «місця конструювання майбутнього», топосу, де відбувається закладення у саме існування майбутнього твору самостійних ідей, потребує актуалізації тих чи інших ракурсів потенційного (або віртуального).

Сучасна наука і мистецтво багато в чому базується на проектності. На відміну від опусів, проект — це сузір'я можливостей. Лібрето як літературний жанр виконує проектні функції. Це не план, не програма, не креслення, а особливий «конструкт», налаштований на випробування нового. На відміну від опусу, проект не є результатом вибору тих чи інших можливостей. Проект приводить у відповідність структуру та функції майбутнього вибору, закладає певний спектр можливостей і визначає зону кількісних і якісних змін. Для цього, на наш погляд, автор лібрето передбачає у тексті чітко визначені «ряди потенційностей», серед яких основними є тематичний, наративний та фігуративний рівні. Як правило, на першому плані срийняття постає максимально розроблений фігуративний ряд, що включає сеттінг, зміни просторових координат, персонажів та їх конфігурації. Проте художня цілісність забезпечується, насамперед, тематичним і наративним рядами потенційностей.

Спробуємо продемонструвати, як М. Черкашина влаштувала «простір можливостей» у лібрето до опери «Діти капітана Гранта». Важко сказати, коли і для кого створювався цей текст (інформація про час його написання, композиторські або сценічні втілення відсутня), але, напевне, малася на увазі дитяча аудиторія. Першоджерелом для лібрето слугував пригодницький роман Жуль Верна (1868) обсягом у 560 сторінок. Немає сумнівів, що також були враховані й популярні екранізації цього роману у жанрі *road movie* — їхні сценарії могли б стати у нагоді лібретисту, який має зберегти авантюрний сюжет і максимально скоротити літературний текст, трансponувавши літературну оповідь для сценічного показу.

Лібрето М. Черкашиної вміщене на 38 сторінках формату А4 і надруковане 16-м кеглем з інтервалом 1,5. Формуючи тематичний ряд потенційностей у цій інсценівці, авторка відповідає на питання: який смисл у всьому, що відбувається? Пошук батька (у дітей є Батьківщина, але немає батька, діти без батька — це недобре, і дітям без батька недобре, тому вони й шукають батька). Відповідь утворює семантичну вісь тексту як відношення між двома статичними станами (чогось немає — у даному випадку когось, — і у фіналі він з'являється).

Наративний ряд організується в актантній моделі оповіді:



Як помічники виступають капітан яхти Джон Мангліс, лорд Гленарван, його дружина Елен, Хор («Вперед, Шотландії сини!»). Як ті, хто заважає пошуку — чужинець Паганель («Інший») та злодій Айртон (зрадник).

Історію пошуку доповнюють декілька додаткових сюжетних ліній:

- «ліричний сюжет» другого плану (Мері — Джон), 3 картина — дует «вітер з дощем» — 8 картина «освідчення»;
- сюжет ідентифікації — Роберт знаходить своє покликання (проходить випробування у подорожі);
- сюжет протистояння людини і стихії;
- низка «екзотичних сюжетів» із включенням епізодичних персонажів (комендант форта Незалежний Мануель Іфарагер, його сини (балет), колоніст австралійської ферми Паді О'Мур, його робітники).

Фігуративний ряд тексту лібрето включає, по-перше, сеттінг (час і місце дії) і зміну часопросторових координат, по-друге, конфігурацію персонажів. Історія починається на яхті «Дункан» — палуба / кают-компанія позиціонуються як територія Шотландії. Далі — аварія у машинному відділенні (початок другого акту). Протягом першого акту і початку другого — океан присутній майже завжди (сонячний, нічний, штормовий). Земля постає у мандрах «Американським континентом по 37-й паралелі» та «На східному схилі Кордільєр» (4 картина), коли відбувається землетрус і кондор летить з неприємним Робертом (балет). Америку представляє Форт Незалежний та його мешканці: військовий Мануель Іфарагер і його 12 синів (балет). Австралія постає в реаліях ферми Паді О'Мура і пов'язується із ускладненням перед розв'язкою «У болотах Сноуї» (поліфонічний ансамбль усіх учасників походу «Що ж нам робити?»). Нарешті, на яхті «Дункан» біля безлюдного острова Табор відбувається очікувана зустріч.

У лібрето досить стисло, але визначені ключові симфонічні епізоди («картини»), які при необхідності могли б утворити симфонічну сюїту. Присутність увертюри / вступу не коментується, а наявність симфонічного антракту між діями вважається необхідною. Він має назву «Землетрус», далі симфонічні інтермедії («Американським континентом по 37-й паралелі», «Ураган», «Прощай, Австралія!») фіксують вузлові етапи сюжетного розгортання. Нарешті, у 6-й картині звучить «Гімн Землі». За сюжетом дія відбувається на фермі колоніста з Ірландії. Пасажири, матроси яхти, мешканці та робітники ферми у єдиному хорі прославляють Землю. Як текст М. Черкашина обрала вірш «Земля. Гімн» В. Гюго (1873):

Вона — земля, вона — рівнина, вона — поле.

Усім дорога, хто сіє як ходить...

Слава землі! Слава блакитному небу...

Земля любить це спокійне небо, рівне для всіх

Земля спокійна біля океану, що вирує,

Земля прекрасна...

Безумовно, цей текст має символічне значення для вистави і передбачає створення яскравої теми, яка, можливо, могла б відкрити оперу і стати її завершенням. У симфонічному епізоді музика «Гімна Землі» «трансформується в образ довгої дороги, втоми і важкості руху!».

Фігуративний ряд персонажів номінально розподілений на дві групи: «своїх» і «чужих». Серед перших сольні номери має Лорд Гленарван («Не підуй! Навіщо ціною

життя сина рятувати батька?»), Мері, яка трактована як мрійниця Ассоль («У мріях завжди жила я морем»), капітан Джон Манглс, який персоніфікує топос героїки («Море кипить і шторм близький») та Роберт з хором («Наше гасло: Тільки вперед!»). Леді Гленерван (Елен) та капітан Грант, який з'являється в останній сцені, не мають окремих номерів. Серед «чужих», кого зустрічають відважні шотландці на шляху, Жан Паганель, кабінетний географ, який все життя мріяв побачити Індію, але повторив «порив до Індії» Христофора Колумба, потрапивши до Америки. Він співає арію «Як сумно, що на землі вже все відрито...» і постійно повторює: «А як же слони?». Мануель (ветеран аргентинської армії) співає сонет з 14 рядків (4+4 3+3) «В крові кипить відвага... хоч посивів солдат». Айртон —зловісна тінь капітана Гранта — має аж три сольних номери:

6 картина — Розповідь про кораблетроцю, введення в оману;

7 картина — Самовикриття: «Я був корсар суворий»;

8 картина — Розповідь про бунт на кораблі (саме тоді надія відшукати батька втрачається).

Ремарки апелюють до виконавців і постановників. Текст балансує між «серйозним» і «сміховим» регістрами, створюючи напівсерйозний комічний контент. Різниця у мові представників різних континентів та таборів мінімальна. Очевидно, що завданням лібретистки було, насамперед, прилаштувати хід подій до умов оперного жанру та знайти зручні міста для завершених музичних номерів, пов'язавши їх із сюжетним розвитком. Ситуація появи у замкненому середовищі «своїх» на яхті «Дункан» представника іншого світу француза Паганеля вирішена як ігровий номер і розкривається у динамічному наростанні крізь взаємодію партнерів. Аналогічний прийом можна знайти у росінієвському фарсі «Шлюбний вексель», де перший вихід канадського неогоціанта Слука, який здійснює урочистий візит до будинку своєї англійської нареченої, перетворюється на каскад непорозумінь і несподіванок.

Лібрето «Діти капітана Гранта» яскраво демонструє *modus operandi* М. Черкашиної, яка добре засвоїла викристалізовану в музичній історії стратегію адаптації будь-якого матеріалу до оперного лібрето. Тут, передусім, застосовуються механізми очікування та легкого впізнання. Більш знайомі кліше доставляють оперному глядачеві більше задоволення — він, як пише Ф. Россі, «спокійний від розуміння та дотичності до видовищної події ... закохується радше у структуру, ніж в історію — і отримує задоволення від її упізнання» [Rossi. 2006. с. 44]. Схиляючись до ідеї театру перетворення, М. Черкашина виявилася здатною у потрібний момент відреагувати на нові виклики часу і майстерно прилаштувати пропоновані відповіді у тексти своїх лібрето.

Висновки та перспективи дослідження. Перша спроба створення М. Черкашиною власного оперного лібрето припадає на початок 1980-х — час, позначений у розвитку музичного театру особливою полемічною напруженістю, гострими суперечками, під час яких відбувалася зміна базових парадигм існування оперної вистави. Саме тоді формувалася специфіка «режисерської опери» як сучасної театральної форми, що репрезентувала у сценічній практиці радикальні погляди філософського постструктуралізму. Опера поставала не як трансляція певних істин, а як «проблемне поле з діалогічно напруженим полемічним простором, в якому у стані вічного суперництва різноманітні концепції оскаржують одна у одної право на роль найбільш авторитетної системи аргументації, не виокремлюючись при цьому у незалежне ціле, але знаходячи своє значення в безперервній взаємній контестації» [Боговін, 2017. с. 55]. Підлягала відповідному переосмисленню і функція лібрето в опер-

ній композиції. Простий ряд умовних спрощень, що сприяв комунікації на всіх рівнях, перетворюється на простір потенційного «середовища», де закладаються ідеї майбутньої вистави, тобто визначається спектр можливостей того, що саме може бути реалізованим і як саме це може здійснитися.

Протягом двох десятиліть Марина Черкашина створила десять оперних лібрето, вісім з яких отримали композиторське втілення. Як літературні джерела вона використовувала твори В. Шекспіра, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Куліша, О. Корнійчука, В. Бикова, св. Франциска, П. Меріме, Ж. Верна. У своїх лібрето вона дотримувалася оперного «регламенту», тобто для кожної сюжетної ситуації підбирала певний модус висловлювання і забезпечувала загальну зв'язність сценічних подій у тексті вистави, яка у перспективі мала бути наповненою (або переповненою) музикою, пластикою, візуальними образами. М. Черкашина свідомо позиціонувала себе як фахового ремісника «в оперному виробництві», чію роботу не прийнято оцінювати автономно за мірками високої літератури. Свою уяву і поетичний талант вона часом ніби вбирала у гамівну сорочку, щоб залишити у тексті лібрето простір уяви для композитора і для всіх учасників оперної постановки, і в цьому, безумовно, працювала у парадигмі режисерського театру ХХ століття. Водночас Марина Черкашина майстерно застосовувала засоби вербального моделювання оперної дії, які закладали потенціальні імпульси для подальшого опрацювання, ставали рушійною силою для музичного та сценічного втілення, залишаючи при цьому можливість множинного переосмислення. Перспективою подальших досліджень у цьому напрямі є розробка теоретичних питань оперного лібрето в українській музиці, формування більш поглибленого лексичного аналізу жанрових різновидів оперних лібрето.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боговін О. Поняття «код» у термінологічному апараті літературознавчих методологій: версія Умберто Еко. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету : зб. наук. ст. Серія: Філологічні науки. Бердянськ, 2017. Вип. XIV. С. 53–60.
2. Веселовська А. Велика прогулянка. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Київ : Акта, 2015. С. 7–8.
3. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі : дис. ... д-ра філолог. наук / 10.01.06 — Теорія літератури; 10.01.01 — Українська література. Філологія. Луцьк, 2019. 387 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28067/1/pdf> (дата звернення 30.01.2025).
4. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Київ : Музична Україна, 1986. 182 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох : зб. ст. У 2-х т. Суми : Наука, 2002. Т. 1. 184 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Київ : Акта, 2015. 467 с.
7. Abel L. Metatheatre; a new view of dramatic form. New York, Hill and Wang, 1963. 146 p. URL: <https://archive.org/details/metatheatrenewvi00abel/page/n163/mode/2up> (дата звернення 18.12.2024).
8. Bellina A. L. La collezione Rolandi dei libretti d'opera. La Fondazione Giorgio Cini: 50 anni di attività per la cultura, il dialogo e per Venezia. Milano, 2001. P. 135–140.

9. Castelvecci S. Sullo statuto del testo verbale nell'opera. Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena, Convegno internazionale di studi (Pesaro 25-28 giugno 1992). Pesaro, Fondazione Rossini, 1994. P. 309–314.
10. Di Donato V. La biblioteca musicale Rolandi, The New Grove dictionary of opera. London, 1992. IV, P.11.
11. Dyachkova, O. "Theater in the World": stylistic features of the musico-critical publication by Maryna Cherkashina-Gubarenko. In: Music and Theater History. Evens. Facts. Comments: Proceedings of III Cherkashinsky Readings: 24–25 November 2023. Sumy: Trytoria, pp. 42–46 [in English].
12. Librettologia. La Treccani. L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/librettologia> (дата звернення 31.01.2025).
13. Libretto d'opera. La Treccani. Enciclopedia Italiano on line. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/libretto-d-opera/> (дата звернення 15.01.2025).
14. Macnutt R. Libretto. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001, XIV. P. 645–649.
15. Rossi F. «Quel ch'è Padre, non è Padre...» Lingua e stile dei libretti rossiniani. Bonacci editore, Roma, 2005. 361 p. URL: https://www.academia.edu/12265235/8_padre_Lingua_e_stile_dei_libretti_rossiniani_Roma_Bonacci (дата звернення 16.11.2024).
16. Smith P. J. The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto. New-York, 1970. 484 p.

REFERENCES

1. Bohovyn, O. (2017). Ponyattya "kod" u terminologichnomu aparaty literaturoznavchich metodologi: versiya U. Eco [The concept of "code" in the terminological apparatus of literary methodologies: Umberto Eco's version]. In: Naukovi zapysky Berdyanskogo pedagogichnogo unaversitetu. Seria: Filologichny nauky [Scientific Papers of Berdiansk State Pedagogical University / Series: Filology sciences]. Berdiansk. Issue XIV, pp. 53–60. Available at: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/24002/1/OHalchuk_NZBDPU_XVI_2017_IF.pdf (accessed: 30.01.2025) [in Ukrainian].
2. Veselovska, A. (2015). Velyka prohulyanka [The Long Walk]. In: Chercashina-Gubarenko, M. Operny teatr u mynlyvomu chasoprostory [Chercashina-Gubarenko, M. Opera theater in changing space and time]. Kyiv : Acta, pp.7–8 [in Ukrainian].
3. Visych, O. (2019). Metadrama: teoriya y representatiya v ukrainsky literaturi [Metadrama, theory and representation in Ukrainian literature] : Thesis (post-doctoral) / 10.01.06 — theory of literature; 10.01.01 — Ukrainian literature. Filology. Lutsk, 387 p. Available at: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28067/> (accessed: 30.01.2025) [in Ukrainian].
4. Chercashina, M. (1986). Ystoricheskaya opera epohy Romantisma [Historical opera of the Romantic era]. Kyiv, Muzychna Ukraina, 182 p. [in Russian].
5. Chercashina-Gubarenko, M. (2002). Musika y teatr na perehresty epoh [Music and theater at the crossroads of eras]. V. 1. Kyiv, Nauka, 184 p. [in Ukrainian].
6. Chercashina-Gubarenko, M. (2015). Operny teatr u mynlyvomu chasoprostory [Opera theater in changing space and time]. Kyiv, Acta, 467 p. [in Ukrainian].
7. Abel, L. (1963). Metatheatre; a new view of dramatic form. New York, Hill and Wang, 146 p. Available at: <https://archive.org/details/metatheatrenewvi00abel/page/n163/mode/2up/> (accessed: 18.12.2024) [in English].
8. Bellina, L. (2001). La collezione Rolandi dei libretti d'opera. In: La Fondazione Giorgio Cini. 50 anni di attività per la cultura, il dialogo e per Venezia, a cura Ulrico Agnati. Milano, Electa, pp. 135–140 [in Italian].

9. Castelvechi, S. (1994). Sullo statuto del testo verbale nell'opera. In: Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena: Convegno internazionale di studi (Pesaro 25–28 giugno 1992). Pesaro, Fondazione Rossini, pp. 309–314 [in Italian]
10. Di Donato, V. (1992) The Rolandi music library. In: The New Grove dictionary of opera. London. IV, p.11 [in English]
11. Dyachkova, O. "Theater in the World: stylistic features of the musico-critical publication by Maryna Cherkashina-Gubarenko. In: Music and Theater History. Evens. Facts. Comments: Proceedings of III Cherkashinsky Readings: 24–25 November 2023. Sumy, Trytoria, pp. 42–46 [in English].
12. Librettologia. In: La Treccani: L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Available at: <https://www.treccani.it/vocabolario/librettologia/> (accessed: 31.01.2025) [in Italian].
13. Libretto. In: La Treccani: L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Available at: <https://www.treccani.it/vocabolario/libretto> (accessed: 15.01.2025) [in Italian].
14. Macnutt, R. (2001). Libretto. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London. XIV, pp. 645-649. [in English].
15. Rossi, F. (2005). «Quel ch'è padre, non é padre... ». Lingua e stile dei libretti rossiniani. Roma, Bonacci editore, 361 p. Available at: https://www.academia.edu/12265235/8padre_Lingua_e_stile_deilibretti.rossiniani.Roma_Bonacci (accessed: 16.11.2024) [in Italian].
16. Smith, P. J. (1970). The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto. New York, 484 p. [in English].

IRYNA DRACH

Drach, Iryna — Doctor in Art Studies, Professor, Head at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

drach.irina2016@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327877

MARYNA CHERKASHINA AS LIBRETTIST: «MUSICAL THEATRE EXPRESSED IN WORDS»

The relevance of the study. In the history of Ukrainian culture, the prominent personality of Maryna Cherkashina-Gubarenko (1938–2024) occupied a significant place as a musicalogist, leader of Ukrainian opera studies, music and theatre critic, journalist, teacher, scientific expositor of modern art and tireless educator. Her legacy also includes several poetry collections and ten opera libretti, among which eight were embodied by the composer, and six operas on her libretti were staged. As literary sources, she used the works of William Shakespeare, St. Francis of Assisi, Mykola Hohol, Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, Taras Shevchenko, Prosper Mérimée, Jules Verne, Mykola Kulish, Oleksandr Korneichuk, and Vasyl Bykov. Her work on libretti was not of secondary importance among her life and artistic priorities since it was existentially motivated and revealed as an integrative act of sublimation of the entire set of her life, research and artistic experience. Understanding this unique experience determines the topicality of this article.

Main objective of the study is the specifics of the librettist's work in modern Ukrainian theater.

The methodology includes biographical (to clarify the circumstances of Maryna Cherkashina-Gubarenko's life and work), comparative (to identify the continuity of libretto texts in relation to previous examples of the genre), as well as a complex of analytical approaches, including structural-functional, genre-stylistic, narratological, lexical, and dramaturgical (to characterize selected examples of libretto creativity).

Results and conclusions. It is emphasize to characterise the libretto work of Maryna Cherkashina-Gubarenko as a body of texts in the aspect of the opera tradition, as well as to identify the specifics of her work on the opera libretto as a project and meta-referential artefact using cases in point. The purpose of this article is Cherkashina's libretto heritage became the object of research for the first time, which allowed not only to complement the vision of the history of Ukrainian opera of the last decades of the XX century, but also to test modern approaches to the study of opera libretto as an independent literary genre. Using the example of two texts, 'Seven Words of Malachi' (*Singspiel* libretto) and 'The Children of Captain Grant' (opera libretto), the features of constructing an opera composition as a network of meta-literary, meta-theatrical and meta-musical connections in the levels of potentiality incorporated into the project are characterised. Historical continuity in the selection and combination of opera topoi, appealing to Gioacchino Rossini as comedy dramatist, is determined.

Keywords: musical theatre, Ukrainian opera, creative legacy of Vitaly Gubarenko, Maryna Cherkashina's libretto, opera libretto as project.