

References

1. Preview of the performance in the repertoire of Teatr «MIST». Retrieved from http://www.teatr-mist.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=201&Itemid=30 [in Ukrainian].
2. Dzhevelegov, A., Boyadzhiev, G. (1941). History of Western European Theater from occurrence to 1789. Textbook for theater institutes. Moscow; Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
3. Korniy, L. (1993). Ukrainian school drama and spiritual music 17th – the first half of the 18th century. Kyiv: Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv P. Tchaikovsky State Conservatory [in Ukrainian].
4. Levenko, O. (2017). «Sing the Holy Trinity» in monuments of Ukrainian sacred art: the ancient monophonic songwriting «King of the Heavens» from handwritten Irmologion of the 17th century. XIV Ostrog local scientific studies. Ostrog, 278-286 [in Ukrainian].
5. Makarov, A. (1994). The Light of the Ukrainian Baroque. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Mokulsky, S. (1936). History of Western European Theater. Vol. 1. Antique Theater, medieval theater, Renaissance Theater. Textbook for theater universities, schools, studios. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
7. Rabzhayeva, M., Semenov, V. (2008). G. Skovoroda's «The dream» as a representation of creative frustration. Russian anthropological school. Issue 5. Moscow: RGGU, 349-365 [in Russian].
8. Safronova, L. (2006). Culture through the prism of poetics. Studia philologica. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur [in Russian].
9. Skovoroda, G. (2016). Complete academic collection edited by prof. L. Ushkalov, 2 edition stereotypical. Kharkiv: Publisher O. Savchuk [in Ukrainian].
10. Sulyma, M. (2010). Ukrainian dramaturgy XVII – XVIII centuries, 3rd edition. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
11. Ukrainian Kant XVII – XVIII centuries. (1990). Ordering, introductory article and notes L. Ivchenko. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
12. Yasinovsky, Yu. (1996). Ukrainian and Byelorussian note line Irmologions of XVI – XVIII centuries. Catalog, codecological and palaeographic research. Lviv [in Ukrainian].

УДК 792.2.01.02:78.071.1/.2Радченко](477.83-25)"19"

*Новосад Христина Назарівна,
аспірантка кафедри театрознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
ім. І.К. Карпенка-Карого
hrystynkaLV@ukr.net
ORCID: 0000-0001-6891-8887*

**ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОЇ ТА ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПРАКТИЧНОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
В ОСМИСЛЕННІ ОЛЕКСАНДРА РАДЧЕНКА**

Мета роботи – висвітлити осмислення кола проблем, пов'язаних з роботою композитора в драматичному театрі, здійснене О. Радченком, безпосереднім учасником театрального процесу. *Методологія* дослідження ґрунтується на поєднанні історичного,

біографічного та аналітичного методів. **Наукова новизна** зумовлена введенням до наукового обігу листів, доповідей та інших текстів О. Радченка, присвячених питанням роботи над музичною складовою драматичної вистави в єдності творчого та організаційного аспектів.

Висновки. Аналіз здійснених у різній формі висловлювань О. Радченка про місце та роль композитора у роботі над виставою та в театрі загалом дозволяє судити про повноту й глибину усвідомлення митцем специфіки такої діяльності, що поєднує творчість (створення музики та її оркестрування або підбір матеріалу для музичного оформлення) та організаційну складову (написання «выписок на музыку» та коментарів до клавіру з описами та тривалістю звучання кожного з номерів, обов'язки диригента, хормейстера, концертмейстера, навчання акторів музичної грамоти). Поряд з цим, композитор був змушений долати труднощі, зумовлені особливостями тогочасного театрального процесу (тісні часові рамки, непрофесійні вокалісти-актори, часто неукомплектовані оркестри тощо). Ідеї О. Радченка не втратили своєї актуальності для сучасних митців та науковців.

Ключові слова: музика в драматичному театрі, завідувач музичної частини театру, театральний композитор, творчість Олександра Радченка, Театр ім. М. Заньковецької.

Novosad Khrystyna Nazarovna, aspirantka kafedry teatrovedenia Kіevskogo natsionalnogo universiteta teatra, kino i televīdennia im. I.K. Karpenko-Karogo

Проблемы творческой и организационно-практической деятельности композитора драматическом театре в осмыслении Александра Радченко

Цель работы – отобразить осмысление круга проблем, связанных с работой композитора в драматическом театре, совершенное А. Радченко, непосредственным участником театрального процесса. **Методология** исследования основана на сочетании исторического, биографического и аналитического методов. **Научная новизна** обусловлена введением в научный оборот писем, докладов и других текстов А. Радченко, посвященных вопросам работы над музыкальной составляющей драматического спектакля в единстве творческого и организационного аспектов. **Выводы.** Анализ проведенных в разной форме высказываний А. Радченко о месте и роли композитора в работе над спектаклем и в театре вообще позволяет судить о полноте и глубине осознания художником специфики такой деятельности, что объединяет творчество (создание музыки и ее оркестровки или подбор материала для музыкального оформления) и организационную составляющую (написание «выписок на музыку», комментарии к клавиру с описаниями и продолжительностью звучания каждого из номеров, исполнение обязанностей дирижера, хормейстера, концертмейстера, обучение актеров музыкальной грамоте). Наряду с этим, композитор был вынужден преодолевать трудности, обусловленные особенностями театрального процесса того времени (тесные временные рамки, непрофессиональные вокалисты-актеры, часто неукомплектованные оркестры и т.д.). Идеи А. Радченко не потеряли своей актуальности для современных художников и ученых.

Ключевые слова: музыка в драматическом театре, заведующий музыкальной частью театра, театральный композитор, творчество Александра Радченко, Театр им. М. Заньковецької.

Novosad Khrystyna, post-graduate student of Theater Studies Karpenko-Kary Kiev National University of Theater, Film and Television

The problems of organizational and practical activities of the composer of drama theatre in the comprehension of Oleksandr Radchenko

The purpose of the article is to outline the range of issues connected with composer's work in drama theatre, carried out by O. Radchenko, direct participant of the theatrical process. **The methodology** of the research is based on a combination of historical, biographical and analytical methods. **The scientific novelty** in the discourse is represented with letters, reports and other texts by O. Radchenko dedicated to issues of work on the musical part of drama performance in the unity of creative and organizational aspects. **Conclusions.** The analysis of utterances by O. Radchenko in

their different forms about the role and place of composer in work on performance and generally in theatre allows us to estimate the completeness and profoundness of artist's awareness of specificity of this work that combines creativity (music creation and its orchestration or selection of material for musical arrangement) and organizational part (writing "abstracts on music" and comments for clavier with descriptions of duration of each element, duties of conductor, choirmaster, concertmaster, teaching actors solfeggio). Apart from this composer had to overcome difficulties conditioned by that-time theatre process (short timing, unprofessional vocalist-actors, often understaffed orchestras, etc.). Radchenko's ideas haven't lost their topicality for modern artists and scientists.

Key words: *music in drama theatre, administrator of the musical part in theatre, theatrical composer, creative work of Oleksandr Radchenko, Maria Zan'kovetska theatre.*

Актуальність теми дослідження. Робота композитора в драматичному театрі є складною й багатокomпонентною. Вагомою є не лише творча складова (від створення музичного тексту до практичної роботи по його інтеграції до вистави як цілісності), а й великий об'єм організаційно-практичної діяльності, яка також спрямована на здійснення постанови.

Аналіз досліджень і публікацій. При наявності в українському театрознавстві численних розвідок про діяльність режисерів, акторів чи сценографів драматичного театру, специфіка діяльності композитора в цій сфері є мало висвітленою. В українській театральній періодиці 1950–80-х рр. зрідка публікували статті, пов'язані з музикою в драматичному театрі, та й зацікавлених у цьому науковців було одиниці (М. Линник, І. Мамчур, Г. Фількевич та ін.).

Свої теоретичні напрацювання залишили деякі митці, серед яких один з перших українських театральних композиторів Матвій Васильєв та російський композитор Ілля Сац. Значний інтерес представляє спадщина в цій галузі Олександра Радченка – композитора і диригента, який впродовж кількох десятиліть працював завідувачем музичної частини Театру ім. М. Заньковецької.

Творчість композитора згадано лише у кількох довідкових та енциклопедичних виданнях [7; 8; 10; 12]. Єдиною науковою розвідкою в театрознавстві про діяльність О. Радченка є публікація М. Гарбузюк [1].

Мета роботи – висвітлити осмислення кола проблем, пов'язаних з роботою композитора в драматичному театрі, здійснене О. Радченком, безпосереднім учасником театрального процесу

Виклад основного матеріалу. О. Радченко є автором музики до близько 500 вистав драматичних театрів. В процесі роботи над музичними вирішеннями вистав він листувався з театральними та музичними діячами. Але жоден з матеріалів-роздумів композитора про музику в Театрі ім. М. Заньковецької чи про процес створення музики для драматичного театру загалом так і не було опубліковано. Лише окремі уривки, що виголошувались композитором під час доповідей на конференціях чи семінарах, є зафіксованими. Проблема полягала не у фактажі, а у відсутності затребуваності таких матеріалів.

У текстах доповідей, офіційних листуваннях та документах композитор писав свої ніким незатверджені закони написання музики до драматичних вистав, функції та особливості роботи завідувача музичної частини драматичного театру, спогади про співпрацю з окремими режисерами та акторами. Всі ці напрацювання О. Радченка були і є сьогодні актуальними як для композиторів, завідувачів

музичних частин театрів, так і для режисерів, які сьогодні часто самотужки формують музичне оформлення вистав.

О. Радченко написав чотири листи до свого товариша Георгія Лямбринуди, з яким були одними з перших студентів Одеської консерваторії (нині Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової). Згодом ці листи лягли в основу його неопублікованої доповіді «Музика в драматичному театрі». У них митець так характеризує свою музику: «Вона не розвага, вона не естрадно-концертний показ досягнень музичної техніки, вона не в центрі уваги десятків чи сотень меломанів-гурманів, які насолоджуються звуковими “знахідками”. Вона служить театру...» [11, 32], а саме підпорядковується задуму драматурга та режисера. Музика має бути органічною частиною вистави, адже хор, танці, сольні арії, дуети ніколи не можуть існувати самі по собі, тож вона має допомагати слову та жесту актора, доповнювати його гру. Єдина умова для всіх творців вистави (режисера, художника і композитора) – це спільне творче бачення, єдине розуміння ідеї п'єси та вистави, проникнення в задум автора, характери, епоху місця дії, в його етнографічні особливості, колорит, конфлікти. Лише тоді вистава може претендувати на успіх та, головне, на мистецьку цінність. О. Радченко під час написання музики намагався «не тільки зрозуміти і прийняти їх (ідеї режисера – Х.Н.), а жити з ними, щоб бути не лише добросовісним виконавцем завдання-замовлення режисера, а своїм проникненням в його задуми і в драматичний матеріал стати співтворцем вистави» [9, 1]. Тож кожен, хто працює над виставою, підпорядкований «гегемону-режисеру, і в сперечанні з ним <...> диригент-завмуз завжди самотній» [11, 77]. Тож композитор пише музику, в першу чергу, за вказівками режисера, і від нього залежить, як він побудує ту чи іншу мізансцену, де він вважатиме за потрібне розмістити певний музичний номер і яким він буде за тривалістю.

Тут же композитор визначає 4 якісні показники музики до вистави, які є актуальними і для музичних рішень вистав ХХІ ст.: мелодійність музики, емоційно-виразне насичення, органічність зв'язку музики з ідеєю вистави та з тим, що відбуватиметься на сцені, і нарешті – доступність та розуміння її (музики) всіма глядачами – слухачами.

У своїх методичних напрацюваннях для композиторів, режисерів та завмузів, композитор часто наголошує на тому, що ідея твору – це те, від чого має відштовхуватись як режисер, так і композитор, і вони спільно втілюють її на сцені. Композитор, як правило, спершу працював з драматичним текстом, далі – з режисерським, а тоді вибудовував своє бачення музики до тієї чи іншої вистави. Тому його музика до однієї п'єси, але для різних театрів, завжди відрізняється між собою, і кожна з них є окремим музичним твором. Використання ж однієї і тієї ж музики для декількох постановок, за словами О. Радченка, є ознакою непрофесійного підходу до написання музики, і, як наслідок, загрозою твердження у пресі про «невдале музичне оформлення». Тут проблема полягає не в якості музики, а у її виконанні не тими акторами, під яких вона написана, в іншому режисерському та сценографічному вирішенні, іншим складом оркестру тощо. Також акторові часто не підходить написана теситура чи в хорі інша кількість співаків в певних партіях. Це не дає повноцінного звучання: «В моїй

практиці було декілька випадків, коли моя вдала, хороша музика, написана на замовлення театрів інших міст, звучала так, що я, приїхавши подивитися виставу і послухати свою музику, був шокованим, зовсім не впізнаючи своєї музики» [11, 76], – згадував О. Радченко у листах. Тут же й наводив приклади: вистава «Залізна бригада» Я. Городського в Харківському державному театрі Революції (1932 р.) та «Соло на флейті» І. Микитенка в Одеському театрі Революції (1936 р.). Зазначимо, що в оперному театрі, де працюють професійні музиканти, ця проблема відсутня, на відміну від драматичного, та навіть музично-драматичного театру, де і сьогодні не кожен актор є співочим. Ці та інші нюанси самостійно може вирішити кваліфікований диригент, проте, на жаль, не завжди.

Окрім написання музичної складової композитор часто додавав коментарі до клавіру, де розписував звучання кожного з номерів. Ця практика, в основному, застосовується при написанні музики на замовлення інших театрів. Саме в коментарях до клавіру автори музики не лише вказують місце звучання музичного номеру, а й передають його характер. Ось приклад коментарів до легендарної вистави заньківчан «Вій, вітерець!» Яна Райніса (1950, реж. В. Івченко, худ. Ю. Стефанчук): «Піанісимо і широко починається улюблена пісня литовського народу – “Вій, вітерець” <...> з кожним куплетом темп пісні все більше прискорюється і пісня звучить все голосніше. Наростання темпу і сили звуку повинні бути такими, щоб 6-ий куплет прозвучав на повну силу (фортисимо і майже алєгро) – гнівно, обурливо, мужньо» [4, 32]. Таким чином, режисер вже з друкованого тексту, ще не почувши музики, може зрозуміти характер її звучання.

Є також випадки, коли режисер подавав «виписку на музику», де вказував, які музичні твори мають звучати (завмуз їх шукає та оркеструє) або ж випишував кількість, місце, назви номерів та характери кожного з них. Наприклад, режисер О. Ріпко запланував у майбутньому «Невольнику» (1961, худ. Ю. Стефанчук) наступне: «Невольники кидаються на охорону і збивають турків – 10 сек. Кидають у вікно чи іншу діру канат з прив'язаним каменем. Канат розмотується і немовби падає вниз – 5 сек.» [2, 47]. В таких випадках композитору легше працювати, бо він чітко бачить своє завдання.

Окреме місце у своїх розвідках О. Радченко приділяв специфіці роботи композитора в оперному, музично-драматичному та драматичному театрах, де музика виконує різні функції, а у кожного з видів театру – свої можливості. Музика в драматичному театрі допомагає актору і режисеру розвивати та доносити до глядачів ідею постановки, збагачує виставу, підсилює емоційну дію на глядача. В театрі опери та балету музика слугує солісту чи танцюристу основним методом, за допомогою якого саме він передає глядачам теми й ідеї, закладені в лібрето, але солісти, зазвичай, не мають належних акторських даних і не завжди можуть передати характери, збудувати мізансцени для передачі змісту опери. «Була б мелодія – звучав-би оркестр!» – може сказати оперний диригент. В драматичному театрі музика має бути написана під певного актора, склад оркестру та його можливості. Завмуз працює з неукомплектованим оркестром, який, незважаючи на кількість музикантів, завжди повинен повноцінно звучати, а актори, часто без належних вокальних даних, на сцені співають, тож це додає специфіки у роботі в драматичному театрі. Як зазначає О. Радченко, в Театрі

ім. М. Заньковецької 90% репертуару є музичним, а ставки хормейстера чи концертмейстера зазвичай немає. При цьому, тут заробітна плата завмуза значно нижча, ніж в музично-драматичному театрі (так само і в артистів оркестру), адже цей напрямок діяльності, так би мовити, «непрофільний».

Це було проблемою не лише для театру ім. М. Заньковецької: «В одному театрі числиться сім музикантів, а замість восьмого зачислений фотограф, в другому 13 оркестрантів <...> і протягом двадцяти років немає контрабасиста, <...> в четвертому театрі з великою кількістю музичного репертуару 7-8 сопрано, 1 альт, 1 тенор і 10-15 “басів-хрипунів-крикунів”» [2, 15].

Процес написання музики композитор умовно поділив на три етапи, які описав на прикладі роботи над передостанньою постановою зі своєю музикою в Театрі ім. М. Заньковецької – «Не судилось» М. Старицького (1968 р.): «Термін для роботи – до місяця часу. За цей час потрібно ознайомитись з текстом і написати музику та оркестровку приблизно до 40-50 музичних номерів. При цьому зважати, що музика для вистав має бути емоційно насиченою, психологічно відповідати настрою героя в даний момент тощо. Тож, після знайомства зі змістом твору і формулюванням для себе майбутньої музичної картини, переходиш до роботи над музичними номерами. Зважаючи, що ти працюєш з акторами, танцюристами та оркестром, потрібно встигнути написати все для всіх, тобто, для кожного окремо. Першими просять, а якщо поглянути реально, вимагають, її танцюристи і вокалісти (хори), адже їм потрібно ще поставити танець і вивчити свої партії. При цьому балетмейстер просить першим музику <...>. Тут же підходить і концертмейстер, якому потрібні партії для солістів. І ніхто при цьому не враховує, що композитор не друкарська машинка, в яку помістив аркуш паперу і отримав ноти, а їх окрім того, що надрукувати, потрібно ще й написати» [5, 4]. «Композитор – це, перш за все, людина» [5, 6], – з болем писав О. Радченко у листі. Другий етап – створення оркестрової музики до окремих сцен, діалогів та написання фонові музики. Тут важливо, щоб вона не лише відповідала настрою, змісту, епосі драматичного твору, а й допомагала акторам у грі.

Але написання – це лише частина роботи над музикою до вистави. Після цього композитор переходить до третього, найбільш тривалого періоду – оркестрування музики. Прецизійність О. Радченка не дозволяла йому ще когось залучати до творення музичного оформлення, тож він оркестрував свою музику самостійно: «Це явна і відверта халтура, це ганьба для композитора і театру, що допускає таку “творчість”» [3, 98]. Композитор «від руки» розписував партії для кожного інструменту: «Тут же є свої нюанси: музиканти в театрі середньої кваліфікації, та й актори – не солісти, тому потрібно знати можливості кожного з них особисто, щоб написати відповідну партію. <...> Оркестровка займає від 200 до іноді 500 сторінок нотного паперу, тож потрібно не лише придумати партії, а й їх написати, на що йде багато днів та ночей. Для порівняння: за час друкування 7-8 сторінок звичайного тексту – лише 1 нотний аркуш встигнеш написати» [5, 6].

Щоб музика, яка звучить у виставі, передавала всі нюанси, написані в клавирі, потрібно багато зусиль під час репетиційного процесу: окремі номери мають бути зведеними з мізансценами, монологам, роботою обертового кола

тощо. Окрім цього, під час репетицій сумлінний композитор-завмуз сидить в залі і коригує вокальні партії чи інструментальні номери. І лише після відвідин численних репетицій, доопрацювання музики під час та після них добросовісний театральний композитор може сказати, що «написав музику». Далі в композитора кілька днів перерви, і – все спочатку.

О. Радченка хвилювали також загальні питання ставлення до музики в драматичному театрі як окремого жанру композиторської творчості: «З точки зору музикознавців, всі ми пишемо “музичку”, а не музику. І не тільки ми, а й один з найталановитіших Ілля Сац разом з Станіславським та Немировичем-Данченком, музика якого звучить і донині» [9, 3]. На цю думку композитора спонукала відсутність професійної музикознавчої критики, її незацікавлення театральною музикою. Інше етичне питання, наскільки діячі театру на неї звертають увагу? Адже театральний критик, зазвичай, без музичної освіти, не завжди може дати ґрунтовну оцінку музичному вирішенню вистави. Та ця проблема існує і до сьогодні, адже і зараз зрідка в рецензіях подають детальні коментарі про музику, яка звучала у виставі.

На виступі у м. Вінниці композитор звернувся до міністерства культури з відкритою і, на жаль, актуальною до сьогодні фразою: «Є керівники театрів, для яких головне – бюро організації глядача, музика – нісенітниця» [2, 15]. О. Радченко добре усвідомлював усі проблеми, які поставали перед ним як композитором драматичного театру, проте наполегливо і цілеспрямовано виконував свою роботу, намагаючись вплинути на подальшу працю композиторів у драматичних та музично-драматичних театрах.

Багато уваги О. Радченко приділяв зовнішнім факторам, зокрема, змісту театральної афіші та програмки. В програмках до вистав іноді не вказували композитора, а диригента – тим паче, не кажучи вже про ім'я завмуза серед постановочної частини театру: «От 15 програмок вистав різних театрів, де перелічені режисер, сценограф, актори, завідуючі усіх цехів, а диригента чи хормейстера, концертмейстера – немає! Це дрібниця? – Ні. Це специфіка ненормальних умов роботи музичних частин театрів» [2, 18-19].

Як і сьогодні, в афіші часто зазначалось поняття «музичне оформлення», а не «музика» такого-то композитора. У Тарифному довіднику Комітету в справах мистецтв 1939 року вказано: «Завідуючий музичної частини театр, він-же диригент. Підбирає музику за вказівками режисера» [6, 23]. Зазвичай, музику для музичного оформлення в радянські часи можна було взяти в музичному фонді Союзу композиторів, де знаходяться нотні записи або фонограми музики до вистав, які сортовано за п'єсами. Але вона була створена чи підібрана для певної вистави театру, а не драматичного тексту загалом, тож завмуз мав внести в неї акценти «свого» режисера: дещо змінити, відкоригувати, додати певні номери тощо. У Театрі ім. М. Заньковецької, за винятком 5-6 вистав (за словами О. Радченка), завмуз не підбирав, а писав оригінальну музику до кожної вистави. Тож композитор, прослідковуючи за надписами на афішах, дійшов до висновку, що в операх зазначається «музика», а у драматичних виставах, зазвичай, лише «музичне оформлення». Хоча існувало «сотні клавирів і партитур музики до вистав українського театру, де пісень і хорів значно більше, ніж в "Запорозжці за

Дунаєм” і “Наталці Полтавці” разом взятих, і про ці вистави говорять: “музичне оформлення”» [11, 17]. Як аргумент, композитор навів цитату з рецензії на постанову «Гайдамаки» (1963), де рецензент зазначив: «До речі, тут навіть і незручно вживати термін “музичне оформлення”, тому що музика у спектаклі не просто оформлення, допоміжний засіб; без неї не було б спектаклю» [11, 18]. Сьогодні в театрознавстві є усталена думка про різний характер роботи над музичною складовою вистави: термін «музичне оформлення» вказує на компілятивний підхід, а «музика до вистави» – створення оригінальної музики.

Наукова новизна зумовлена введенням до наукового обігу листів, доповідей та інших текстів О. Радченка, присвячених питанням роботи над музичною складовою драматичної вистави в єдності творчого та організаційного аспектів.

Висновки. Будучи одним з найбільш плідних театральних композиторів свого часу, Олександр Радченко створював музичний супровід для драматичних та музично-драматичних театрів всієї України. Митець залишив після себе численну кількість клавирів, які могли б використовувати наступні покоління завмузів-диригентів, та, на жаль, його композиторська і організаційно-практична діяльність залишилась поза увагою.

Таким чином, завдяки численным збереженим архівним джерелам з фондів О. Радченка сьогодні можна зрозуміти специфіку роботи композитора в драматичному театрі радянської доби. В період, коли вся музика звучала живо, постать завмуза була однією з ключових в театрі і його обов'язки виходили далеко за межі композиторської діяльності. З вищевказаного стає зрозумілим, що автор музики стикався з багатьма труднощами, невідомими композиторові-симфоністу чи навіть автору опер чи балетів, зумовленими специфікою його роботи: це тісні часові рамки, непрофесійні вокалісти-актори, часто некомплектовані оркестри тощо. Тож п'ятдесят років тому О. Радченко з притаманним йому ліризмом, але водночас і скрупульозністю, окреслив поле для роздумів про місце та роль композитора у виставі та театрі загалом серед сьогоднішніх театральних композиторів та мистецтвознавців.

Література

1. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2002. Вип. 2. С. 49-57.
2. Доповідь і заключне слово на республіканському семінарі керівників музичних частин українських музично-драматичних та драматичних театрів. – ЦДАМЛМ України. Ф. 174. Оп.1. Спр. 87. 56 арк. (Тут і далі цитати О. Радченка подано в перекладі з російської мови авторкою статті (Х.Н.)).
3. Записи творчого, службового та особистого характеру. ЦДАМЛМ України. Ф. 174. Оп.1. Спр. 202. 198 арк.
4. Лист до В. Зайделі. ДМТМК України. Архів О. Радченка. № 11455. 14 листопада 1963. 43 арк.
5. Лист до М. Поліщука. ДМТМК України. Архів О. Радченка. № 11467. 16 листопада 1968 р. 20 арк.
6. Листи до невстановленої особи із іменем «Борис». ДМТМК України. Архів О. Радченка. № 225. 1950-1962. 46 арк.

7. Мистецтво України: Біографічний довідник / упоряд: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. С. 499.
8. Митці України: Енциклопедичний довідник / упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.
9. Музика, її творці та виконавці в українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. ДМТМК України. Архів О. Радченка. 1970. 47 с.
10. Українська радянська енциклопедія: в 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. Поплужне – Салуїн – Київ: Голов. ред. УРЕ, 1983. Т. 9. С. 251.
11. Чотири листи до Г. Лямбринуди. Музика в драматичному театрі. ДМТМК України. Архів О. Радченка. № 11484. 97 с.
12. Шевченківський словник: у 2 т. / редкол.: Є. П. Кирилюк (відп. ред.) та ін.; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Акад. наук. Укр. РСР, Голов. ред. Укр. радян. енцикл. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1978. Т. 2: Мол-Я. С. 150.

References

1. Harbuzyuk, M. (2002). The music in «Hamlet» performance in M. Zan'kovetska Lviv Theatre (1957): the cooperation of director and composer / Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo. Vyr. 2. PP.49-57 [in Ukrainian].
2. The Report and summary at the republican seminar of administrators of musical parts in Ukrainian music and drama theatres. TSDAMLM Ukrayiny. F. 174. Op.1. Spr. 87. 56 ark. [in Russian].
3. The notes of artistic, work and personal nature. TSDAMLM Ukrayiny. F. 174. Op.1. Spr. 202. 198 ark. [in Russian].
4. Letter to V. Zaideli. DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. № 11455. 14 lystopada 1963. 43 ark. [in Russian].
5. Letter to M. Polishchuk. DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. № 11467. 16 lystopada 1968 r. 20 ark. [in Russian].
6. Letters to an unidentified person named «Borys». DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. № 225. 1950-1962. 46 ark. [in Russian].
7. Kudryts'kiy, A. V. (1997). The Art of Ukraine: Bibliographical reference book/ uporyad: A. V. Kudryts'kyu, M. H. Labins'kyu. Kyiv: «Ukrayins'ka entsyklopediya» im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
8. Kudryts'kiy, A. V. (1992). The Artists of Ukraine: Encyclopaedical reference book / uporyad.: M. H. Labins'kyu, V. S. Murza. Kyiv: «Ukrayins'ka entsyklopediya» im. M. P. Bazhana. [in Ukrainian].
9. Music, its creators and performers in Ukrainian Drama Theatre named after M. Zan'kovetska. DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. 1970. [in Russian].
10. Bazhan, M. P. (1983). Ukrainian Soviet Encyclopedia: in 12 vol. 2-he vyd. T. 9: Popluzhne – Saluyin – Kyiv: Holov. red. URE, [in Ukrainian].
11. Four Letters to H. Liambrynuda. Music in Drama Theatre. DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. № 11484 [in Russian].
12. Kyrylyuk, YE. P. (1978). Shevchenko dictionary: in 2 vol. vol.2 In-t l-ry im. T. H. Shevchenka, Akad. nauk. Ukr. RSR. Kyiv: Holov. red. URE. [in Ukrainian].