

Розділ 1. «ХАРКІВСЬКИЙ ТЕКСТ» УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ

Вступ

У міському середовищі опера була і є потужним стимулом креативності. Балансуючи на крайнощах і протилежностях між високим і низьким, елітарним і масовим, ідеальним і реальним, «своїм» і «чужим», опера як перформативна практика збурює, активізує наявний у конкретному регіоні творчий потенціал, трансформує його у надбання, яке збагачує міській культурний ландшафт. Оперна вистава як художня практика виконує різні соціокультурні функції: репрезентативну / статусну, «декоративну», просвітницьку, рекреаційну, але у певних випадках може виходити на рівень важливих ідентифікаційних процедур, діагностуючи, крім іншого, стан суспільної свідомості, її характерні налаштування, властиві їй вподобання, фобії, смаки, виявляючи у такий спосіб суттєві риси мешканців конкретного міста, образ їх буття та позицію в культурі. Зрозуміло, що в інтенсивному перебігу музично-театрального процесу неможливо зафіксувати такий образ назавжди, втім усвідомити певний фрейм, у якому на перетинах сучасності та минулого добре впізнавалася би «міська специфіка», цілком реально. Згадаємо, наприклад, паризьку *Grand Opéra*, віденську оперету, бродвейський мюзикл, «пекінську оперу». Це — не просто жанрові різновиди музичного театру, що принаймні у своєму походженні мали точні географічні координати. Це — також впізнавані «візитівки» міста, його культурне надбання і туристичний капітал. Цей ресурс можливо використати ефективно і далеко за межами самого міста, але для цього той самий міський «фрейм» має бути відрефлексованим та впізнаваним. Впізнаваним — не значить «масово тиражованим», але особливим — таким, що не розчиняється у безмежній урбаністичній різноманітності.

Чи має *Харків Опера* такого гатунку спадщину? Чи був за століття існування театру напрацьований певний досвід, що мав виразний «харківський акцент» і міг би функціонувати у семіотичному просторі української опери як «харківський текст»? На мій погляд, відповідь позитивна. Спробою її аргументувати і стала дана історико-аналітична розвідка.

Основна частина

Зазвичай, локальна самобутність знаходить свій «голос» у творчій співпраці театру з місцевими авторами. Харківська оперна сцена від початку була привітною для композиторів-харків'ян. Тут первинно закладався експериментальний майданчик для формування харківського «тексту культури», що мав би декларувати свій український «родовід». Втім складна реальність Харкова, що заломлює межову географію і сповнену гострих протиріч історію, не вписувалася у трафаретні шаблони, які пропонував час. Різне накладання історичних, культурних, політичних фрагментів минулого на сучасність множило образ міста. Юрій Шевельов нарахував «чотири Харкова» (Шевельов, 1948, с. 20) наприкінці ХХ століття згадали про «п'ятий Харків» — «першу столицю», зараз поновився первинний сенс його існування як міста-фортеці... Чи варто вести мову про «справжній» Харків — той, що є спільним знаменником для всіх попередніх його версій? Можливо, у метафізичному сенсі й так, але світ опери — далеко не метафізичний, він — «людський, надто людський», тому і образ міста розкривається на оперній сцені не тільки через хронотоп та сюжети, що відтворюють екзистенційну специфіку місцевого буття, а передусім, як характерний «стан душі», «спосіб мислення» і світовідчуття, властиві його мешканцям — правда, не всім, а найбільш колоритним. Зрозуміло, що таке налаштування змінювалося, але незмінним залишалося маркування: «зроблено у Харкові».

Made in Kharkiv

Як не парадоксально, але у витоків народження «харківського тексту» української опери постав композитор-киянин німецького походження Борис Яновський (справжнє прізвище Зігль). Аналіз творчості Б. Яновського (1875–1933) вміщено у двох окремих розділах монографії М. Ржевської (Ржевська, 2005, с. 169–88, с. 321–331). У 1918 році Б. Яновський потрапив до Харкова разом із хвилею біженців від більшовицького терору. Тоді після Брестської мирної угоди Харків на короткий час було звільнено від уряду Артема, і до міста з боями увійшов Запорізький корпус полковника УНР Петра Болбочана. Наприкінці квітня він разом з Кримською групою вирушив на Південь. А тим часом у Харкові разом із німецьким гарнізоном залишилося близько 12 тисяч офіцерів білої гвардії, які визнали українську владу. Якщо чарівна Евжені з комедії Г. Квітки-Основ'яненка сумувала без кавалерів (*«Як прикро, що в нас у селі не стоять військові!»* (Квітка-Основ'яненко)), то харківські дівчата тоді мали їх із надлишком. У своїй автобіографії Б. Яновський писав: «У Харкові довелося мені чимало пережити. По-перше — при німцях, для того, щоби мати можливість існувати, довелося мені вступити на посаду завідувача музичної частини в кабаре (“Сумська, 6”). Для цього кабаре я написав безліч усякої музики. Пішли геть німці, прийшли червоні. Я — вже не в кабаре, а в Наросвіті зав. музом. Прийшли білі, із Наросвіти я знову змушений повернутися в кабаре. Тут мені довелося бути свідком (часто-густо із загрозою для життя) п'яної гульні білих офіцерів...» (Яновський, 1927, с. 54).

Поглядом стороннього, а точніше гострим вухом досвідченого композитора він відразу відчув характерну «інтонацію», яку потужно випромінював тогочасний Харків. Інфікований музичним модернізмом і символізмом, Б. Яновський мав успішний досвід оперного драматурга. Але нова популярна інтонаційна стихія, що затопила міське середовище, вимагала

кардинальних стильових змін у музично-театральній творчості.

«Стара бліда музика» — так у 1924 році охарактеризував композитор першу постановку лисенкового «Тараса Бульби» (Яновський, 1927, с. 54). Зазвичай, ця негативна оцінка розглядається істориками як вияв суб'єктивного ставлення модерніста Б. Яновського до спадщини українського композитора, але, швидше за все, це була спонтанна реакція на *оркестрову версію* цієї опери, яку запропонував харківській публіці оперний диригент і композитор з солідним бекграундом Лев Штейнберг⁷. Очевидно, його досвід мало пасував оперній сцені Харкова 1920-х років.

Новітні часи потребували і нового музичного театру. «Я вирішив, — пише в «Автобіографії» Борис Яновський, — іти цілком новим шляхом, що його можна визначити так: не сюжет для музики, а музика для сюжету. Інакше кажучи, перше місце я віддаю драмі й дії, підкоряючи їм музику» (Яновський, 1927, с. 54). Жанрово-стильові особливості оперної творчості Б. Яновського 1907–1916 років висвітлені у науковій статті М. Ржевської (Ржевська, 2010). Маючи у творчому доробку шість оперних партитур⁸, більшість з яких вже побачила світло рампи, Б. Яновський на порозі свого п'ятидесятиліття наважується на докорінну стильову зміну, включаючи до оперного твору «голоси вулиці». Поставлену на харківській музичній сцені у 1927 році оперу «Вибух», він відкриває Прологом під назвою: «Білі погони» із «кафе-шантаним дивертисментом». Дія опери у лібрето, що було написане самим композитором за «сучасною п'єсою», відбувається у «революційному Донбасі», тобто «десь» біля рудні, яку «вороги революції» намагалися підірвати. На-

⁷ З 1899 року Л. Штейнберг (1870 — 1945) диригував у Маріїнському театрі, потім брав участь у дягілевських антрепризах, гастролював у Європі. Для Харківської музичної сцени він також написав романтичний балет «Міра» (1924).

вряд чи мешканцям тодішнього Донбасу доводилося відпочивати у таких «модних» закладах. Тому очевидно, що сетінг вистави («місце і час» подій) був музично зорієнтований на мелосферу Харкова 1920-х з її строкатістю і сучасним драйвом. Такий вибір був продиктованим не лише ідеологічним тиском (як це зазвичай пояснюється), у цей період Б. Яновський активно експериментував із «сирим» неочищеним музичним матеріалом, інтеграція цієї «музичної сировини» у форми академічного мистецтва сприймалася ним як провідне художнє завдання.

Колеги досить скептично поставилися до експерименту. Пилип Козицький, голова Вищого музичного комітету Народного комісаріату освіти УРСР, стримано оцінив на сторінках часопису «Нове мистецтво» харківську, а згодом і київську прем'єру нової опери Б. Яновського, зауваживши, що вона «недороблена», напевне, маючи на увазі одну з картин опери, що йде цілком без музики (Козицький, 1928, с. 3). Леонід Лисовський (1927) — автор хорової сюїти «Жовтневі гасла ВКП» (1925), де задовго до відомої кантати С. Прокоф'єва «До 20-річчя Жовтня» (ор.74, 1937) були використані у якості тексту «сакральні» партійні директиви, не пошкодував часу, щоб у деталях описати оперу Б. Яновського. Завдяки його рецензії, ми можемо скласти уявлення про виставу і роботу в ній композитора. Варто зауважити, що запропонований у рецензії детальний музикознавчий аналіз із нотними прикладами та посиланнями на інші твори композитора засвідчує серед іншого наявність особливо прискіпливої уваги (не без ревностів) колег до яскравої постаті Бориса Яновського. Рецензія дає змогу уявити виставу, зокрема, її епатажний Пролог, під час якого відбувається злочинна «змова» ворогів революції. Рецензента відверто дратує те, що «білі» саме в обстановці кафе-шантану готують диверсію на рудні, «... із змовою тою вони зовсім потопують в морі шантанних номерів» (Лисовський, 1927, с. 56). І далі продовжує — «...для кафе-шантаної музики композитор пускає в

діло дещо з музики до „Тимошевої рудні” (вистава Харківського дитячого театру), а дещо і з свого балету „Біля моря”. Усі теми „номерів” є типові й пікантні і йдуть у такому порядку: 1) Шансонетки, 2) Екс -центрики, 3) Гейші, 4) Танго, 5) Негритоси (кеквок), 6) Німфа й Сатир (цей епізод своєю звучністю є самотнім ясним та співучим місцем серед усього прологу 7) Лезгинка (Наурська). У цю лезгинку вривається марш французьких моряків: далі — уривок Марсельєзи, продовження лезгинки і — весь пролог!» (Лисовський, 1927, с. 56).

Крім того, не залишилися непоміченими і одіозні «Бублики»⁹ — шлягер 1920-х, зразок «поганого смаку», шалена популярність якого викликала багато нарікань на сторінках тогочасних часописів з боку професійних музикантів. Натомість Б. Яновський дотепно обробив цю мелодію «контрапунктично» і видав під назвою «18 п'єсок-вправ для розвитку слуха й смаку музичного» за рік до прем'єри опери «Вибух» у Державному видавництві України. Ця шлягерна тема знадобилася композитору в опері «Вибух», коли він змальовував веселих хлопців-одкатчиків, «даючи їм, — як зауважує Л. Лисовський, — нові варіації на тему відомих уже своїх “Бубликів”, з їхнім контрапунктом “напролом”» (Лисовський, 1927, с. 57).

У такому калейдоскопічному коловороті музичних тем рецензенту важко зорієнтуватися, він пише: «В дальших невеликих картинах опери „Двір на руднях” (III), „В рудних” 1 (IV), „Біля старої рудні” (V), так саме як і в великій VI-й картині: „Свято”, авторові якось не вдається висунути на перший план головне, і захоплюється він принагідними завданнями» (Лисовський, 1927, с. 57). Але для Б. Яновського саме ця новітня музична лексика, що увійшла до оперного інтонаційного «слов-

⁹ Пісня «Бублики» на слова Якова Ядова, як свідчить її перший виконавець — куплетист «блатного жанру» Г. Красавін, виникла у Харкові, для її мотиву він використав популярну мелодію фокстроту, яку почув від місцевого піаніста.

ника» і мала б бути «на першому плані» у сучасній оперній виставі. До того ж цей «низький» жанрово-побутовий інтонаційний прошарок подекуди «прошивався» «білими нитками» застарілої оперної риторики, як, наприклад, «картина грубої пристрасти Отришкіна до Наталі», що подавалася «à la Мізгирь у „Снігуроньці” низьким кларнетом у темі» (Лисовський, 1927, с. 57).

При відвертому схематизмі та зухвалій еклектиці у музиці Б. Яновського 1920-х років проступають характерні прийоми, які згодом на довгий час стануть маркерами «оперної советіки». Це — прямо декларована злободенність, підкреслена апеляція до впізнаваних жанрових кліше музичного повсякдення, біполярність, видовищність і умовність, що добре вживається з оперною вампукою і відкриває вихід у сферу пародії. Такий доволі небезпечний у часи тоталітаризму «пародійний» мікст ще добре помітний в опері Б. Яновського, який всупереч сюжетним ремаркам відтворює саме харківську музичну топографію і типово харківський модус іронічного вислову — той самий, який незмінно лишається в уяві та пам'яті тих, хто від'їжджає з міста.

Втім згодом цей «сміховий» підтекст буде все більше маскуватися за порожніми гаслами і «загальниками». В умовах ідеологічного диктату творча ініціатива як лібретистів, композиторів, так і діячів театру, суттєво обмежувалася, що з сумною періодичністю приводило до появи вистав-одноденок, які, хоч і фігурували на афішах, але мало цікавили і театр, і його харківську публіку.

Практика створення оперних «агіток» харківського «ізводу» вийшла в історії української опери далеко за межі і Харкова, і «сталінського тоталітарного тридцятиріччя». Усі поставлені на сцені харківського театру опери Дм. Клебанова («Комуніст», 1967, «Червоні козаки», 1972, «Маївка», 1981), як і, наприклад, поставлені у Донецьку, а потім у Празі «фрески про революцію» його учня М. Кармінського, який підхопив від

Лева Штейнберга ідею створення «музичної хроніки»¹⁰ за мотивами роману «10 днів, які сколихнули світ», у той чи інший спосіб адаптували до авторської стилістики закладені Б. Яновським принципи типажної, «плакатної» характеристики персонажів та заданих драматургічних кліше. Сьогодні ці згадані твори, як і багато інших аналогічних зразків вилучені з «прокату» як апріорі «художньо маловартісні». Але через них у Харкові склалася певна інерція упередження серед виконавців та слухачів у ставленні загалом до сучасного репертуару, особливо «зробленого у Харкові».

Особливо відчув це і талановитий харківський композитор Віталій Губаренко. Його оперна кар'єра почалася феєрично з київської, одеської та новосибірської прем'єр «Загибелі ескадри» (1967) — опери, в якій був добре впізнаваний «харківський» родовід іронічного використання «побутового» матеріалу (танець матросів «Яблучко», пісня кочегарів «Ішли три матроси», «жорстокий романс» О. Вертинського «Три юних пажі» з офіцерської кают-компанії, де явно проступало харківське «кафе-шантанне» минуле «оперної советіки»). Але у своїй першій опері молодому композитору водночас вдалося відтворити музичними засобами сам феномен «революційної маси», позбавленої власного історичного коріння, традицій і відповідальності. Як було зазначено у монографії про В. Губаренка, «Імпульсивна, нетерпима, сугестивна, схильна до раптових змін, переповнена негативністю, вона перебуває у стані обурення. Пробуджена та спрямована пропагандою, маса стає головною рушійною силою подій, що відбуваються в опері» (Драч, 2021, с. 101). Музичною метафорою людської маси виступає наскрізний образ моря, «буремна морська стихія», відтворена у насиченій лейтмотивами оперній партитурі. Цей перший в Україні після Б. Лятошинського зразок симфонізації опери водночас є репрезентантом відкритого шістдесятниками «суворого

¹⁰ «Джон Рід» (Большой театр, 1932).

стилю», який у відповідності до сучасних західних мистецтвознавчих визначень сьогодні прийнято називати «бруталізмом». Складність і гострота мови разом із фінальним Реквіємом за загиблими кораблями, що замість мажорного апофеозу у підсумку стверджував ідею катастрофічності буття, явно порушувала канони «советіки», і тому, мабуть, викликала сумніви тодішньої адміністрації Харківського театру опери і балету у доцільності роботи з цим матеріалом.

Крізь лінзу «вічних сюжетів»

Вперше почути у Харкові наживо оперну музику Віталія Губаренка мені довелося наприкінці 1970-х на державному іспиті з оперної підготовки. Про музичні прем'єри В. Губаренка у Харкові, зокрема, написано М. Черкашиною-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2002). Запам'ятався дивний резонанс травневої піднесеності з назвою опери «Відроджений травень». Вже згодом, переглядаючи нотатки¹¹ композитора, де рік за роком він фіксував перебіг свого творчого життя, я так і не знайшла дати цієї вистави — лише числа попередніх прем'єрних показів — знову ж таки травневих (27, 30 травня 1975 року). Зараз дивуюсь, як тоді у невеликому приміщенні оперної студії із крихітним клаптиком сцени знайшлося місце і солістам, і хору, і симфонічному оркестру, і по вінця наповненому коханням людському життю. Музика захопила незвичною норавливістю, такою природною і такою недоречною у стінах навчального закладу. Потім ця якість добре упізнавалася на оперних та балетних виставах, філармонічних концертах, де поява нових партитур композитора давала поштовх зацікавленню самим харківським автором — «вільним художником», якого не зустрінеш у коридорах консерваторії.

¹¹ Вміщені у Додаток: Дні і роки життя В. С. Губаренка (Драч, 2021, с. 311–334).

Тільки зараз з дистанції часу можна оцінити інтенсивність творчої діяльності молодого В. Губаренка, ступінь гарячкуватої відвертості, яка відрізняла його музику від творів багатьох колег (і не тільки харківських), що демонстрували завидну еластичність мислення та вміння гнучко горнутися до влади. У музиці Віталій Губаренко знайшов і захист від ворожої ідеологічно заангажованої реальності, і вільний простір самоздійснення — свій сенс буття. Він *по-харківськи* завжди називав речі своїми іменами і не мав схильності коментувати свою творчість («зроблено те, що зроблено і крапка!»). Він не залишив спогадів, епістолярію, літературної спадщини, де б містилися ключі до творчих задумів, подробиці біографії, події життя та приватного існування. Відчутна безпорадність і у спогадах про нього друзів, знайомих, близьких. Для багатьох він із своєю прямоотою та безкомпромісністю так і залишився незрозумілим. Замість пояснень та слів В. Губаренко обирав дію — впевнений жест творчого вияву як усвідомлення та маніфестації власної художньої індивідуальності.

Як художня індивідуальність митець був орієнтований на пошук ідентичності, в тому числі регіональної. Його покликання прояснюється в екзистенціальних горизонтах долі і потребує самоздійснення у творчості і через творчість. Тому «харківський текст» на сцені *Харків Опера* варто шукати, на мій погляд, не тільки у творах на «сучасні сюжети», а, насамперед, серед вистав на музику харків'янина за походженням, за ментальністю та освітою Віталія Губаренка (1934–2000).

В. Губаренко жив у Харкові до 1985 року. Подальший переїзд до Києва був спричинений запрошенням його дружини Марини Черкашиної-Губаренко (1938–2024) на посаду завідувачки кафедри історії музики Київської консерваторії. До того ж композитор мав тісні стосунки із столичним музичним істеблішментом, територіальне зближення з яким обіцяло стабільність творчої підтримки у музично-театральній галузі. Надії покладались на дружбу із головним диригентом Київської

опери Стефаном Турчаком, які, втім, не справдилися — диригент невдовзі пішов з життя, а нове керівництво театру свої плани не асоціювало з творчими задумами харківського композитора.

До переїзду все, що було створене В. Губаренком для музичної сцени, — сім оперних і дві балетні партитури — писалося у Харкові. Проте тодішня доволі консервативна дирекція Харківського театру опери та балету сторожко ставилася до модерної музики молодого харків'янина. Натомість композитор активно співпрацював з колективом Харківської філармонії, де систематично у виконанні харків'ян та музикантів, що приїздили на гастролі, звучала його музика. «На довгі роки, — згадувала М. Черкашина-Губаренко, — зберігалася дружба і творче спілкування з диригентами, що очолювали у різний період харківський симфонічний оркестр» (Черкашина-Губаренко, 2013, с. 402). Його оперний і балетний дебюти відбулися у Києві, опуси молодого українського композитора з успіхом звучали на сценах Одеси, Донецька, Львова, Дніпропетровська, Криму, Новосибірська, Москви, Ленінграда, Красноярська, Пермі, Таллінна.

Перша харківська прем'єра В. Губаренка на сцені театру опери та балету відбулася у 1972 році, коли колектив наважився взяти до роботи його великий балет «Камінний господар» (за Лесею Українкою). Цей твір з успіхом вже пройшов у Києві (1969), а у Харкові був показаний під назвою «Дон Жуан» у постановці тодішньої головної балетмейстерки театру Маргарити Арнаудової (1941–1994) — болгарської танцівниці, випускниці «ГИТИС» (Москва) за спеціальністю балетної режисури. За свідченням Анелії Яневої (Янева, 2011, с. 23), Маргарита навчалася у Анатолія Шатіна, який у тодішньому московському культурному просторі мав репутацію «балетмейстера-дисидента», тобто своїм учням він давав свободу самовияву. За його характеристикою, Маргарита Арнаудова мала

яскравий талант і показала себе як одна з найздібніших учениць. Її творчість відрізняла глибока думка, чіткість режисерських і композиційних рішень, яскрава і свіжа хореографічна мова (Янева, 2011, с. 24).

Починаючи з 1966 року, протягом семи років роботи балетмейстеркою у Харківському театрі опери і балету, М. Арнаудова поставила балети «Попелюшка» Сергія Прокоф'єва, «Легенда про кохання» Аріфа Мелікова, двоактний балет «Прометей» армянського композитора Еміна Аристакесяна, дитячий балет «Доктор Ойболить» Ігоря Морозова.

«Дон Жуан» В. Губаренка став останньою на харківській сцені постановкою Маргарити Арнаудової. Після роботи над цією виставою вона повернулася до Болгарії, щоб очолити експериментальну балетну студію «Арабеск», де працювала до 1994 року. Сьогодні її ім'я асоціюється у країні з цілою епохою сучасного танцю. І починала свою кар'єру на батьківщині вона з постановки балета В. Губаренка у місті Русе.

Харківське хореографічне прочитання музики «Камінного господаря» було іншим, ніж київська версія Анатолія Шекери. На відміну від ілюстративної естетики «драм-балету», що панувала на той час у Київському театрі опери і балету, харківська вистава відтворювала «вічний сюжет» як узагальнюючу «танцювальну симфонію» зі складною системою пластичних лейтмотивів. У постановці М. Арнаудової набула психологічної достовірності постать Долорес, яка постала не як утілення мрії головного героя, а як здатна до самозречення закохана жінка. До дійових осіб також була залучена комедійно-гротескна постать слуги Дон Жуана — Сганареля.

До цієї постановки театр знову повернувся на початку 1981 року, поновивши балетну виставу у сценічній редакції Теодора Попеску. Балет В. Губаренка «Дон Жуан» увійшов до літньої гастрольної афіші харківського театру в Одесі (вистава

була показана 12 і 24 червня 1981 року). Паралельно активізувалися і подальші взаємини В. Губаренка з театром рідного міста, які перейшли в оперну царину.

Постановка режисером Володимиром Лукашевим на той час вже широко відомої моноопери В. Губаренка «Листи кохання» (13, 17 лютого 1980 року) у виконанні Олени Соболевої (диригент Леонід Джурмій) дозволила театру впевнено увійти у престижний контекст модерних пошуків українського мистецтва. Того ж року режисер Ігор Черничко з диригентом Л. Джурмієм і художником Л. Андреевим запропонували харківській публіці ще один твір композитора — нову редакцію вже згаданої опери «Відроджений травень», яка була відома харків'янам, зокрема, за виставою Оперної студії Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (нині Національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Тепер на професійній сцені ця авторська партитура з'явилася у скороченому і концептуально переосмисленому вигляді як операновела «Пам'ятай мене», де на першому плані був «ліричний сюжет» знайомства і розлучення закоханих, що розгортався у символічному хоровому обрамленні. Можна припустити, що ця редакція створювалася у тісній співпраці з театром. У партії головного героя Петра виступив молодий харківський баритон Микола Коваль. Його участь у виставі губаренківської опери викликала неабиякий резонанс. Прем'єра відбулася 30 квітня 1980 року, а вже у 1983 році опера була показана на Харківському обласному телебаченні. Запис також був трансльований і на республіканському телебаченні. За рік вистава з успіхом була показана на гастролях у Києві на сцені Театру музкомедії. У тому ж 1984 році саме за балет «Камінний господар» і оперу «Пам'ятай мене» композитор отримав Державну премію імені Т. Г. Шевченка, що засвідчує визнання сучасниками створених у Харкові вистав, в яких архетипові сюжети прочитувалися як модерні «харківські тексти».

Творчою подякою за плідну співпрацю стало створення для колективу театру нової опери «Сват мимоволі». Вона писалася не тільки для Харкова і харківських солістів, але й про Харків, харків'ян та властиву їм ментальність. У певному сенсі цей оперний проєкт став тим «прощавай», з яким звернулися до рідного міста композитор і його дружина, лібретистка опери, перед від'їздом з Харкова. Переїзд відбувся у січні 1985 року, а світло рампи на харківській сцені «Сват мимоволі» побачив 24 березня цього ж року.

Прем'єра відбулася за участі диригента Леоніда Джурмія, режисера Ігоря Черничка, київського художника Володимира Арєф'єва. Заголовну партію дотепного денщика Шельменка, якому «мимоволі» довелося бути «сватом» капітана Скворцова, виконав Микола Коваль. За твердженням авторки монографії про співака Юлії Щукіної, оперні партії В. Губаренка стали «акторськими вершинами Миколи у сучасному репертуарі» (Щукіна, 2019, с. 78). Композитор відчув і дозволив розкрити акторський потенціал співака, не обмежуючись органічним для красеня М. Ковалю амплуа «героя-коханця» у лірико-драматичному «образі солдата Другої Світової війни Петра Бородіна» (Щукіна, 2019, с. 78). На пізньому етапі творчості композитор довірив харківському виконавцю втілення (вже на київській сцені) образу Поета — національного Пророка в опері-ораторії «Згадайте, братія моя...», сповненого глибини та епічного масштабу. За спогадом авторки лібрето Марини Черкашиної, тут «у якості стрижня сюжетного розвитку була вибрана, як і у виставі Леся Курбаса, поема “Гайдамаки”. Але автори опери не обмежувалися одним твором Шевченка, а включила фрагменти з щоденника поета, віршів, листів, прагнувши “охопити основні ідеї всієї його творчості”» (Черкашина-Губаренко, 2013, с. 414).

Утім, раніше В. Губаренко розгледів комедійний талант співака, що мав би розкритися у створенні побутового «характеру солдата століття ХІХ», «українського Швейка». Як носій

рекрутської повинності, яка за часів Г. Квітки-Основ'яненка скоротилася від довічної до двадцятирічної, Шельменко має свій інтерес у цій історії. Як зазначається в Енциклопедії історії України, «В Україні рекрутчина набула чинності після остаточної ліквідації її політичної автономії в 1780-х рр. [...] У різні роки змінювався вік призову рекрутів, в основному — від 17-ти до 30-ти років. Спочатку вони служили пожиттєво, із 1793 — 25, із 1834 — 20 років і 5 — перебували у відпустці» (Волковинський, 2012). Для Шельменка тепер «служба» — не все життя, а лише «преамбула» для подальшого іншого існування, яке шукає для себе «сват мимоволі» в обставинах, що склалися.

Зазвичай повз увагу читачів та постановників проходить «справжня» розв'язка комедії Г. Квітки-Основ'яненка. В її основі не «курйозний випадок», яким скористалися закохані, а вдалий маневр битого життям служивого. Іван Франко вважав, що комедія «Шельменко-денщик» наслідує фабулу венеційської комедії Карла Гольдоні «Курйозний випадок» (1760). Втім там відсутній центральний персонаж — слуга, який влаштовує шлюб закоханих, замість спритного помічника своєю долею в італійському джерелі блискуче розпорядилася сама героїня — дочка, що інтригує проти своїх же батьків на користь французького офіцера. Натомість героїня Г. Квітки-Основ'яненка суворо дотримується четвертої заповіді («Шануй батька свого і матір»), що неабияк ускладнює шлях до одруження (Франко, 1981, с. 303). Суб'єкт оповіді — Шельменко, і шукає він «теплого містечка» після воєнної служби. Особливих статків зібрати навряд чи йому вдалося, виходячи зі злиденного стану його пана-капітана. Тому і «монолог про гроші», який з п'єси потрапляє на оперну сцену, звучить глузливо: *«Гроші, ваше благородіє! Любив, люблю і любитиму, аж поки, будучи, здохну. Що то я їх люблю!.. І батька, і матір, і жінку, і дітей, і увесь рід свій за них віддавав би! Та коли по правді, будучи, скажати, так нема і у світі нічого і нікого луччого, як, будучи*

сказать, гроші» (Квітка-Основ'яненко). Відверто знущаючись зі свого співрозмовника, Шельменко лукаво озвучує цинічну програму брехуна, що прикривається високими почуттями аби заграбастати придане. Розібратися у справжніх намірах молодого офіцера-москаля для Шельменка нескладно. Неприємно враженому такою проникливістю Капітану залишається лише вилаятися: *«Скотиняка — і більше нічого»* (Квітка-Основ'яненко). Під маскою крутія-балагура Шельменко не лише іронізує над своїм паном-офіцером, але й віртуозно «па-сує» натяки у публіку, яка і за життя Г. Квітки, і під час советської доби, і, на жаль, сьогодні добре розуміє, про яких саме «фанатів грошей» тут йдеться. Втім, за маскою шахрая у п'єсі постає людина, яка знає ціну втрачених можливостей: *«Ой, Микито, Микито! А нуще його стара мати: заїли ви мою голову, чим би я досі, будучи, був? (Замислюється)»* (Квітка-Основ'яненко). Відповідь знайдеться у фіналі, коли Шпак на radoщах вибачає дотепного свата. Тоді спостережливий Шельменко вже знає про що його просити: *«Коли ласка ваша, то, будучи, настановіть мене управляючим над отчинами. Я й тим доволен буду»* (Квітка-Основ'яненко). А у відповідь чує: *«Непременно, непременно. Ты будешь славный управляющий»* (Квітка-Основ'яненко). Таким кар'єрним злетом капітанського денщика закінчується комедія, але цілком реальні її продовження у кожний час були свої, тому і п'єса користувалася шаленою популярністю саме у Харкові, де завжди були добре впізнавані на керівних посадах схожі типажі.

Губаренківський вибір сюжету «Шельменка-денщика» для нової опери був, звісно, обумовленим «харківським» походженням матеріалу і наявністю впізнаваного суто харківського колориту, «старосвітських» звичаїв, персонажів «московської поведенції» і спритних ділків, мрійливих панночок, аналітиків минулорічної політики і шукачів «легких грошей»... Всі вони говорили своєю мовою, яку свого часу прагнув зафіксувати Г. Квітка-Основ'яненко. Текст його п'єси двомовний, так само,

як і у комедіях К. Гольдоні, де у якості додаткового комічного засобу використовувався неаполітанський діалект. Аналогічною моделлю для наслідування у «харківському тексті» міг бути «суржик» з лексикою живомовного походження. У лібрето Марини Черкашиної-Губаренко кількість задіяних у спілкуванні на сцені мов зростає, додається французька лексика, фрагменти французьких текстів, «чисто українська» говірка у фольклорних номерах, архаїзоване «письменне» мовлення і зорієнтоване на цей «вишуканий» еталон освіченості салонне просторікування. Фактично всі персонажі мають свій характерний «мовний акцент», що не заважає їм добре розуміти один одного. Вдало маневрує у цій мовній строкатості головний герой, який у будь-якому мовному середовищі здатний бути природним і органічним. Щоб відтворити таке полілінгвістичне середовище, композитор вдався до засобів музичного цитування і стилізації, які органічно влітаються у сучасну авторську лексику, що бере на себе функцію музичного коментарю до «прямої мови» персонажів. У функції колишнього «кафешантанного» матеріалу в опері «Сват мимоволі» використана стилістика ранніх солоспівів доби сентименталізму, французька арієтта, «військова музика», бальний репертуар. Все це інтонаційне «різноманіття» інтегрується у жанрову модель *opéra-comique*, де сольні та ансамблеві номери поєднуються з розмовними репліками і діалогами.

Якщо згадати існуючий на той час формат музичного оформлення цієї «соціально-побутової» комедії¹², то стане зрозумілим колосальний прорив, який здійснив харківський композитор в українському мистецтві. Немає сумніву, що

¹² Див.: фільм «Шельменко-денщик» (1971), знятий на кіностудії «Ленфільм» з музикою В. Соловйова-Седого, однойменна вистава — «довгожитель» (1942) з репертуару Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка з музикою Б. Крижанівського, чорно-білий фільм-мюзикл (1957), поставлений на Київській кіностудії ім. О. Довженка режисером Віктором Івановим, з музикою Іллі Віленського.

композитор, насамперед, полемізував із «невмирущою» постановкою «Шельменка-денщика» 1942 року (режисер В. Василько), яка не сходила зі сцени Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Розтягнута у побуті на цитати («...не собакам же викидати...»), ця вистава стала культовою для харків'ян. Вона завжди йшла під живий оркестровий супровід. Музиканти особливо любили брати участь у цій виставі. Щоразу вони із захопленням слухали з оркестрової ями блискучі репліки акторів, не дуже переймаючись тим, що глядачі про їх присутність у виставі майже забували. Музику до вистави написав Богдан Крижанівський. Вихованець Віденської консерваторії у 1920-х рр. працював у театрі «Березіль», потім за відомих причин на деякий час був вимушений переїхати з Харкова до Ташкента (!). Знову він повернувся до Харкова у 1935 році і далі під час війни з театром поїхав до евакуації, де і працював над виставою «Шельменко-денщик». Коли автор музики композитор і диригент Богдан Крижанівський у місті Кизил-Кия працював над музичним оформленням вистави, виконавський ресурс евакуйованого з Харкова театру був доволі обмеженим, тому і кількість музичних номерів була скорочена до мінімуму (але зовсім без музики — то був би вже не український театр!). Вистава починалася емблематично з сигнальних фанфар і переможного маршу¹³, знову ми його почуємо у момент тріумфу капітана Скворцова, який пред'являє товариству свою наречену. Завершується комедія запальною кадриллю, також під звуки духового оркестру (саме таким має бути весілля, коли у місті «стоять військові»). Під час першого діалогу Шельменка і Шпака засватана панночка (за сценою) музикує, як водиться, співаючи під фортепіано. Також у виставі є два музичні портрети: куплети Шельменка у жанрі «весільної польки» і танго Лопуцьковського. Фактично цим і вичерпується музичний супровід вистави. Б. Крижанівський влучно, але без властивого

¹³ Див.: Аудіо-вистава «Шельменко-денщик» [20].

іншим постановкам етнографізму, охарактеризував ключові постаті вистави, надавши абсолютний пріоритет музиці «військового параду».

Натомість, для Віталія Губаренка цей пріоритет був явно сумнівним, він шукає для своєї опери домінуючий звуковий образ поза естетикою лубка. Починаючи оперу з пісні дівчат на народні слова, композитор відразу занурює комедійний сюжет у поетичну атмосферу української природи, що випромінює тонкий аромат ніжної чутливості, яким огортається, пом'якшуючи сюжетні зигзаги, подальша комедійна інтрига. Яскравий букет музичних тем, що презентує різнобарв'я театрального лицедійства, постає на оперній сцені у народнопісенній аурі споконвічного буття.

Критика сприйняла прем'єру «Свата мимоволі» як неочікуване звільнення від обов'язкового пафосу оперної «советіки» і скам'янілих шаблонів українського музично-драматичного театру. Схвальна рецензія Олени Зінькевич називалась «*Відкрилось джерело народного гумору*» (Зінькевич, 1988). Ця, заново відкрита В. Губаренком сміхова стихія, так само, як і безпосередній ліризм, руйнували усталені уявлення про національну класику, пропонуючи блискучу «гру» і віртуозну довершеність оперного вислову справжнього росініївського зразку.

Загалом апеляція до музичних форм опери класичного бельканто для європейського музичного театру ХХ століття була не новою¹⁴, але у контексті народно-побутової парадигми українського театру з властивим йому культивуванням «простих» пісенних, тобто «демократичних» (насправді, аматорських) форм, комічна опера В. Губаренка репрезентувала нову якість національної музично-сценічної культури.

За наявності добре впізнаваних «класичних» і «фольклорних» моделей, залучених до партитури В. Губаренка, сама опера за своєю оригінальною музичною мовою втім не була

¹⁴ Варто нагадати опери Р. Штрауса «Аріадна на Наксосі» (1912) та багато інших партитур, які зазвичай атрибутуються як неокласичні.

схожа ані на «неокласичні», ані на «неофольклорні» зразки музичної «полістилістики». Авторська зацікавленість і гарячкувате модерне письмо позбавляє оперну музику композитора «прохолодного» споглядання, йому чуже постмодерне дистанціювання від дійових осіб та їх поведінки, навпаки, він щиро занурюється у реалії їхнього життя, цікавиться колом їх інтересів, які при всьому своєму комізмі не сприймаються як дрібні та малозначущі. А відтак трансльований у сюжеті наратив, що має всі ознаки «колоніального», крізь музику виходить на концептуально інший рівень, оприявнюючи *«комізм наївної Природи, що вийшла за свої межі»* (Драч, 2021, с. 87).

Перший «Сват мимоволі» — Микола Коваль, як зауважує Ю. Щукіна, «був несподівано показним, з офіцерською виструнченістю, а не канонічним для українського театру присадкуватим і немолодим денщиком. Комедійність бо персонажа підкреслювали гротескова пластика та чорні вуса, що мали, гадаю, надати персонажеві вікової типажності. [...] Драматичний баритон М. Коваль, при всьому захопленні комедійною стихією музики, не міг повністю відійти від власної фактури, від свого внутрішнього камертону. Тому властиві йому були і серйозні інтонації, і доброта, і гірчинка людини, “битої життям”» (Щукіна, 2019, с. 88).

Зоровий образ вистави, навпаки, вражав, як пише Ю. Щукіна, «раблезіанським ландшафтом». Художник Володимир Ареф'єв «спорудив на сцені багатоярусну конструкцію — сад Шпаків, увінчаний альтанкою. Так одразу після відкриття завіси народжувався образ України з водевілю Квітки-Основ'яненка: щедрого, надлишкового, наче серпневий натюрморт, пейзажу з фруктів і соняхів» (Щукіна, 2019, с. 86). Схожий гігантизм, напевне, впадав в око кожному, хто приїздив до Харкова, особливо літньої пори.

Вистава «Сват мимоволі» 1985 року мала всі шанси стати на довгі роки справжнім харківським оперним «брендом». Але перехід трупи до нового приміщення поклав край її існуванню.

Зрозуміло, що релокація вистави потребувала значних зусиль, які адміністрація театру очевидно спрямувала до іншої мети.

Загалом будівля оперного театру — це «світ, котрий насправді є...», про що нагадав у своїй монографії Юрій Чекан (Чекан, 2024). У міському просторі ця будівля не тільки має прагматичне і естетичне навантаження, але й виконує важливі символічні функції, зокрема фіксує певний ідеологічний наратив, репрезентує еталон розкоші тощо. Протягом ХХ століття Харківський театр опери і балету мав два принципово різні простори комунікації: на вулиці Римарській, 21 він був зручний, привітний, затишний, що акумулював культурну пам'ять, інший на вулиці Сумській, 25 (триста метрів далі) — урочистий, святковий, ексклюзивний, що декларував своїм образом символічну «Точку Ноль», коли відлік історії починається ніби з білого аркушу. Коли театр змінив своє розташування — у березні 1989 року, згідно О. Чепалова, у новому приміщенні почала функціонувати Мала сцена на 430 місць (Чепалов, 1991, с. 2) — він не відкинув своє минуле. Навпаки, самий перехід у нову будівлю став приводом для згадки про відкриття першої у Харкові театральної споруди.

У театральному буклеті під назвою «200 років харківській опері» музикознавець-історик і краєзнавець Юрій Щербінін процитував історичні свідоцтва про становлення харківського театру, починаючи від 1789 року, коли «призначений у Харків губернатор бригадир Ф. І. Кишенський» за кошт містян прибудував до свого палацу «просторий дерев'яний зал на два поверхи». Оформлював театр Лука Захаржевський, губернаторський механік і художник, що «затевал сделать машину, чтобы по переменять декорации» (Щербінін, 1991, с. 2). Загально доступне приміщення для сценічних вистав різного типу (на той час принципового розподілу між оперним і драматичним театрами у Харкові не було) з'явилося через два роки: *«У 1791 р. величезний для Харкова театр з ложами та іншими атрибутами був відкритий... після обладнання двічі*

на тиждень у вівторок і п'ятницю відбувалися вистави... потім вирішили не відставати від столиці і грати також на свята. Спектаклі починалися і взимку, і влітку о 6-й годині вечора, “щоб кожному встигнути потім і додом розпорядитися, і Богу помолитися, і справами зайнятися...”» (Щербінін, 1991, с. 3).

Ця одержимість харків'ян «величезним» зберіглася і надалі. Про це свідчить, зокрема, проєкт Театру масового музичного дійства із залю, що мала бути розрахована на 4000 місць. У 1930-х роках навіть його фундамент був закладений, але втрата Харковом «сталічного статусу» зупинила будівництво, та не змінила самий потяг харків'ян до «величності».

Перехід театру до нової будівлі — це зміна всього: штату, репертуару... Звуки, образи, рухи виконавців мали б бути прилаштовані для іншого масштабу, транслуючи зі сцени Опери і концептуально новий символічний меседж. Вистава «Сват мимоволі» була добре прилаштована до зали колишнього Комерційного клубу на вулиці Римарській, з його невитравною «клубною» атмосферою і чудово обіграними «слідами часу». Це була, як згадувала Леся Олійник, «добре зрежисирована вистава — з яскравими артистами, чудовим оркестром і пишними декораціями в стилі “а la еkleктика” ампіру й українського села» (Олійник, 2019). Але такий стильовий мікст, до речі, суто «харківський», у ХХ столітті трансформувався під впливом конструктивізму і бруталізму. Саме у стилі «бруталізм» було спроектоване нове приміщення театру. Хоч, на думку фахівців, це був бруталізм дещо «знецінений», як і вся советська офіційна архітектура 1970-х: скляні мансарди були явно зайві, не вистачило «стильності», тієї самої «суворої бруталістичності» і відчуття великої форми.

За двадцять років будівництва у Харкові нового Оперного театру змінилися і погляди, і смаки, і культурний контекст, і, головне, — сама публіка, її кількісний та якісний склад. Юрій

Чекан наголошує на масштабі нового приміщення оперного театру, велика зала якого вміщує півтори тисячі глядачів (Чекан, 2024, с. 101). На час «обживння» театром цієї локації соціокультурні реалії вже кардинально змінилися і потреба у таких «площах» поступово зникала, тим більше для оперних «музичних видовищ», які масовими навряд чи могли вважатися.

Сам вибір вистави для урочистого відкриття Великої зали у вересні 1991 року, тепер, з дистанції часу, виглядає досить парадоксально. Адміністрація не стала поновлювати на новій сцені попередні вистави «залізного» класичного репертуару, не замовила вона і сучасному українському композитору новий твір, а запропонувала глядачам оперу «Борис Годунов» у першій редакції М. Мусоргського, під орудою запрошеного диригента Ігоря Шаврука та в режисурі Леоніда Куколева. Доволі символічна сценографія справила далеке від святкового враження: у «чорному кабінеті» сцени склалися у живі надгробки з хрестами мужики і баби (артисти хору), мерехтіли панахидні свічки і лампадки, психоаналітично висповдувався цар-злодій і квивив у позі розіп'ятого Юродивий. Не буду заперечувати, що така апокаліптична «картинка» добре асоціювалася із загальними настроями *fin de siècle*, проте хто ж знав, що майбутнє сприйме цей образ так буквально?

Сам процес конституювання простору Харківського оперного театру триває й досі. З початку російського повномасштабного вторгнення, коли функціонування Великої і Малої зал стало неможливим, у гігантській споруді були віднайдені колишні «порожнечі», було відкрито Loft Stage, що у ситуації військового часу стала повноцінним арт-укриттям для «Харкова — мистецької фортеці».

In Kharkiv mode:

«Чого нам бути печальними? Гайда до Віфлієму!»¹⁵

Повернення на нову сцену Харківського театру опери і балету комічної опери «Сват мимоволі» відбулося у принципово інших реаліях, ніж ті, в яких сталася перша постановка. Вибір для молодіжної постановної групи цього твору сприйнявся у 2018 році доволі неоднозначно. Сама по собі вигадка Шельменка-денщика про «братерство» Шпаків та Скворцових, яка з наївною прямоотою декларувалася як основна ідея вистави у попередній версії, у контексті АТО та анексії Криму мала сумнівний присмак. Проте це не зупинило постановників, які у старовинній історії знайшли принципово інший, карикатурно-іронічний модус втілення.

Що нам сьогодні може сказати сюжет, вигаданий понад два століття тому? Як ставитися до музики, якій виповнилося майже сорок років, а вона, попри це, все ще проходить по категорії «сучасна»? Ці й багато інших питань потребували розв'язання з урахуванням нового досвіду відтворення сміхової стихії, здобутого постмодерністами. На харківській оперній сцені цей досвід був презентований виставою «Бестіарій» 2011 року. Назвати цю оперу Олександра Щетинського «харківським текстом» можна з великою натяжкою. Хоч композитор і харків'янин, але на час створення вистави він вже давно відчував себе «громадянином світу», постійно мешкаючи у Києві. Як і В. Губаренко, він знайшов визнання як оперний композитор далеко від рідного міста і задовго до свого харківського оперного дебюту, проте написана для іншого театру партитура на російськомовне лібрето Олексія Паріна за мотивами творів Ф. Кафки, К. Гоцці і Г. К. Андерсена все ж таки може атрибутуватися як «харківський текст» із властивим йому особливим

¹⁵ Цією цитатою з твору Г. Сковороди називає Леонід Ушкалов своє есе «Особливості національного сміху» з книги «Що таке українська література?» (Ушкалов, 2023).

інтелектуалізмом, іронією і в'їдливістю в суперечках з лукавим.

Регіональні особливості національного сміху харківський літературознавець Леонід Ушкалов пов'язував із постаттю Г. Сковороди, який продовжив давню духовну практику «посміяння» над злом. Посилаючись на Ізборник Святослава 1073 року, Л. Ушкалов заводить розмову про іронію, вільно цитуючи давню пам'ятку: «...іронія — коли хтось клеїть дурня. Перекласти грецьке “іронія” — можна словом “поруганіє” і має це слово два різновиди астеїзм і харієнтизм. Чи то пак “поіграніє” і “посміяніє”...» (Ушкалов, 2023, с. 73). Іронія потребує створення «пафосу дистанції» між собою та об'єктом іронії, показуючи світу, що «я — людина вільна і можу судити спокійно про все», — пояснює Л. Ушкалов сміхову специфіку іронічного вислову. І далі продовжує: «У безжальних лабетах історії людина починає боронитися від них усеосяжною іронією» (Ушкалов, 2023, с. 77).

Те, що Харків — місто вільних людей, історія доводила неодноразово. І тому іронічний модус вислову, сміх або на межі шкилювання, або у спонтанному жарті завжди забарвлює «харківський текст». Харків'янам властиво ставитися з гумором перш за все до себе, і твір Г. Квітки-Основ'яненка — найкращий тому приклад.

Нова постановка «Свату мимоволі» відкрила у губаренківському опусі невичерпний ресурс музичної іронії. Цього разу тут мало залишилося ліризму, але з відвагою молодості було піддане «поігранію» і «посміянію» багато з того, що сприймається як «свое» і суто харківське. Це помітила і киянка Леся Олійник, яка у рецензії на виставу зауважила: «Автори “Шельменка-денщика” й “Свата мимоволі” — яскраві представники духовного середовища Харкова, звісно, різних мистецьких епох. Народжені та зрощені у місті великих традицій, обидва напрочуд тонко відчували атмосферу слобожанської культури» (Олійник, 2019). Але обидва менш за все

опікувалися її «правдивим» відтворенням. Лише вражений глибокою деменцією не згадав би В. Шекспіра — «весь світ театр і люди в нім актори», дивлячись на яскраве дійство. Все заперечувало шкільні уявлення про українську класику та її виключну життєподібність та викривальність. А хіба комедія Г. Квітки-Основ'яненка не весела «гра» і «вигадка», яка запрошує до Уявного? Історія Шельменка дійсно виглядає найменш правдиво (навіть порівняно із «Конотопською відьмою»). Чого варта, наприклад, фінальна ремарка у п'єсі *«Танцюють всі польський, потім і інші танці»* (Квітка-Основ'яненко)? Якщо сприймати її буквально, то публіка має право очікувати щонайменше на балетний девертисмент на кшталт «Вальпургієвої ночі», до якого композитору треба написати чимало музики, щоб дійти, за бальним протоколом, від полонезу до кадрили або мазурки, після чого вже можна прямувати додому (це якщо вечерять не покличуть).

Поставлена у 2018 році на експериментальній Малій сцені друга харківська версія «Свата мимоволі» вже 31 січня 2020 року була показана на Великій сцені театру. Знайдений ключ у прочитанні виявився однаково придатним і для камерної, і для великої сцени. Висока якість виконання складних і віртуозних вокальних партій, вишуканість фразування та чітка вимова слів демонстрували орієнтир на французький стиль вокалізації, без претензій на глибину, але й без дешевого комікування. Молоді співаки, яких, за спостереженням Л. Олійник, штучно «зістарили» у відповідності до віку персонажа, добре розуміли, в якому ключі працювати. Все було доречно і легко. Режисерська ставка на втягнення всіх в ігрову стихію дала свій результат. Вільні у русі та мізансценах, співаки грали із задоволенням та елегантністю. Уважно прочитані ремарки дали імпульс для створення умовної сценографії. *«Простий, без усіляких прикрас сад: подекуди великі дерева; під ними дерев'яні нефарбовані лавки»* (Квітка-Основ'яненко)

виглядає як зелене поле для гри у крокет, на яке з кошика ви-кочуються стиглі яблука. Сама ідея сплетеного кошика стає знаковою для зорового образу вистави. Рецензент вистави Л. Олійник розгледіла у ньому і «колорит слобожанського середовища», і «пташине гніздо» (натяк на прізвища конфліктуючих персонажів): «Усі комічні перипетії відбуваються у його просторі. Цей шаржований образ доповнюють смішні костюми в стилі бідермейер — кринолін-сукня, мов плетений кошик, плетені гнізда-шляпи провінційних модниць і такі ж чоловічі циліндри місцевих поміщиків, меблі з лози і навіть віз-кошик з 15-ма гарбузами від колишніх наречених недолугому жениху Лопуцьковському. Надзвичайно дотепно виглядає пересувний тин з отвором у формі яйця (ще один натяк на гніздо), в якому з'являються («вилуплюються») по черзі парсуни головних персонажів, які співають свої провідні арії-портрети» (Олійник, 2019).

Якщо у першій версії «Свата мимоволі» художник нагромаджував щедрий достаток, дотримуючись авторської ремарки: *«Все без ладу і смаку»* (Квітка-Основ'яненко), то у другій версії, навпаки, відчувається настанова на економну «впорядкованість» і «стильність». У виставі 2018 року стильним було все: і режисура дебютантки Ганни Лісової, і звучання оркестру, добре збалансованого на «контрасті пародії та щирої лірики» молодим диригентом Сергієм Гаркушею, і робота художниці Алії Байтенової — найбільш досвідченої учасниці постановчої групи. Чудово сформулювала загальне враження від вистави Л. Олійник: «...попри шаржовані, часом карикатурні образи, постановники створили виставу у сонячних, теплих тонах, які передають глибоку симпатію творчої молоді до традицій і культури свого краю» (Олійник, 2019).

Коли Олена Зінкевич із ентузіазмом вітала «відродження жанру» української комічної опери, вона наголошувала на її жанровій «тривимірності»: «Її формують комічна лінія (висміювання невігластва і пихи провінційного барства),

лірична (історія любові Пазіньки і Скворцова) і народно-жанрова (слуги Шпаків і їх ставлення до того, що відбувається). І якщо лірична та комічна лінії суцільно розведені і розташовуються в різних мовних зонах, то жанрово-побутова пов'язує їх, замикаючи, таким чином, простір сюжету. Вона ж формує загальну поетичну тональність твору, створюючи налаштування на неї вже з перших тактів опери» (Зінькевич, 1988, с. 2).

Друга харківська постановка «Свата мимоволі» по-новому розв'язала проблему жанрового визначення опери В. Губаренка. «Лірична комедія» у сучасному сценічному втіленні на харківській сцені постає як актуальний оперний проєкт, концептуально спрямований на реалізацію закладеної у партитурі бінарної опозиції «природного» та «культурного». При цьому, як зазначала режисерка вистави, «любовна лінія репрезентується як складова комічного світу, адже музичний вислів губаренківських закоханих позбавлений природної безпосередності — “книжкова мова” у любовному дискурсі сьогодні вже не здатна формувати високий і піднесений статус почуттів, а, навпаки, сприймається пародійно і викликає якщо не сумніви у їх щирості, то принаймні у їх глибині та відвертості» (Лісова, 2019, с. 43). У цьому постановники наближаються до комедійного світу Г. Квітки-Основ'яненка — автора першоджерела, позбавленого сентиментальних інтенцій.

Створена в опозиції до попередніх сценічних та екранних втілень сюжету, оперна вистава далека і від звичного етнографізму та квазі-реалістичної поетики. Умовний оперний світ моделюється за принципами постмодерних нелінійних структур. А саме — через розбудову різних «життєвих світів», що оживають у різних мовних практиках, поєднаних композиторською уявою в партитурі і репрезентованих у комунікативному просторі вистави. Розгалуження «центрів влади» та відхилення від узагальнювальних претензій будь-якої мовної практики, в тому числі ліричної, природно-фольклорної стихії, яка чудово

стилізується у партитурі і сприймалася раніше як домінуюча, відкриває іронічне та ненаївне ставлення до музично-театральних подій. Гра відмінностей у художньому цілому, що висвітлюється у проєкціях «пост-сучасності», стає умовою розгортання комедійного сюжету і позбавляє музичну виставу національного ідеалізму, просвітницького викривального пафосу та культурного пассеїзму. Відтак жанрова модель «ліричної комедії» отримує у харківській виставі 2018 року сучасне осмислення, вивільняючи актуальні коди українського пост-модерного дискурсу.

Замість висновку

Практика дослідження образу міста, всього того, що пов'язане з ним і виходить у символічний простір культури, має багату історію як у науковій площині, так і у царині довільної міфології.

Харків в об'єктиві оперного мистецтва постає фантомним, хоч і не виключає вражаючі моменти *non fiction*, як, скажімо, у сцені з Петром Болбочаном в опері «Вишиваний. Король України» («Хто знає, скільки триватиме ця війна»). Ідея міста розкривається у складному «просторі потоків» через багатовекторні часові нашарування.

При досить тривалому процесі своєї кристалізації «харківський текст» української опери все ж таки наразі перебуває на стадії формування і досягання, а значить — «знаходиться у проєкті». Його можна побачити наживо на сцені один раз¹⁶ (як оперу «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич і Сергія Жадана) або декілька (як «Бестіарій» О. Щетинського або «Сват мимоволі» В. Губаренка). Композитори, які беруть участь у таких проєктах, роками чекають на втілення своїх творів (як

¹⁶ Виставу «Вишиваний. Король України» було показано тричі. Прем'єрні покази відбулися 1, 2 жовтня 2021 року. Напередодні відбувся громадський передпоказ вистави. Анонсований четвертий показ у лютому 2022 року було скасовано через початок повномасштабної війни — прим. ред.

автори опери «Зелене коло» Дмитро Малий зі своєю лібретисткою Юлітою Ран або як лауреатка першого в Харкові конкурсу композиторів Юлія Філіпська), або, завдяки грантовій підтримці, сподіваються на роботу у режимі *turbo* (як Золтан Алмаші та Олена Павлова з «оперою-кабаре» під назвою «ТГШ. Подорож у часі»). За рідкісним винятком «харківський текст» позиціонується як експеримент, а тому його треба встигнути подивитися і не пропустити, бо можна вже ніколи не побачити. Таке буває... Втім головне, щоб «харківський текст» української опери, нарешті, набув постійну прописку у сучасній культурі на сцені, де б вона не була.

Список використаних джерел

- Волковинський, В.М. (2012). Рекрутська повинність. *Енциклопедія історії України* (Т. 9. Прил — С). Отримано з http://www.history.org.ua/?termin=Rekrutska_povynnist
- Драч, І. (2021). *Композитор Віталій Губаренко. Аспекти вияву композиторської індивідуальності*. Харків: Акта.
- Зинькевич, О. (1988). Відкрилось джерело національного гумору. Машинопис статті. Архів автора. 6 с.
- Квітка-Основ'яненко Г. Шельменко-денщик. *Укрліб. Бібліотека української літератури*. Отримано з <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2451>
- Козицький, П. (1928). Перша половина сезону столичної опери. *Нове мистецтво*, 2-3.
- Крижанівський, Б. (2005). Путівник по особових фондах Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 166-171. Отримано з <http://history.org.ua/LiberUA/966-02-3864-9/966-02-3864-9.pdf>
- Лисовський, Л. (1927). Опера «Вибух» Бориса Яновського (начерк). *Музика*, (5-6), 55-60.
- Лісова, Г. (2019). *Лірична комедія Віталія Губаренка «Сват мимоволі» та її сценічне втілення* (магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

- Олійник, Л. (2019, 9 лютого). «Сват мимоволі» Віталія Губаренка у Харківській опері. *Музика*. Отримано з <https://mus.art.co.ua/svat-mymovoli-vitaliia-hubarenka-u-kharkivs-kiy-operi/>
- Ржевська, М. (2005). *На зламі часів. Музика наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи*. Київ: Автограф.
- Ржевська, М. (2010). Жанрові обрії оперної творчості Бориса Яновського (на матеріалі опер 1907–1916 років). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми мовознавства*, (89), 615–626.
- Ушкалов, Л. (2023). *Що таке українська література: Есеї*. Львів: Старий Лев.
- Франко, І. (1981). Русько-український театр (Історичні обриси). *Зібрання творів* (Т. 29, с. 293–336). Київ: Наукова думка.
- Чекан, Ю. (2024). *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Вид-во Українського католицького університету.
- Чепалов, О. (1991). *Зберегти високий камертон. Державний Академічний театр опери та балету ім. М. Лисенка. Сезон 1991–1992*. СТД України.
- Черкашина-Губаренко, М. (2002). *Музика і театр на перехресті епох* (Т.1, с. 10–11). Київ: Наука
- Черкашина-Губаренко, М. (2015). *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.
- Черкашина-Губаренко, М. (2001, 17 березня). Харківські прем'єри Віталія Губаренка. *Дзеркало тижня*.
- Шевельов, Ю. (1948). Четвертий Харків. *Студентський вісник*, (2), 19–32.
- Шельменко-денщик*: аудіо-запис вистави Харківського державного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (2024). Отримано з <https://knigavuhe.org/book/shelmenko-denshhik/>
- Щербінін, Ю. (1991). *Шляхами двох століть. 200 років Харківській опері. Від першої згадки про оперну виставу у Харкові*. Харків.
- Щукіна, Ю. (2019). *Гама творчої долі Миколи Коваля. Творчий портрет народного артиста України*. Харків: Колегіум.
- Янева, А. (2011). *Арнаудова Маргарита: Не мога да отделя балета от себе си...* Софія: Сивас.
- Яновський, Б. (1927). Автобіографія. *Музика*, (5-6), 53–54.