

Розділ 5.

**СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ ОПЕРИ «КАРМЕН» У ХНАТОБ
імені М.В. ЛИСЕНКА (XX – XXI ст.)**

Серед вистав, здійснених протягом ста років існування Української Столичної Державної опери — ХНАТОБ імені М.В. Лисенка, були і такі, котрі у різні десятиліття створювалися за одним і тим самим популярним твором українського або зарубіжного композитора. Так було, зокрема, з «Травіатою» Дж. Верді, «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні, «Запорожцем за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталкою Полтавкою» і «Тарасом Бульбою» М. Лисенка.

Втім, рекордсменкою серед них стала опера Жоржа Бізе «Кармен», що аж дев'ять разів надихала режисерів, диригентів, хормей-стерів, художників, солістів та балетмейстерів театру, який сьогодні носить ім'я Харківського національного академічного театру опери і балету імені М.В. Лисенка.

Можна сказати, що кожне нове сценічне прочитання найвідомішої французької опери оприявнювало нову для харківського театру опери і балету добу режисерських амбіцій при вихованні ансамблю артистів-співтворців та вибагливих до авторських концепцій глядачів.

Поступ часу в харківській опері відображають перетворення лібрето Анрі Мельяка і Людовіка Галеві за новелою Проспера Меріме. Адже в більшості з дев'яти постановок «Кармен» на харківській сцені лібрето було новим. Спершу оперу Ж. Бізе співали українською, згодом російською, а в Незалежній Україні — мовою оригіналу.

Саме цій опері як репертуарній константі судилося стати на сцені харківського театру найбільш яскравою виразницею змін у мовній політиці театру, режисурі, сценографії, виконавських прийомах, функції хору у виставі. У статті розглянемо дев'ять постановок «Кармен» як маркери часу у сторічному житті першої Української державної опери.

В Українській державній столичній опері. *Molto vivace*

Традиції постановок «Кармен» в Харкові сягали ще дореволюційних часів, коли ця опера виставлялася в міському театрі російською мовою. «Кармен» користувалася незмінним успіхом, тому не дивно, що вже рік потому після заснування Української державної столичної опери шлягерні мелодії Ж. Бізе знову пролунали на історичній сцені.

Першою повноцінною постановкою «Кармен» Української державної столичної опери стала вистава випускника Львівської консерваторії та Вищої музичної школи в Берліні музикознавця, композитора і диригента Антіна Рудницького (прем'єрні покази 14, 16 грудня 1927 р.). Опера Ж. Бізе була його дебютом у столиці української республіки. «Артист виявив велику культурність і темперамент. Його рука тверда. Ритм чіткий, виконання вільне від будь-якої солодкості», — писав про стиль диригента рецензент «Нового мистецтва» (Nevermore, 1927). «Високе вольове напруження, стриманий та енергійний жест, чітка музична фраза, цікаве нюансування, яскрава темпераментність — ось характеристика молодого, явно талановитого керівника оркестру» (Nevermore, 1927).

Нам вдалося лише опосередковано встановити авторство українського лібрето до постановки, оскільки про нього не згадується ані у відгуках на прем'єру в пресі, ані (що абсолютно нелогічно!) в окремому виданні лібрето 1929 року, на титульній сторінці якого значиться «Лібрето А. Мельяка і Л. Галеві за новелою Проспера Меріме» (Кармен, 1929).

Дещо розходяться дані про режисера вистави у таких джерелах інформації, як рецензії дописувачів, прихованих за псевдонімами Г. Nevermore (Ю. Ткаченко) та Allegro (?), і як видане лібрето. Можна припустити, що різницю обумовлено різними періодами життя вистави — рецензії вийшли наприкінці 1927 року, і в обох режисером значиться Й. Лапицький, а в передмові

до лібрето 1929 року зазначено: «На Харківській сцені оперу виконують за керівництвом режисера Харківської Державопери Василя Митровича Боброва» (Кармен, 1929, с. 16). У рецензії з видання «Нове мистецтво», до того ж, знаходимо дещо парадоксальне твердження про те, що минулого театрального сезону вистава «Кармен» вже йшла на сцені Держопери, втім, «без режисера». Виконавці самі давали собі раду з концепцією образів, внаслідок чого результат вийшов художньо непереконливим (Nevermore, 1927). У номері 24 журналу «Нове мистецтво» вдалося знайти інформацію про ту неповноцінну сценічну версію «Кармен» листопада 1926 року (Кармен, 1926) із зазначенням автора перекладу лібрето — завіта театру Миколи Вороного. Можна припустити, що і в усіх подальших прочитаннях цієї опери харківським театром до середини 1940-х років використовували саме цей переклад. У 1934 році М. Вороний був заарештований, у 1938 розстріляний, чим пояснюється чому у рецензіях і програмах вистави після 1934 року його ім'я не згадується. Разом з тим, загадкою залишається, чому його прізвище не фігурує в окремо виданому лібрето 1929 року.

Диригентом вистави 1926 року був М. Штейман, балетмейстером — А. Мессерер. Художником вистави став Г. Кігель. Партію Кармен співали Галина Маньківська і Б. Златогорова, Дона-Хозе — М. Куржиямський і О. Чишко, Ескамільйо запросили співати соліста Московського Большого театру Д. Головіна, а також цю партію виконував П. Норців. В партії Мікаели глядачі почули Слав'янську і М. Тессейр, Фраскіти — Орлову та Іскрі. Мерседес — Б. Златогорову, О. Ахматову. Другорядні чоловічі партії у «Кармен» виконували: Зайднер, Богуславський (Іль-Дон Кайро), П. Гайдамака, Прес (Іль Рамендадо), М. Донець, О. Циньов (Цуніга), Градов, Манько (Моралес).

Разом з тим, вистава 1927 року позиціонувалася обома критиками не як поновлення, доробка попередньої протовистави, а як цілком самостійна робота, повноцінна прем'єра театру. Й. Лапицький був режисером і діячем театру широких

обріїв світогляду, який вже мав значний досвід. Як актор він співпрацював із Ернестом Поссартом у Німеччині, Костянтином Станіславським у Росії, у 1912 році відкрив експериментальний «Театр музичної драми» при петер-бурзькій консерваторії. До Харкова він приїхав у другій половині 1920-х, ставши одним з фундаторів оперної режисури в Державній опері. Автор рецензії у «Новому мистецтві» залишив цінну характеристику внеску Йосипа Лапицького до постановки і виховання артистів, відзначивши, що він «наближає оперу до музичної драми в плані реалізму» (Nevermore, 1927).

«Нове мистецтво» подає інформацію і про решту постановочної групи другої «Кармен» у Державній опері: «Сучасне оформлення художника Кігеля» (тобто його було взято з напівконцертної вистави 1926 року), «Танки другого акту у виконанні Дуленко, Стрілової та Чернишова у постановці балетмейстера Мессерер», «Антракт до 4 акту прима-балерини Сальнікової і Мих. Мойсеева у постановці Мих. Мойсеева» (Кармен, 1927). Отже, бачимо, що особливістю композиції цієї вистави стало посилення балетної складової оперної вистави, такий сучасний для нас прийом, як хореографічна дія на увертюрі.

Як зазначає у статті про харківський період творчості М. Сокіл театрознавиця Юліана Полякова, під час постановки цієї вистави, у якій фактично успішно змагалася за популярністю з виконавицями ролі Кармен солістка у ролі Мікаели Марія Сокіл, народилося подружжя молодих і талановитих диригента та лірико-драматичного сопрано (Полякова, 2021). Про це більш детально пише у своєму розділі цієї монографії Ганна Карась. Брат співачки — письменник, перекладач Василь Сокіл — характеризував «блискуче виконання» партії Мікаели поруч з дебютною партією сестри в Харкові — Маргаритою з «Фауста» Ш. Гуно, як такі, що «допомогли їй завоювати харківського глядача і офіційних критиків» (Сокіл, 1987, с. 63). Рецензент «Вечернего радио», прихований за псевдонімом Allegro,

зауважив: «цікава вокально Мікаела-Сокіл» (Allegro, 1927). Дописувач «Нового мистецтва» наголосив на новаційності прочитання образу сільської нареченої Дона Хозе: «Її Мікаела — приємна відсутність звичайно підкреслюваної сентиментальності, але в плані такої трактовки «молитовний» кінець арії видається зовсім зайвим» (Кармен, 1927).

Суперечливими є відгуки і на роботу соліста Шаповалова у ролі Цуніги. Рецензент «Вечірнього радіо» наголосив: «різноманітно розроблена у Шаповалова роль Цуніги» (Allegro, 1927), у той час як дописувач «Нового мистецтва», зазначивши, що «чутливий артист Шаповалов», цього разу схибив, «давши шарж, що різко вибивається з загального тону вистави» (Кармен, 1927). Повний виконавський склад вистави ми встановили за інформацією у виданні «Нове мистецтво» (Кармен, 1927). Виставу грали у майже в одному складі виконавців. Виняток становила лише Олександра Ропська, яка виручила театр, екстрено, але вокально впевнено увійшовши на роль Кармен під час другого прем'єрного показу, коли раптово захворіла К. Копйова. Олександра Ропська пропрацювала в Харкові лише сезон, надалі пов'язавши своє життя з Київською оперою. Її виконанню Кармен були притаманні такі риси як яскравість сценічного малюнку, рівне в усіх регістрах звучання голосу, чистота інтонування. Партію Хозе у виставі виконував М. Голинський, відомий тенор з чудовими вокальними даними та розвиненою музичністю. Nevermore писав, що солістові притаманні «почуття фрази і ритму», зазначаючи, що в М. Голинському «приваблює <...> строга витриманість сценічних образів, без зайвої рухливості, без дешевої ефектності пози» (Nevermore, 1927). Пізніше на цю партію до вистави також увійшов М. Середа. Партію Ескамільйо співав В. Будневич (чоловік К. Копйової), пізніше також М. Гришко. Ролі Фраскіти і Мерседес грали Р. Фішер та Ю. Мартинович, Іль Дон Кайро (так персонаж названий у програмі) — А. Магергут, Іль Ремендадо — О. Колодуб, а Моралеса — К. Мінаєв.

Катерина Копйова була відомою оперною співачкою, яка поєднала у своєму репертуарі твори М. Лисенка, Р. Вагнера, К. Сен-Санса, Ж. Массне і Дж. Пуччіні. З 1917 року як випускниця Київської кон-серваторії вона виступала у різних оперних трупах. З 1926 по 1930 (рік смерті) співала у Харкові. Для ролі Кармен Катерина мала всі дані: відповідну зовнішність, гнучке широкодіапазонне мецо-сопрано, драматичний хист. До того ж, навіть надто коротке життя споріднює К. Копйову з героїнею П. Меріме. Єдине, що псувало враження меломанів від слухання виконання нею партії з опери Ж. Бізе, так це «різкий перелом при переходах на грудний регістр» (*Allegro*, 1927) — наслідок того, що К. Копйова співала не лише партії свого репертуару, але й сопранові.

Рецензент *Nevermore* з гірким гумором писав про проблеми інерційності дії в просторі сцени артистів хору: «Добре звучить хор. Треба тільки відучити його збиватися в гурт посеред сцени, бо він часто закриває головних персонажів і оголює боки сцени» (*Nevermore*, 1927).

Зазнавши кількох введів, вистава зійшла зі сцени, однією з вагомих причин чого стали смерть К. Копйової, від'їзд з Харкова А. Рудницького, М. Сокіл і М. Голинського.

Та вже невдовзі, у 1931 році Державна опера здійснила третю постановку «Кармен». Її режисером був буремний експериментатор і майстер сценічних сатири, буфонади та гротеску, уроджений барон фон Грейфентурн Микола Фореггер. Диригентом-постановником вистави був О. Капульський, хореографом — М. Мономахов, художником — А. Волненко, хормейстером — Ф. Долгова.

Любов це пташка, пташка вільна
Не можна змусити її.
Вона в'юнка, метка, свавільна
На всі забаганки свої,
— співали у виставі А. Левицька та Бринська.

Партію Дона Хозе виконували драматичний тенор Ю. Кипо-ренко-Доманський і М. Середа. Партію тореро співали В. Будневич та М. Гришко. Роль Цуніги грали В. Ходський та С. Максименко. В партії Мікаели оперомани почули З. Гайдай, О. Виноградову (у цій постановці вона також співала Фраскіту в чергу з Г. Юровською та Робсман), Л. Дорошенко та К. Оловейнікову. Баритональну партію Іль Данкайро співали А. Магергут і Г. Коваль, а тенорову Іль Ремендадо — П. Калюжний, Б. Бутков, і Білоозерський. У мецосопрановій партії Мерседес слухачі почули В. Дніпровську, Борисову, Невську. Моралеса грали А. Магергут, Макаров, Г. Коваль. В ролі Лілас Пастья був Сергієв.

Особливістю постановки «Кармен» М. Фореггера стала ексцентрична складова. Перелік діючих осіб з іменами персонажів було доповнено ролями танцівників. Роль Ойли грала прима балерина Г. Лерхе, а в ролях акробатів виступили солісти балету Л. Долохова і К. Гнутий. При цьому, ці ж солісти балету, а також Берг, О. Гай, К. Гребенік, Ізмайлова, З. Краснік, З. Лурье, Г. Штоль, Васильєв, Голишев, О. Горохов, В. Константинов, Спіранде, Троїцький, Циганенко, С. Чернишов були задіяні в балетних номерах вистави.

Проте, вже у 1933 році «Кармен» була вчетверте прочитана у Державній опері. Ініціатором і концептуальним творцем вистави знову став Й. Лапицький. Фактично, «Кармен» стала його останньою роботою в харківській опері, адже з 1934 року режисер перейшов на службу до опери в новій столиці УРСР.

У вступній статті до буклету Юрій Ткаченко виразно підкреслив класову аргументацію цікавості Державної опери у черговій постановці твору Ж. Бізе: «Герої “Кармен” — фабрична робітниця і контрабандистка, солдат, матадор, контрабандисти і т.д. — отже, ті соці-альні “низи”, що, будучи виведені на сцені, шокували і “ліберального” буржуа...» (Кармен, 1935, с. 3).

Оскільки дати випуску третьої та четвертої постановок «Кармен» були дуже близькими, то у виконавському складі відбулися не дуже істотні зміни. Стрижнем нової постановки стала Анастасія Левицька — Кармен. У сценічному образі солістка не педалювала нічого «оперного». І гримом, і сучасною короткою та пишною, зумисно недбало розкуйовдженою зачіскою вона нагадувала деякі сучасні образи акторок «Березоля». І це не дивно, адже з практикою кращого драматичного театру країни А. Левицька була близько знайомою, оскільки в ньому працював її чоловік Лесь Сердюк. Автор рецензії у «Театральній декаді» відзначав: «Її Кармен яскрава, принадна, повна виключної жіночності, пристрасі, вабливості, волі до боротьби. Прекрасну роботу артистки, виключну обробку деталей треба внести в актив спектаклю, який має велике принципове значіння» (Nevermore, 1927). Той самий рецензент резюмував щодо реформи образу виконавицею: «Її Кармен вже багато чим не “диявол у спідниці”, а жива людина» (Nevermore, 1927). З програми вистави, вміщеної у «Театральній декаді», відомим є, що також центральну партію виконували у виставі В. Авринська і М. Єгорова. Проте на їхнє виконання відгуків знайти не вдалося.

Характерною деталлю роботи над цією постановкою стало залучення нових виконавських сил — трупа Державної опери стрімко поповнювалася. Прем'єрним виконавцем ролі Дона Хозе знову став Ю. Кипоренко-Доманський. Крім нього партію виконували драматичний тенор М. Микиша (який мав досвід виступів у театрі Миколи Садовського та Большому театрі) і Пашкевіч (про нього відомо, що він був ліричним тенором, запрошеним з Ленінграда до харківської трупи саме в сезоні другої постановки «Кармен»). У партії Ескамільйо харків'яни знову почувли В. Будневича. Також її співав М. Горохов. В ролі Мікаели у виставі були задіяні одразу три сопрано: О. Виноградова, К. Морозова і запрошена з Києва Ю. Лозинська. У новій постановці А. Магергут так само почергово співав невеликі партії Іль Данкайро та Моралеса.

Автор рецензії в «Новому мистецтві» протиставив акторське новаторство А. Левицької роботі В. Будневича і Ю. Кіпоренко-Доманського: «...при бездоганному вокальному виконанні (засл. арт. Респ. Будневич, засл. арт. Респ. Кіпоренко-Доманський) ці актори ще не зовсім вирвалися з полону старих оперних умовностей, проте і в них ясно видно наближення» (Nevermore, 1927).

Серед недоліків вистави відомий критик М. Романовський вбачав вставний характер добре протанцьованого балету з другої дії (хореографія відомого постановками у Москві В. Цапліна): «В реалістичному спектаклі балет менш за все може бути вставкою. Він так само має мати своє сенсове значення.» (М.Р., 1934).

Утім, навіть враховуючи озвучені недоробки, рецензент Ю. Жегало наголошував на етапності четвертої постановки «Кармен» для розвитку українського оперного мистецтва, зазначивши: «Очищення опери від фальші і вампукових традицій, насичення її кров'ю і плоттю, нове komponування масових сцен, особливо у першому і четвертому акті, показ живих людей з їхніми пристрастями і бажаннями, підкресленими й відточеними музикою, роблять спектакль “Кармен” тією кульмінаційною точкою в роботі харківського ДАТОБу, після якої вже нема повороту до минулого» (Жегало, 1934).

Михайло Романовський аналогічно називав постановку «безперечно одним з кращих спектаклів нашого оперного театру», зауважуючи, що «для нашого театру постава Лапицького має вагу великого і серйозного перелому в <...> напрямі спектаклю життєвої правди» (М.Р., 1934). Досвідчений критик визначав три чинника, які призвели до того, що «у глядача спектакль проходить з великим успіхом»: «Це, по-перше, чудове музичне звучання, прекрасна робота оркестру /хормейстери А. Попов, Ф. Долгова/ (яким у звітньому спектаклі дуже вдало диригував новий для театру диригент М. Покровський, що перейшов на харківську сцену з одеської), могутні хори, добре вокальне виконання. Це, по-друге, добра реалістична гра, що ламає, бодай

ще не до кінця старі ігрові оперні традиції. Це, по-третє, прекрасне оформлення художника Хвостова <...>, що дає спокійне, широке, яскраве тло для трагедії пристрастів. Чудове оформлення третього акту, це застигле місячне море, трохи зіпсовано світловими ефектами. Це «набігання» і «збігання» хвиль на море колить око своєю театральною штучністю поганого тону і зменшує вражіння від обрію, чорних скель і заллятого світлом моря» (М.Р., 1934). Крім цього абзацу рецензії цінним документом про просторове рішення вистави є зроблена для публікації замальовка мізансцени у декорації першої дії. Особливістю рішення О. Хвостенка-Хвостова була двоповерховість сценографії. З балкону двоповерхового будинку чи то тютюнової фабрики, чи сусідської будівлі молоді севільянки дивляться на площу. А під балконом до них співають кавалери з гітарами. Згідно з режисерською концепцією, національні іспанські костюми позбавлені оперної пишності. На фото групи циганок, опублікованому у «Театральній декаді» (Жегало, 1934), особливо помітним є наслідування портретам Ф. Гойї. Сама декорація підкреслює занепад будівлі, крізь проріхи в даху якої видно небо, а брама, з-за якої з'являється Кармен, порядком вищерблена, хоча й відкриває очам чудовий севільський краєвид.

Харківські Кармен «поміж Гітлером і Сталіним». **Stile imperiale**

Навіть після початку війни «Кармен» знайшла своє місце на харківській сцені. Дослідниця Ю. Полякова у статті, присвяченій театру в Харкові під час німецько-фашистської окупації, засвідчила факт відкриття у грудні 1941 року оперного театру, основним глядачем якого були військові окупанти (він розташовувався в тому ж приміщенні, де працював евакуйований влітку радянський театр). Театр відкрився прем'єрою «Кармен». Диригентом постановки був німець Вільгельм Адамс. Виставу було підготовлено за три тижні. Саме ця деталь змушує припустити, що оперу виконували з українським лібрето, адже

перевчання партій німецькою або французькою потягло б за собою інші терміни підготовки прем'єри.

Крім приміщення, в якому вона виконувалася, з довоєнною «Кармен» виставу споріднював режисер Микола Чемезов. У виставі Йосипа Лапицького він був асистентом постановника. Роль Кармен у виставі 25 грудня 1941 зіграла Віра Габринович, яка невдовзі виконуватиме цю партію у наступній прем'єрі за оперою Ж. Бізе в радянському театрі, що повернеться з евакуації. З довоєнного виконавського складу перед німцями співали Катерина Морозова (Мікаела) та художній керівник новоствореного оперного театру Віктор Ходський (Цуніга). Дмитро Авдієнко, який співав у виставі Й. Лапицького партію Цуніги, отримав «підвищення» до Ескамільйо.

В архіві родини багаторічного директора театру Георгія Селіхова зберіглася програма вистави німецькою мовою, датована вереснем 1942 року, представлена на сайті віртуальної галереї ХНАТОБ (Stadt-Theater, 1942). У програмі подано інформацію про місцевого диригента, який опікувався життям вистави після В. Адамса, Миколу Сутулова. З програми ж уточнюємо, що балетмейстером «Кармен» часів окупації був Володимир Константинов, а хормейстером Олександр Житник. Декорації до вистави робив Костянтин Паливода. У центральній чоловічій партії Дона Хозе був драматичний тенор Георгій Рожок, про якого відомо, що до війни він працював в оперних театрах Києва та Дніпропетровська, а також те, що в 1944 році він виїхав до Німеччини, де в тому ж році і помер. Фраскіта — Антоніна Пігарьова, Мерседес — Антоніна Каменська, Іль Ремендадо — Павло Пушка-ренко, Данкайро — Михайло Коррат, Моралес — Микола Копнін.

Атмосферу часів, коли Кармен співала з харківської оперної сцени про свободу для окупаційних військ, передають фотографії початку 1940-х рр., на якій перед входом до театру стоять німецькі солдати.

Те, що «Кармен» виявилася популярною під час окупації, не завадило їй з'явитися на харківській сцені і по закінченні війни. Другий повоєнний рік в репертуарі музичних театрів міста характери-зувався наполегливим поверненням до світової класики в межах своїх жанрів. Зокрема, в Харківському театрі музичної комедії в цьому році були поставлені та зберігалися з попередніх років «Принцеса цирку», «Баядерка», «Маріца», «Весела вдова», «Маскоточка». У той час, як вже 1947-го року переважна більшість прем'єр здійснювалася за творами радянських сучасних авторів.

Тож, п'ята постановка «Кармен» в Харківському академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка 1946 року (а рахуючи з попередньою, здійсненою в приміщенні театру в часи окупації Харкова — вже шоста), постала саме в контексті цієї тенденції. Виставу здійснив виконавець партії Ескамільйо у попередніх версіях «Кармен» державного театру опери і балету В. Будневич. Проте ним було взято у роботу нове україномовне лібрето М. Рильського.

Про певні ілюзії відносної свободи діячів театру і мистецьких журналістів свідчить пасаж, з якого почав свою рецензію на виставу провідний театральний критик Володимир Морський. Зазначивши, що сценічній історії опери Ж. Бізе вже сімдесят років, він зауважив, що Кармен, насправду, є сучасницею кожної доби. Крім того, рецензент надто небезпечно з огляду на процес проти «буржуазних космополітів», що розпочнеться невдовзі і фігурантом якого він сам стане, за контрастністю трагізму і життєлюбства порівнював музичну драматургію Ж. Бізе з прийомами драматургії В. Шекспіра. «Постановка засл. арт. В. Будневича, — писав критик, — вдало поєднує трагічне напруження з бурливим пульсом життя <...> Сцени на вулиці набули природності та жвавості, що настільки властиві побуту південного міста» (Морський, 1946). На жаль, наголосивши на мізансценічній виразності рішення фіналу у виставі, В. Морський зовсім не конкретизував свою думку.

Як критик з незакінченою музичною освітою, В. Морський детально зупинявся на трактуванні опери диригентом Володимиром Пірадовим. Зокрема, увертюру, славетний квінтет Кармен і контра-бандистів та фінал опери В. Пірадов, наголошував критик, «трактує по-своєму, в різкому, відривчастому, либонь навіть обважнілому ритмі, охоче підкреслюючи провідне начало ударної групи інструментів» (Морський, 1946). Інший рецензент вистави В. Сокіл також спостеріг цю особливість трактування партитури диригентом, хоча в його коментарі привертає увагу рефлексія, а не декларативність: «Можна було б не погодитися з надмірно помпезним трактуванням увертюри, але митець має право і так її розуміти» (Сокіл, 1946). Володимир Морський писав про відчуту В. Пірадовим урочистість стилю «Кармен» (Морський, 1946). По суті, ж урочистість і пафосність — ознаки мистецтва в стилі соцреалізм. Отже, у постановці класичної опери в 1946 року на рівні музичної концепції вистави були затребувані стильові риси сучасного радянського мистецтва.

Сценографія П. Єршова зробила виставу живописно яскравою. Запам'яталася глядачам інтермедійна завіса у вигляді циганської хустки (прийом, неодноразово повторений згодом у практиці музичного театру, зокрема, Харкова, у постановках «Циганська любов» театру музичної комедії, сценограф Станіслав Кузовкін, 1977 року та «Алеко» ХАТОБу, сценограф Надія Швець, 1993).

Виконавицями титульної ролі в новій постановці «Кармен» стали солістки, які вже мали досвід виступів у цій партії на цій сцені, щоправда, у різних постановках — А. Левицька, яка грала Кармен у виставі Й. Лапицького, а В. Габринович — у виставі створеного під час німецької окупації оперного театру, навіть згадувати про що було неможливим. Якщо у першій солістки, яка, до речі, через рік після прем'єри «Кармен» В. Будневича буде відзначена почесним званням народної артистки України, критик спостерігав баланс виражальних засобів, то у

другої — надмірність темпераменту (особливо в першій дії) (Морський, 1946). Інший рецензент дав детальну характеристику виконанню Кармен А. Левицькою, яка грала роль легко і без підкреслення зовнішніх ефектів: «Хороші пластичні переходи від одного до другого настрою, вона то грайлива і небезпечна в перших сценах, то жагуча і пристрасна, то лагідна і розгнівана в сценах у таверні, то неблаганна у своїй рішучості зрадити, забути любов Хозе і готова зневажити навіть загрозу смерті в своєму пориві до нового коханця» (Сокіл, 1946).

Попри те, що обидві вокалістки мали прекрасний голосовий матеріал, на прем'єрних показах партія лунала в кожній з них не достатньо блискучо: «Вокальний образ, створений обома співачками, дещо нижчий за сценічний», — зауважував В. Морський. Загалом, деякі зауваження В. Морського до сили наповнення звуку голосів змушують замислитися про те, що воєнне лихоліття і післявоєнні комунальні негаразди митців нанесли їм помітну шкоду. Так, про В. Габринович критик писав: «...То ми чули глибоке і красиве контральто, то трохи здавлений, позбавлений забарвлення і теплоти звук». Про А. Магергута, який у виставі В. Будневича, на відміну від попередньої постановки «Кармен», співав партію Ескамільйо, критик зазначав: «Куплети тореадора пролунали не на повну силу, особливо на низьких нотах» (Морський, 1946).

Нова «Кармен» зафіксувала післявоєнне поповнення трупи ХАТОБ імені М. В. Лисенка. Партію Хозе виконував дебютант на харківській сцені В. Соловцев. Про музичність, м'який ліризм голосів В. Соловцева у дуеті з О. Виноградовою-Мікаелою В. Морський писав як про чесноту вокалістів (у той час, як Є. Бржеська співала Мікаелу, форсуючи звук). Критик побачив у характері виконання, зокрема опуклому фразуванні соліста арії Хозе з квіткою притаманний В. Соловцеву гарний смак. Водночас з тим, стриманість, продемонстрована співаком у третій дії, обернулася проти нього у фіналі вистави: «Його Хозе бракує пристрасі поривання» (Морський, 1946). Другий

рецензент вистави, фаховий літератор і перекладач, зауважував на недостатньо чистій українській фонетиці В. Соловцева (Сокіл, 1946). Про іншого виконавця Хозе у виставі володаря упевненого верхнього тенорового регістра І. Савіна В. Морський зі смутком констатував: «Але партія Хозе не складається із вдало взятих верхніх нот, є в ній ще і спів, і сценічний малюнок, і образ» (Морський, 1946). Влітку 1946 харків'яни почули в партії Хозе іменитого гастролера соліста Большого театру, лауреата Сталінської премії Григорія Большакова. У цьому випадку той самий рецензент писав про щасливе поєднання якостей — про «яскраве сценічне обдарування, правильне трактування образу, культура співу, відмінна дикція, вміння не лише сценічними, але й вокальними засобами створити яскраву і правдиву характеристику» (Морський, 1946). В. Морський наголошував на справжньому драматизмі створеного Г. Большаковим образу солдата (що поєднує в собі шляхетність та цілісність з пристрасністю та дитячою наївністю).

У прем'єрі 1946 року партії Фраскіти та Мерседес переконливо виконали О. Дружевецька та Л. Колодуб. Критик відзначав особливу культуру вокальної мови Д. Діссара у партії Цуніги. Щоправда, та ж сама партія у виконанні М. Маргарина лунала надто шаржовано, через що образ лейтенанта вибивався з ансамблю.

Цікаво, що в рік виходу Постановки ЦК КПБУ про виправлення недоліків у репертуарі українських театрів В. Морський практично оминає чинник актуальності цього твору на сцені міста, що інтенсивно відбудовувалося після війни: «Здійснивши оперу Бізе, наш музичний театр поповнив свій репертуар абсолютно необхідною виставою — який же це оперний театр без “Кармен”!» (Морський, 1946).

Попри такий оптимістичний висновок, вистава утрималася в репертуарі недовго. Пристрасті голосистих солдатів-втікачів, кримінальних тютюнниць та контрабандистів не могли

довго тішити уяву глядачів на черговому піку тиску тоталітаризму на театр та ідеологізації його репертуарної політики. Тому, проаналізувавши щоденний репертуар театру за «Театральною декадою», доходимо висновку, що після 1947 року «Кармен» майже не виставлялася. Знайшлася інформація про відновлення показів цієї опери від травня до липня 1949 року. Тоді вже диригентом вистави був М. Славинський, на центральні та другорядні партії увійшли нові виконавці, зокрема, Кармен співала не лише А. Левицька, але й Т. Барбітова; Хозе — В. Совалов і З. Канзбург; Ескамільйо — крім А. Магергута, Д. Козинець. Щоправда, вистава і тут не втрималася в репертуарі, оскільки вже в другому півріччі 1949 її покази не фіксуються. Крім ідеологічного чиннику, варто припустити і чинник ротації вокалістів у трупі харківського театру.

У своїй рецензії В. Морський не охарактеризував роботу хормейстера Євмена Мариківського, балетмейстера Віктора Нікітіна (який був провідним солістом балету та балетмейстером Харківського театру музичної комедії), фактично не акцентував увагу і на режисурі, зосередившись лише на інтерпретаціях партій вокалістами.

Істотно доповнює його враження від вистави відгук іншого рецензента — завідувача літературною частиною Харківського театру музичної комедії і зацікавленого глядача, оскільки його сестра Марія Сокіл співала Мікаелу в першій постановці «Кармен» на сцені Держ-опери — Василя Сокола. Виставу в цілому він характеризував як свіжу та барвисту. На відміну від В. Морського, В. Сокіл ретельно придивлявся до роботи режисера. Завдання режисури побачив, передусім, у талановитій організації масової дії: «Кипучий барвистий рух вулиці південного міста, залитого морем сонячного світла, прекрасно передано сценами коло яток з фруктами, сценами з дітворою, виходом дівчат з фабрики, першим виходом Кармен» (Сокіл, 1946). Пишучи про порівняну традиційність мізансцен у дуєтних сценах, разом з тим, В. Сокіл наголошує на гарних знахідках, «як от у фіналі третьої

дії, де простою мізансценою підкреслено глибоку прірву, що лягла між Хозе і Кармен». Мусимо подякувати В. Соколу за увагу до технологічних деталей театрального виробництва середини ХХ століття. Так, пишучи про світлові ефекти, він лишив нам цінний коментар: «Оформлення третього акту доречно підкреслює мелодраматичність сцен і ситуацій. Правда, техніка світляних ефектів (рух хмар) ще не бездоганна» (Соکیل, 1946). Цікаво, що спостерігається певна успадкованість від вистави Й. Лапицького нездоланих технологічних проблем зі спецефектами у третій дії вистави В. Будневича.

«Кармен» академічного театру ім. М. Лисенка. Vérisme soviétique

По трьох десятиліттях, у 1977 році ХАТОБ випустив сьому — новаторську для свого часу — постановку «Кармен». При втіленні опери Ж. Бізе головний диригент театру А. Калабухін та головний режисер театру В. Лукашев з головним художником Л. Братченком прагнули розкрити психологічний зміст твору, відійшовши від «циганщини». Як згадує доктор мистецтвознавства О. Чепалов, за колористичною гамою, функціональністю та дієвістю мізансцен вистава наблизилася до першоджерела — новели П. Меріме (Щукіна, 2019, с. 53).

Робота В. Лукашева над новою виставою як частина програми інтелектуального, громадські активного і першого в ряду постановників цієї опери на харківській сцені професійного режисера була багатовекторною. До режисерської освіти В. Лукашев вже мав вокальну, отже, прекрасно відчував природу можливостей вокалістів у музичній виставі. В інтерв'ю багаторічний завліт ХНАТОБу імені М. В. Лисенка так говорив про митця: «Режисер-педагог? Не лише. Лукашев завжди був ідеологом (точніше, генератором ідей) творчого процесу, який залучав до орбіти художнього задуму решту учасників постановки» (Чепалов, 2012, с. 1). У контексті нашого дослідження втілення «Кармен» на сцені державного театру опери і балету Харкова

важливим є, що О. Чепалов виводив експериментальні гени режисури В. Лукашева наприкінці 1960-х — на початку 1980-х з радикальних експериментів його попередників початку ХХ ст. Разом з тим, театрознавець підкреслив, що режисер надихався репетиціями Б. Покровського, К. Ірда, а його аскетична версія «Кармен» народилася під впливом етапної у світовому контексті вистави Вальтера Фельзенштейна, яку він спочатку здійснив у Берліні, а потім у Большому театрі. Олександр Чепалов відзначав у нарисі про режисера В. Лукашева таку рису його почерку, як «оригінальні мізансцени, які оновлювали способи сценічної образності» (Чепалов, 2012, с. 2).

У часи «застою» харківський оперний театр виконував світові твори на лібрето, перекладені російською. «Кармен» В. Лукашев поставив з дореволюційним лібрето уродженки Харківської губернії Олександри Горчакової.

Музичне рішення опери диригентом Анатолієм Калабухіним було динамічним і виразним. Оркестр звучав насичено в увертюрах до актів, але прозоро в акомпанементі солістам. До кожного номеру партитури досвідчений диригент і педагог знаходив свого ключа, розкриваючи в ньому психологічні самохарактеристики і нюанси взаємин персонажів.

Показовим для заідеологізованої радянської преси у Харкові було те, що на прем'єру «Кармен» не відгукнулися штатні журналісти місцевих видань, проте одразу два відгуки на нову роботу театру — в міському суспільно-політичному та республіканському фаховому виданнях — дав знаний композитор за-служений діяч мистецтв УРСР, професор Дмитро Клебанов. Риторика його заступництва за репертуарний вибір театру є дуже прикметною для брежнівської доби. Відзначаючи такі чинники популярності твору Ж. Бізе як мелодизм та органічне, вперше в історії оперного театру, злиття музики і драматичної дії, композитор змушений був зробити наголос на тому, що в цій опері «герої — прості люди, які глибоко відчують, страждають» (Клебанов, 1977).

Сценографія майстра живописної декорації Л. Братченка «мальовничо і тонко передала атмосферу старовинної Іспанії». Зокрема, Д. Клебанов наголосив на великій виразності світла у виставі: «Зміна його яскравості весь час підкреслює емоційну напругу дії, допомагає акторам і музикантам» (Клебанов, 1977). Костюми у «Кармен» були стриманої кольорової гамою, історично та соціально відповідні вбранню іспанських солдат, тютюнниць, тореро та містян. Слабким місцем спільного пошуку режисера і сценографа виявилася третя дія (контрабандисти у горах), рішення якої було тьмяним і невиразним.

На жаль, не слугувала цілісності художнього враження від вистави і хореографія. За відгуком фахівця у театральній музиці, балетмейстер В. Гудименко не достатньо варіативно поставив танці з другої дії. Зокрема, «Богемський танок», який виконується балетом у супроводі хору, виявився жанрово невідповідним, недостатньо ліричним.

Мова режисера — мізансцени. Д. Клебанов окремо наголосив на зв'язку мізансценічної культури вистави з вимогами до солістів: «Виразні мізансцени надзвичайно сприятливі для природного і повного відтворення психології героїв. Їх новизна і оригінальність допомагають виконавцям, подолавши вплив відомих стереотипів, неупереджено і свіжо підійти до створення образів» (Клебанов, 1977).

Вистава В. Лукашева стала першою «Кармен» на харківській сцені, в якій артисти хору (хормейстери Є. Конопльова, В. Ходько) і мімансу діяли на сцені по-акторськи свідомо, невід'ємно від виконавців ролей. Д. Клебанов скористався цією обставиною, щоб підкреслити соціальну загостреність режисерського прочитання опери Ж. Бізе та виправданість такого «прогресивного трактування класики».

Партію Кармен у новій виставі співали молоді, але разом з тим, вже достатньо досвідчені виконавиці: володарка тембрально неповторного мецо-сопрано Олександра Арцемюк та сценічно заразлива, артистично універсальна Ірина Яценко.

Дмитро Клебанов писав: «Тон виставі задає блискуча Кармен — молода співачка І. Яценко. Вона однаково добре володіє вокальними, драматичними і хореографічними засобами виразності. Героїня принадна, поетична у перших сценах і сповнена трагізму у фіналі» (Клебанов, 1977). Для І. Яценко партія Кармен стала однією з коронних, співала вона її довго, навіть встигнувши повернутися до неї у абсолютно новій постановці «Кармен» В. Лукашевим 1994 року.

На відміну від попередніх постановок опери в Харкові, у виставі не було переконливого виконавця ролі Хозе. Наприкінці 1970-х ХАТОБ переживав кризу драматичних тенорів. Досвідчений Андрій Дубінін був у центральній та відповідальній ролі Хозе на місці лише вокально. Також роль Хозе грав молодий Олександр Шуляк, чиї брак сценічної зовнішності, надмірна темпераментність та специфічне форсування «відкритого звуку» також не давали слухачу і глядачу скласти повноцінне враження від образу в опері Ж. Бізе. Недовго співав цю партію Олександр Востряков.

Значно ширшим був на той час у харківській опері вибір серед солістів-баритонів.

У ролі Ескамільйо були представлені співаки різних поколінь, серед яких старший Анатолій Гроза та молоді Олександр Ткаченко і Владислав Верестніков. Ткаченко був надто статичним для образу тореро. Владислав Верестніков мав гарний голос, прекрасну зовнішність і сценічні манери, втім, також не досягнув повноти сценічної виразності в образі. Пріоритетним виконавцем партії тореро став для В. Лукашева Микола Коваль. За перший рік життя вистави він заспівав у ній майже всі невеликі баритональні партії — Моралеса і Данкайро, зрештою, заслуживши право (педагогічні особливості режисури В. Лукашева) співати козирну партію тореро. Схожий шлях пройшла в ті роки у виставі і Олена Романенко, яка у прем'єрі співала Мерседес, а на початку 1980-х підготувала і почала виконувати партію Кармен.

Режисер вистави назвав образ Ескамільйо першою значною удачею майбутнього народного артиста України М. Ковалья у класиці, водночас з тим розкривши власну режисерську кухню задуму та пошуку засобів втілення цього харизматичного образу: «Як зіграти національного кумира? Тореро — той, хто ризикує життям і водночас той, в кому бурлить кров лицедія, тобто віртуоз у грі зі смертю. Так що від виконавця цієї ролі вимагається особливий комплекс якостей. Миколі пасує ця роль, бо він сценічно “виточений”, граційний, пластичний і має відповідний до Ескамільйо темперамент. Під час репетицій Миколи з мулетою нашу уяву розбурхувало знання того, що за її допомогою тореро в Іспанії нацьковує бика на себе, щоб у найризикованіший момент “пропустити” лютого звіра у сантиметрі від стегна. І Микола схопив і передав цей азарт. Він залітав на стіл і там, над натовпом, співав свої куплети. Вокальної обмеженості М. Коваль не відчував. Тож, зосереджувався саме на творінні образу. Пригадую мізансцену: на словах куплетів Ескамільйо “Взрывая землю, бык несется” Микола несподівано різко “пірнав” — присідав і знову вихилював угору з цією мулетою, і весь хор, всі солісти в ансамблі “відігравали” суміш театрального азарту та інстинктивного страху. Так, Микола цілком опанував енергією образу Бізе-Меріме» (Щукіна, 2019, с. 57).

Роль Мікаели у другій післявоєнного періоду «Кармен» ХАТОБу виконували досвідчена примадонна Валентина Арканова, драматично виразна у співі молода Марина Гончаренко, вихованка В. Лукашева Олена Соболева. До речі, як й І. Яценко, О. Соболева два десятиліття потому «перейшла» до нової вистави за оперою Ж. Бізе.

Партію Ремендадо співали двоє характерних виконавців Сергій Владимирський та Євген Жаріков, які привнесли до сцен контрабандистів у виставі нову жанрову барву. Роль Данкайро в чергу грали М. Білобров, М. Коваль і О. Нікітюк. Про

точність виконання режи-серських завдань прем'єрними виконавицями ролей Фраскіти і Мерседес Світланою Безюлевою й Тетяною Махтіною (також ці партії виконували Л. Морозова-Тарасова, О. Соболева та О. Романенко) Д. Клебанов писав: «Їх весела безтурботність однаково добре виражена вокально і сценічно різко контрастує з похмурими передчуттями Кармен у сцені ворожіння» (Клебанов, 1977).

Характерний для постановки педагогічний принцип В. Лукашева — сьогодні співаєш у виставі центральну партію, а завтра «моржову» — підтвердило закріплення другорядної ролі Моралеса не лише за М. Ковалем, але й за О. Ткаченком і В. Верестніковим. До слова, О. Ткаченко в чергу з В. Маноловим, О. Ковтуном та А. Євламπίєвим співали і партію Цуніги. Щодо виконання її молодим солістом В. Маноловим рецензент писав: «Запам'ятовується чітким сценічним малюнком його поява у першому і другому актах» (Клебанов, 1977). Парадоксальний факт — у трьох постановках «Кармен» саме другорядний Цуніга виявлявся найбільш сценічним персонажем вистави.

Беручи до уваги тривалість опери в чотирьох діях, варта на увагу така характеристика темпоритму постановки В. Лукашева Дмитром Клебановим: «Вистава харків'ян проходить легко, невимушено, натхненно. У ній сценічна вірогідність реалістичної драми поєднується з філігранною обробкою вокального виконання» (Клебанов, 1977).

Toréador, en garde! Carmen Vivacissimo **Національного театру**

У нових ринкових умовах прокату репертуару театру опери та балету доби відновленої Незалежності України Володимиру Лукашеву надійшла пропозиція здійснити зовсім іншу постановку «Кармен». На той час режисер вже відійшов від керівництва оперним театром на викладацьку роботу у Харківському державному інституті культури. Почалася нова доба в історії цього театру, оскільки у 1989 році харків'яни побачили

постановки на малій сцені нового приміщення ХАТОБ по вул. Сумській, а в 1991 відкрилася основна сцена, з її потужною механізацією і вражаючим масштабом. Вистави з репертуару, що грався в історичній будівлі театру на Римарській, за рідкісним винятком були списані, оскільки їхня матеріальна частина не могла бути адаптована для показу на сцені-гіганті. Нова «Кармен» стала символічним прощанням В. Лукашева з рідним містом, адже у 1996 році він очолив Національну філармонію України.

Низка оперних вистав, здійснених у Харкові протягом 1992–1994 років виявилися етапними у тому розумінні, в якому критик Д. Коробов назвав їх такими, що можуть бути «конвертовані» (у валюті). «Самсон і Даліла» М. Жієса, «Травіата» М. Волковицького і «Кармен» В. Лукашева вперше в історії цього театру були здійснені мовою оригіналу. У випадку з другою та третьою постановками, для колективу це стало викликом, адже попередні постановки опер Дж. Верді та Ж. Бізе у всіх ще були в пам'яті. Сольні та хорові партії митцям довелося перевчати з російської італійською та французькою.

У восьмій постановці вирувала енергія творців та співтворців її музичної концепції. Диригентом-постановником «Кармен» став всесвітньо знаний диригент, ще нещодавно викладач Харківського інституту мистецтв Вахтанг Жорданія, на той час вже громадянин США. У 1994 році диригував виставою «Кармен» і маестро з європейським громадянством, який вперше в історії ХНАТОБу став головним диригентом, щоправда, зовсім ненадовго. Молодий артистичний Арільд Ріммерайт — випускник Віденської консерваторії — уклав із керівництвом харківської опери міжнародний контракт (що також стало прикметою нової доби). Вже 1995 року А. Ріммерайт повернувся до рідної Норвегії, полишивши по собі ностальгійні враження: Д. Коробов зауважував у статті про «Кармен», що у В. Куценка хор хлопчиків звучить геть не так поетично (Щукіна, 2019, с. 175). Найтривалішим музичним керівником «Кармен» В. Лукашева

став наприкінці 1990-х досвідчений, хоча для ХАТОБ так само новий, диригент Віталій Куценко.

Друга постановка «Кармен» В. Лукашева (на рівні з його давньою «Аїдою» в ефектних декораціях Л. Братченка та скульптурних мізансценах) під час перших гастролей артистів ХАТОБу країнами Західної Європи стала їх найрепрезентативнішим сценічним продуктом. В антрепризі Мішеля Дієтца 1995 року свої ролі харківські солісти виконували у партнерстві з колегами з Дніпропетровська, Львова (Кармен — Надія Величко), а також з російських музичних театрів. Виступи у перед іспанцями стали колосальним досвідом для українських артистів. Співали вони і в місті, де, за лібрето, розгортаються події опери — у Севільї, а також в Кадісі, Вальядоліді, Уельві.

Іспанія з її коррідами, феєрверками, фламенко та карнавалами на місяць занурила харків'ян в ментальність їх іспанських героїв. Про специфіку сцен, на яких вони співали «Кармен» в Іспанії, авторка цього дослідження писала у монографії: «Скрізь по містах рясніло від святкової символіки та ефектно, строкато вдягнутих місцевих мешканців. Виступати перед емоційною публікою довелося не в театрах, а на відкритих майданах, вписаних до природного ландшафту, а інколи просто на аренах для кориди, де на трибунах — вісім-дев'ять тисяч глядачів!» (Щукіна, 2019, с. 178).

«Лунали овації, — писала Т. Чубенко. — Іспанці, до речі, аплодують не так, як заведено в нас. Їх оплески наче зливаються в одну ритмічну мелодію. Це — хота, фанданго або сарабанда. У цих ритмах виявлено особливий динамізм характеру іспанського народу» (Щукіна, 2019, с. 179).

«Кармен» досвідченого В. Лукашева і молоді художниці театру Надії Швець формувала за кордоном імідж української опери як свята барв, емоцій та театральності. «Опера Бізе в ХАТОБі, поставлена В. Лукашевим, — писав рецензент, — то завжди свято» (Щукіна, 2019, с. 171-172). Та й харків'яни

відвідували цю постановку дуже часто. Театр ставив касову, таку, що віднайшла щасливу сценічну формулу змісту та форми, «Кармен» до репертуару по два рази на місяць. Це дозволяло підтримувати життя вистави на гідному рівні, адже кожен сегмент її ансамблю «дихав» ритмічно. Виконавці у постановці були добре зіграними, і нерідко важко було визначитися, хто з двох або трьох складів солістів кращий у тій чи іншій партії.

У першу чергу, це стосувалося виконавиці ролі Кармен. Саме в цій постановці образ циганки П. Меріме став зоряною годиною для Олени Романенко. Акторка показної фактури, яка набула школи драматичної виразності оперної співачки у період співпраці з В. Лукашевим, О. Романенко досягала повноти синтезу образу як у голосі, у чуттєвому опуклому фразуванні тексту партії, так і в драматичній грі та у відточеній, аристократичній сценічній пластиці й у танці (сцена ефектного балетного дивертисменту в постановці Ашота Асатуряна на початку другої дії). Акторка прекрасно відчувала і розкривала образність мізансцен режисера-вчителя. Як в усіх кращих виставах майстра, мізансцена безпомилково резонувала з музичною драматургією, народжуючи стійкі музично-сценічні образи у сприйнятті вистави глядачами. Ефектною була у виставі перша поява Кармен на площі. Оркестр і хор нарощували у глядачів вистави стан збудженого передчуття, аж ось вона виринала на висоті станка над сценою і високо заносила руку для легковажного привітання (Н. Швець уже в першій дії, на площі в Севільї, «зламала» планшет сцени, оприяв-нивши нелінійний характер персонажів-гірців з Андалусії). Уже в першій появі, у першому жесті, яким Карменсіта вітала усіх чоловіків на площі, відчитувалася логіка характеру природженої тріумфаторки. Костюм Кармен у першій дії підкреслював стрункість солісток Олени Романенко та Лілії Кутіщевої. Темна вкорочена пишна спідниця відкривала очам звабність струнких ніг на невеличких підборах, корсет підкреслював лінію талії. Окремою «поемою» була пантеряча пластика кожної з прем'єрних виконавиць

у сцені зваблення Кармен Хозе — жбурляння в сержанта квіткою було в них справжнім психологічним жестом.

Справжньою кульмінацією ролі ставала для виконавиць Кармен сцена гадання на картах. У багатоплановій мізансцені з виконавицями ролей Фраскіти та Мерседес В. Лукашев візуально підкреслив окремішність, самотність Кармен, зрештою, її приреченість. На початку життя цієї постановки у ній ще співала партію Мерседес учасниця першої вистави В. Лукашева Тетяна Махтіна. Утім, еталонним сценічним і вокальним дуєтом в «Кармен» доби Незалежної України стали колоратурне сопрано Тамара Гармаш і лірико-драматичне сопрано Тетяна Жаркіх. Їх голоси зливалися тембрально унікально і винятково музично, додавши виставі-святу ще один номер-хіт.

Остання дія «Кармен» (В. Лукашев зберіг її чотиричастинність) надавала невичерпне поле для гри виконавиць заголовної ролі. Н. Швець зодягла Кармен в ефектну сукню із золотим відливом, прикрасивши зачіски солісток іспанським гребінцем з мантильєю, що фактично уподібнювало тютюнницю, обдаровану коханням блискучого і переможного тореро, королеві Іспанії.

Пластика виконавиць ролі Кармен відтворювала стримане почуття гідності, непримиренність з Хозе і абсолютне збайдужіння циганки до сержанта. Володимир Лукашев максимально використав ігровий майданчик великої сцени, обведений у четвертій дії вистави акведуком (по суті, стіною арени, на якій в цей час проводить кориду Ескамільйо). Взаємодія партнерів у ролях Кармен і Хозе була вибудована по мізансценічних точках. Вражаючими були жест ненависті і якийсь тваринний вигук, з яким Кармен жбурляла у Хозе каблучку його матері. Символічним шлагбаумом (Хозе більше не місце поруч з нею!) у міцно стиснутих пальцях героїні ставало закрите віяло, яким до того Кармен переможно обмахувалася, приймаючи публічне освідчення тореро. Дуже чіткими, поста-

новочасними були рухи виконавиці ролі Кармен (коли вона підбирала край пишних спідниць і категорично йшла геть) та траєкторія руху соліста в ролі Хозе — на перехоплення партнерки (коли такий закоханий Хозе несподівано для неї всаджував ніж їй під ребра). Володимир Лукашев майстерно обіграв архітектурний елемент сценографії у цій картині. Хозе вбивав Кармен майже на вершині сходів, якими вона вже от-от мала зникнути, обираючи Ескамільйо.

Відгуки під час гастролей вистави Іспанією, зафіксували такий комплемент Олені Романенко: її Кармен виявилася більш іспанкою, ніж самі іспанці! Лілія Кутіщева як нова героїня театру покоління 1990-х років, чарувала поєднанням власної їй чуттєвості, драма-тичної виразності та бешкетливості. Солістка з гарним почуттям гумору вільно почувалася у жанрових відтінках характеру героїні опери зі скандальною репутацією «плебейськості».

Третьою виконавицею ролі Кармен, яку можна було часто бачити у виставі, була Тетяна Жукова. Її сценічний стиль різко дисонував із стилем колеганок. Володарці сильного мецо-сопрано бракувало культури і манер (як у гримі, зачісці, так і в аксесуарах, мала вона і частково «своє» сценічне вбрання), а її темперамент просто таки вимагав берегів. Т. Жукова співала у «Кармен» в партнерстві зі своїм чоловіком Валерієм Каленіченком, чие виконання партії Хозе полишало враження технічного підкорення «нормативів».

Час героїні Ірини Яценко, яка починала свою кар'єру на сцені на межі 1970-х, вже спливав, утім, і вона інколи виконувала партію Кармен у новій виставі В. Лукашева. Компромісним було і кількаразове виконання ролі Кармен молодого солісткою театру Жанною Німенською, чие вокалізування партії було технічно точним, але фактурні дані не дозволяли сприймати сценічний образ повноцінно.

Друга героїня опери Ж. Бізе у цій постановці була не в фокусі уваги глядачів. Навіть скромне сценічне вбрання «пейзажки» підкреслювало службовість характеру першої любові Хозе. У виставі цю партію найдовше співали прем'єрні виконавиці Олена Соболева (якій органічна була драматична сутність Мікаели, що розкриває її друга арія), Олена Скворцова та Ангеліна Романовська. Пізніше доєдналася до них Ольга Красильникова.

У середині трупі ХАТОБ оптимального виконавця для партії Хозе не було. Крім згаданого В. Каленіченка, від прем'єри у виставі співали молодий, фактурний, але з проблемним вокалом, Віктор Червонюк та «ветеран» цієї партії Олександр Шуляк). На запрошення співав Хозе соліст Дніпропетровської опери В. Паладейчук. Достатньо рано дирекція театру почала запрошувати співати партію Хозе соліста Дніпропетровської опери Едуарда Срібницького, чия співпраця з харківським оперним театром була тривалою і значною. Його феноменальна як для оперної сцени драматична виразність (актор завжди був для партнерів і глядачів сценічно непередбачуваним, коректно виконуючи мізансцени, проте залишаючи за собою право на імпровізаційне самопочуття, що щоразу народжувала музика), темперамент, своєрідна мужня фактурність та вміння передати голосом та пластикою чуттєвість музики, у поєднанні зі сценічним досвідом зробили Хозе Е. Срібницького кращим у постановці 1994 року. Цю роль він виконував у Харкові протягом понад десятиліття. Саме з Е. Срібницьким «Кармен» В. Лукашева стала повноцінною драматичною виставою з арсеналом засобів виразності опери. Адже з ним окреслилося не номінальне, а фактичне позиційне протистояння двох чоловіків Кармен — Хозе та Ескамільйо. Також були індивідуально вибудовані у виставі стосунки Кармен з дрібнішими партнерами — на рівні самого флірту. Закоханість у Карменсіту контрабандистів Данкайро (Анатолій Косінов) і Ремендадо (Ігор Корнатовський, Сергій Шадрін) ставала очевидною у сценах в таверні

Лілас Пастья з другої дії. Образ капітана Цуніги став одним з найкращих у виставі завдяки фактурності, харизмі, водночас мужності, галантності та почуттю гумору (опера все ж таки французька) молодого бас-баритона Юрія Кудрявцева. На початку 2000-х років до цієї партії увійшов молодий бас Андрій Калюжний, чия вокальна природа була дуже щедрою, фактура — видною на великій оперній сцені. Утім, у плані сценічної дієвості він не міг змагатися з Ю. Кудрявцевим.

У новій постановці «Кармен» відбувалося надзвичайно плідне для внутрішнього розвитку вистави суперництво провідних баритонів трупи.

У прем'єрі «Кармен» влітку 1994 року тореадора співав молодий, але вже з десятирічним досвідом в театрі, Володимир Болдирев. За винятком блискучої, цілком у жанрі, ролі російського Фігаро, цей соліст переважно пластично скуто існував у сценічних образах. «Проте, — як було зазначено авторкою цього дослідження у монографії про Миколу Ковалю, — вибір постановників на користь провідного соліста театру, відзначеного лауреатствами престижних конкурсів ім. М. Глінки та кубку Мін-Он в Японії, пояснювався його без перебільшення еталонним звучанням в партії Ескамільйо. Голос Володимира Болдирева у знаменитих куплетах тореро промовляв про життя і ризик, свободу та кохання, переливався усіма барвами обертонів. В. Болдирев до того ж, чудово перейняв від французів їх вимову, вона лунала в співака із притаманним французькій опері шармом» (Щукіна, 2019, с. 172).

Ідеальним з точки зору комплексу сценічних даних і розуміння типу втілюваного чоловіка у цій виставі, як і в попередній «Кармен» В. Лукашева, став Ескамільйо Миколи Ковалю. У першому комплексному дослідженні творчості оперного співака я писала: «І коли тореро М. Ковалю на самісінькому гребінці оркестрового вступу до куплетів виринав над натовпом у таверні, на одному лікті тримаючи мулету, а в іншій руці здійснюючи келих, то подих дійсно перехоплювало! Ця мізансцена

режисера вичерпно характеризувала музичний образ героя, а її виконавець — стрункий, атлетичний, у парадному, кольору насиченого вина із золотим шитвом костюмі тореадора, одразу знімав усі питання стосовно начебто обов'язкової в оперній виставі умовності фактури та віку соліста <...> Партія, написана для голосу, виразного у нижньому регістрі, з міцною теситурою, загалом відповідала драматичному баритону М. Ковалю» (Щукіна, 2019, с. 173).

Водночас з тим, необхідно зазначити, що «хоч в акторському сенсі сцена вихідних куплетів тореадора була в М. Ковалю виграшною, все ж вокально він вигідніше розкривався вже у наступних двох актах. Для цього концертного хіту голосу співака бракувало мобільності. Його красивий задумливий голос, природа якого багато про що договорювала серцю слухача в мінорних драматичних аріях, у цих бравурних куплетах, що потребували гедоністичної фарби, сприймався монотонно. Якщо Ескамільйо В. Болдирева завдяки голосовим даним сприймався як особистість артистична, то Ескамільйо М. Ковалю був у першу чергу мужнім чоловіком, який щодня йшов на ризик <...> У картині зустрічі з контрабандистами в скелях, яку було вирішено в приглушених тонах, стиглий оксамитовий баритон М. Ковалю малював образ іронічного стосовно будь-якого суперника тореро. <...> Дуже влучно було знайдено М. Ковалем разом з Л. Бажевичем та В. Лукашевим пластичний еквівалент бравурній музиці двобою: тореадор тут дражнив Хозе мулетою, наче бика на арені» (Щукіна, 2019, с. 173–174).

Звернімо увагу на особливу рису театральності навіть чоловічого костюму у виставі: «У четвертій дії тореадор, який розстилав перед красунею-героїнею свій плащ, ставав на коліно і дарував їй квіти, сприймався не як живий характер, а як тип, уособлення жіночої мрії про ідеального чоловіка. <...> Чорний оксамитовий костюм із срібним шитвом, білі панчохи та білизна сорочки робили за артиста пів справи. Цей костюм, вочевидь, і Н. Швець вважала своєю напрочуд вдалою роботою, адже його

експонували в кількох виставках теат-рального костюму» (Щукіна, 2019, с. 174).

Практику залучення до нової постановки виконавців з попередньої на ті ж самі ролі, засвідчив Д. Коробов: «Ескамільйо виконував О. Басенко. Дивлячись на непоказного, не дуже переконливого вокально тореро, я сумував за таким представницьким та таким “соковитим” в цій партії М. Ковалем» (Щукіна, 2019, с. 172). У 1990-і декілька років співав цю партію молодий, втім, сценічно дуже скутий лірико-драматичний баритон Олександр Багмат. На початку 2000-х зовсім недовго співав Ескамільйо Петро Бойко, який завжди існував у ролях сценічно цікаво, повнокровно і чий витривалий «вердіївський» баритон технічно без труда доносив енергію партії тореро. Утім, його Ескамільйо бракувало не лише лоску, але й самого характеру гравця з долею тореадора.

Схід Опера: Carmen-High Tech

Через тридцять років після другої прем'єри В. Лукашева, коли популярна вистава остаточно зносилася, нове керівництво театру виявило волю до цілковито нового погляду на «Кармен».

Постановник дев'ятої вистави Віктор Плоскіна, 2015 року саме призначений головним диригентом ХНАТОБ, в інтерв'ю так міркував щодо актуальності звернення ХАТОБ саме до цього твору: «Опера “Кармен”» має бути в театрі, тому що це хіт тривалістю в чотири акти, такий, що найбільше вподобав глядач. Є перелік опер, що в театрі поза усілякою модою і «погодою» йти мусять, бо вони визначають якісний рівень трупі. Я роблю мінімальні купюри в клавірі, оскільки ця опера одна з найтриваліших. Сьогодні в трупі ХНАТОБ є гарні виконавці, навіть кілька складів, зараз у театрі формується ядро молодих і середнього віку виконавців з рідкісними голосами: мецо, тенори — то є запорукою успішного майбутнього театру» (Плоскіна, 2015). Після скорого від'їзду диригента-постановника з

Харкова, опікуватися виставою став другий диригент «Кармен» Юрій Яковенко.

В інтерв'ю перед прем'єрою постановники виклали власну концепцію. «Кармен для мене — свобода. І вистава наша про свободу. Це актуально. Тому що ніхто з нас не вільний. Характер Кармен — це свобода, помножена на гаму почуттів: пристрасть, ніжність, турботливість, дикість. Я намагаюся пояснити все це солістам під час репетицій», — поділився В. Плоскіна. — «Я бачу оперну виставу як драма-тичну постановку за музичною драматургією. Для мене надважливі три теми у виставі: магія (Кармен — чарівниця, вона підміняє Хозе душу, жбурляючи в нього свою квітку), тема карт і тема корриди. І от що ще цікаво: чотири масті карт, а в опері саме чотири жінки, і три з них втілили у життя те, що їм нагадали карти. Вистава буде про Кармен, фатальну жінку у житті чоловіків, яка сама змагається з роком» (Плоскіна, 2015).

Армен Калоян наголосив — аби підкорити публіку, опера мовою оригіналу мусить бути зрозумілою завдяки візуалізації слова в акторській грі та модною за художнім рішенням: «Я уявляю героїню не гламурною рядженою циганкою, а босоніжкою-тютюнницею, продуктом вулиці, може бути навіть трохи замазурою, проте щоб вона була привабливою, сексуальною» (Калоян, 2015). Центральну партію у виставі репетирували чотири солістки. Випускниці ХНУМ імені І. П. Котляревського Вікторії Житковій забракло досвіду одразу подужати таку складну в сценічному і вокальному плані роль. Солістка філармонії Валерія Господинько, яка імпонувала постановникам фактурою, пластичністю та енергіями, що транслювала в репетиціях, не мала достатньої потужності голосу, щоб звучати в балансі з симфонічним оркестром опери. На фінішну пряму вистави вийшли дві нові солістки театру: Вероніка Коваль і Наталія Матвеева. Кожна з них, роблячи цю роль, доводила своє право на входження до трупи на правах провідної героїні, що позначалося на їх активному лідерстві у сценічному ансамблі.

Як зазначалося у журнальній рецензії на виставу, киянка В. Коваль органічно втілювала провокативні режисерські завдання у мізансценах та пластиці ролі, їй легко далася небала розкутість «вуличної» героїні, що добре поєднувалося з її шармованою французькою вимовою та чуттєвістю виконання партії (Коваленко, 2015, с. 45). Н. Матвеева, яка, як і її партнер в ролі Хозе Сергій Гонтовий, опинилися в трупі ХНАТОБ внаслідок тимчасової окупації Донецька, де вони працювали, наділила Кармен своєю різкою вродою і, водночас з цим, юнацькими худорлявістю та верткістю.

У концепції «Кармен» 2015 року режисером багато було вибудовано задля унаочнення суперництва рівнозначущих Кармен та Мікаели. Визначальним в успіху образу Мікаели як другої героїні вистави став комплекс зовнішності молодшої героїні, драматичної виразності та сильного, гнучкого та виразного голосу Ксенії Бахрідінової. Саме героїчне звучання і краса її голосу надали образу провінційної дівчини не ліричне, а більш драматичне, змістовне забарвлення. За юної зовнішності, почуття, котрі передавали її голос, міміка та пластика, були зрілими. Цілісність характеру К. Бахрідінової несла навіть там, де мізансцени провокували її на різкість, зокрема, в епізоді, коли Мікаела, втомлена нав'язливістю сержанта Моралеса (Микита Маринчак), немов підліток, врізала йому по ногах. У сцені в горах, коли Мікаелу майже за волосся витягав на світло і ставив перед очі Кармен контрабандист Ремендадо (Володимир Єфімченко), погляд К. Бахрідінової випромінював водночас страх справжньої небезпеки, почуття ураженої гідності та полум'я кохання до Хозе. Саме така Мікаела підвищувала ставки у грі Кармен за душу Хозе, що є однією з новацій у трактуванні опери А. Калояном.

Також у цій партії змінювали одна одну фактурна молода со-лістка — лірико-драматичне сопрано Юлія Піскун (прем'єрна виконавиця), цікава і в акторському й у вокальному

планах Вероніка Шут та володарка рідкісного тембру лірико-драматичного сопрано Алла Мишакова.

Службові ролі подружок Кармен, Фраскіти та Мерседес, А. Калоян побачив укрупненими. Для циганської сцени в таверні Лілас Пастья Олена Розіна поставила дивертисмент з елементами фламенко не лише для балетних танцівників, але й за участі солісток, виконавиць оперних партій. Ансамблевістю гри відрізнялась у постановці пара Фраскіти–Т. Гармаш і Мерседес–Олеси Мішаріної. Брюнетка і білявка різного віку, проте однаково сценічні, фактурні, вони відрізнялися спільним розумінням прийомів гри. Також партію Фраскіти виконувала майстерне колоратурне сопрано Олена Старікова, яка вже співала її і в постановці В. Лукашева. Квінтет контрабандистів підтримали Роман Гордєєв, Євген Гаврись (Ремендадо) та Володимир Єфімченко й Микита Маринчак (Данкайро). Молоді солісти привнесли до своїх сцен ситуативний гумор, притаманний обставинам дії, у яких всі — закохані, всі одне-одного ревнують.

Свого Хозе режисер побачив «маленькою людиною, проте — баском, а це значить культ патріархальних традицій, честі, релігійності. Він солдат. А значить — внутрішній конфлікт Хозе у боротьбі кохання до контрабандистки зі службовим боргом» (Калоян, 2015). Зустріч із Кармен ставала для нього школою життя, зіштовхувала з сильними супротивниками. С. Гонтовий влучно доносив режисерську ідею — його не молодий, не показний, достатньо закритий, але напористий Хозе запам'ятався більшою мірою музичністю та натхненно, культурно і стабільно виконаною солістом партією (що в умовах, коли інший виконавець Хозе В. Лісковецький передумав співпрацювати з ХНАТОБ, зробило С. Гонтового незамінним у житті цієї вистави). Однак, ніхто з виконавців партії Ескамільйо в новій постановці не дотягнувся ані до рівня режисерського задуму цього образу А. Калояном, ані до своїх видатних попередників з вистави тридцятирічної давнини. Ані молодий і фактурний, з

голосом ліричним баритоном, Володимир Козлов, ані Олександр Лапін, якому бракувало сильної чоловічої позиції на сцені, не створили переконливого вокального образу тореро і не заповнили сцену дієво-енергетично.

Натомість, вже вкотре в історії харківських постановок «Кармен» новими відтінками образу заграв капітан Цуніга (Сергій Замицький). Цей образ виявився одним з дієвих інструментів донесення режисером однієї з актуальних тем новели П. Меріме, а саме: протиставленню людей закону — контрабандистам. У виставі А. Калояна Цуніга на площі збирав данину серед чоловіків, котрі щовечора гуляли перед фабрикою у пошуку легкодоступних тютюнниць. Стил «мілітарі» жандармської форми вдало підкреслив образ поліцейського з подвійною мораллю (вдень на площі як охоронець порядку, а вночі — гість в кабаку в контрабандистки).

На першому етапі життя вистави після прем'єри одностайну емоційну віддачу зі сцени транслював ансамбль артистів хору (як і в попередній виставі — під орудою головного хормейстера Олексія Чернікіна). Виконуючи акторські завдання, хор подекуди навіть наблизився до емоційно-настроевих відкриттів у всім знайомій музиці Ж. Бізе. Зокрема, жіночий хор з першої дії, у партіях голосів якого А. Калоян розчув не плавність віял севільянок, що хвилюються у спекотний день, проте стукіт спраглих до чоловічої ласки сердець. Сцена, у якій тютюнниці огортали чоловіків ніжним візерунком своїх рук, сідали до них на коліна, була не лише красивою, але й пластично музичною. Інша сцена, що запам'яталася у постановці за оперною класикою в річницю Євромайдану — тиснява на площі, енергія катастрофи, коли солдати (вважай — «Беркут») прикладами зброї брали в кільце беззбройну групу жінок-протестувальниць і відтісняли її. Чоловіча частина хору театру, крім вокального та акторського навантаження, також у відкритому прийомі допомагала технікам сцени трансформувати сценографічний образ вистави.

Саме костюми в стилі Hugo Boss і сценографічна установка-трансформер (за ескізами Олександра Лапіна) найбільш радикально осучаснили «Кармен» у першій харківській постановці опери Ж. Бізе ХХІ століття. Основним сценографічним образом стала чаша-кратер вулкана-арени, сегменти якого у різних комбінаціях оберталися до глядачів то сірим, то кармінним боками пелюсток гігантської квітки.

У характері героїні опери Ж. Бізе є щось природно граційне, тваринне, інстинктивне. Наче та кішка, яка має дев'ять життів, найпопулярніша французька опера протягом перших ста років історії першої національної опери в Україні віднайшла вже 8 (а рахуючи з поставленою в період окупації — 9) сценічних втілень.

Чотири вистави кінця 1920-х — початку 1930-х рр. дають уявлення про не лише кількісне, але й якісне різноманіття явлених режисерами підходів до опери Ж. Бізе. Поруч з ретельним розведенням психологічного ансамблю в оперній виставі Й. Лапицького 1934 року — вистава М. Фореггера 1930 року з акцентом на хореографічний малюнок, з балетними «режисерськими персонажами» вистави-опери. Час відносного естетичного плюралізму виявив в матеріалі цієї опери, що виконувалася з українським лібрето М. Вороного, потенціал до щоразу нового творчого осмислення постановниками та виконавцями партій.

Сам факт, що україномовна «Кармен» стала наприкінці 1941 року дебютною прем'єрою міського оперного театру періоду німецької окупації Харкова (характерним для якої стала колаборація українських митців з німецьким диригентом), свідчить про особливий статус цього оперного твору в історії харківської опери.

З новим, але все ще українським лібрето М. Рильського, було здійснено ранню післявоєнну постановку «Кармен» солістом театру В. Будневичем. Маркером часу в цій виставі стало

помпезно-маршеве, урочисте трактування партитури диригентом В. Пірадовим. У цьому, безумовно, промовляє доба «сталінізму», з притаманним їй монументалізмом архітектури та урочисто-офіційним стилем урядових заходів.

Найдовший період, коли до цього надцікавого ігрового та симфонічно-вокального матеріалу не зверталися диригенти та режисери, припав на тридцятиріччя поміж виставою В. Будневича та постановкою В. Лукашева (кінець доби «сталінізму» — розпал доби «застою»). Почасти це можна пояснити засиллям радянських творів та російської оперної класики в репертуарі тих років. Довоєнні вистави, як і постановка 1946 року, не жили в репертуарі довго в силу нестабільності кадрового складу театру та багатьох інших (почасти, навіть фатальних обставин, як-то рання смерть спочатку К. Копйової, а потім А. Левицької). На противагу їм, обидві вистави В. Лукашева мали довге і щасливе сценічне життя.

Вистава 1977 року була характерною русифікацією лібрето та наближенням В. Лукашева та сценографа Л. Братченка до реалізму першоджерела лібрето — новели П. Меріме. Ансамблевість цієї «Кармен» будвалася на відмінних від попередніх вистав засадах (солісти виконували в чергу другорядні та головні партії). Велике значення у постановці було відведено хору як діючій особі (соціальні акценти режисури періоду «застою» і, водночас з тим, вплив на концепцію українського режисера постановок К. Ірда та В. Фельзенштейна). Перша франкомовна «Кармен» 1994 року була характерна синтезом грамотної музичної режисури, створеними вокалістами повноцінними сценічними образами та ефектною видовищністю рішення вистави Н. Швець. Особливу роль у цій виставі відіграла пластичність виконавців.

Найекспериментальнішою з точки зору мінімалістично абстрактного сценографічного образу-трансформера вистави (О. Лапін) та відгомину подій сучасності (досвід щойно пережи-

того Майдану у «вуличних сценах») виявилася у сторічній історії ХАТОБ вистава 2015 року. Концепція дев'ятої ХНАТОБівської «Кармен» в диригента В. Плоскіни та режисера А. Калояна, багато в чому, ґрунтувалася на категоріях особистої свободи, містики та фатуму кохання, а її «модні» герої виглядали нашими сучасниками.

Список використаних джерел

- Жегало, Ю. (1934). «Кармен в Харківській опері». *Театральна декада*, (2), 4–5.
- Кармен. Державний столичний театр опери та балету* (1931). Харків. УКСР НКО.
- Кармен (1927). *Нове мистецтво*, (29), 17.
- Кармен. Опера на 4 дії. Музика Ж. Бізе, переклад Миколи Вороного. (1926). *Нове мистецтво*, (24 (33)), 21.
- Кармен. Опера на 4 дії. Музика Юрко Бізе* (1929). Харків: Ленінське товариство «Геть неписьменність на Україні».
- Кармен* (1935). Харківський державний академічний театр опери та балету.
- Клебанов, Д. (1977, 13 березня). Ще одна зустріч з «Кармен». *Культура і життя*.
- Коваленко, Ю. (2015). Кармен виходить на арену життя. *Музика*, (6), 44–47.
- Морської, В. (1946, 14 липня). Гастролі Г. Большакова. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М. В. Лисенка*.
- Морської, В. (1946, 14 березня). «Кармен». Прем'єра в театрі опери і балету імені Лисенка. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М. В. Лисенка*.
- М.Р. (1934, 3 жовтня). Відкриття зимового сезону в оперному театрі. Кармен. *Соціалістична Харківщина*.
- Плоскіна, В. (2015). Інтерв'ю з Ю. Щукіною від 18. 03. 2015. Харків. Архів театру. 3 с.
- Полякова, Ю. (2013). Музично-театральне життя Харкова під час німецько-фашистської окупації (за матеріалами Державного архіву Харківської області). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*, (1088), 82–91.

- Полякова, Ю. (2021). Харківський період життя та творчості співачки Марії Сокіл. *Креативний простір*, (6), 57–60. Вилучено з <https://www.newroute.org.ua/>
- Сокіл, В. (1987). *Здалека до близького (спогади-роздуми)*. Канадський інститут українських студій. Альбертський університет. Едмонтон.
- Сокіл, В. (1946, 27 лютого). Кармен. Прем'єра в Харківському державному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка. *Соціалістична Харківщина*.
- Щукіна, Ю. (2019). *Гама сценічної долі Миколи Коваля. Творчий портрет народного артиста України*. Харків: Колегіум.
- Nevermore. (1927). «Кармен» в Харківській Державній опері. *Нове мистецтво*, (28), 6.
- Allegro (1927, 15 грудня). Кармен. Госопера. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М. В. Лисенка*.
- Stadt-Theater. Charkow. Carmen. Oper in 4 Akten von Georges Bizet* (1942). 2 р. Вилучено з <https://kharkivopera-museum.com/exhibit/karmen-2/>