

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
Кафедра театрознавства
Кафедра історії української та зарубіжної музики

ОПЕРОЗНАКЧІ СТУДІЇ

**До 100-річчя першої Української Державної Столичної опери —
ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ І БАЛЕТУ
імені М. В. Лисенка/ Харків Опера**

Колективна монографія

2026

УДК 782.01
О-60

Рекомендовано до друку Вченою Радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського від 30 травня 2025 (протокол № 11).

Оперознавчі студії : до 100-річчя першої Української Державної Столичної опери — Харківського національного академічного театру опери і балету імені М. В. Лисенка / Харків Опера : кол. моногр. / ред. Ю. Щукіна, І. Лобанова ; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського : Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026. — 292 с.

ISBN 978-617-8857-08-0

У монографії силами колективу авторів — театрознавців, музикознавців, філологів, бібліографів і музейників — відтворено образ Харківського національного театру опери та балету імені М. В. Лисенка у часопросторі міста та в контексті суспільно-політичних і естетичних формацій. Особливе місце у монографії посідає мотив «харківського тексту» українського театру опери та балету. Видання розраховано як на фахівців у галузі сценічного та музичного мистецтва, так і на широке коло поціновувачів оперного театру.

Редколегія

Драч Ірина, професор, доктор мистецтвознавства, професор ХНУМ імені І. П. Котляревського (Україна);

Карась Ганна, професор, доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Україна);

Мазепа Тереса, доктор мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Україна), ад'юнкт Інституту Музики Гуманістичного Колегіуму Жешувського Університету, професор Жешувського університету (Республіка Польща);

Фавлер Мейгіл, кандидат історичних наук, професор Стетсонського університету (США);

Щукіна Юлія, доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ імені І. П. Котляревського (Україна).

Рецензентки

Дутчак Віолетта, професор, доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, Україна);

Кияновська Любов, професор, доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, академік Academia Europaea і член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Львів, Україна);

Коливанова Світлана, народна артистка України, головна балетмейстерка ХНАТОБ імені М. В. Лисенка (Харків, Україна).

Редакторки — Юлія Щукіна, Інга Лобанова.

Укладачка додатків — Юлія Щукіна.

Обкладинка і дизайн фото — Ніка Хворостенко.

Фото з сайту Kharkiv opera museum, фонду Харківської державної наукової бібліотеки імені В. Коротенка, авторства Олександра Шахматова та Івана Пономаренка.

Пам'яті Марини Черкашиної-Губаренко



ЗМІСТ

ОЛЕКСАНДР КЛЕКОВКІН

Переднє слово.....7

ЧАСТИНА 1. ОПЕРА В ТОПОСІ ХАРКОВА

ІРИНА ДРАЧ

Розділ 1. «ХАРКІВСЬКИЙ ТЕКСТ» УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ16

ГАННА КАРАСЬ

Розділ 2. СТАНОВЛЕННЯ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ
ОПЕРИ І БАЛЕТУ 1930-х РОКІВ У СПОГАДАХ МИХАЙЛА
ГОЛИНСЬКОГО І АНТОНА РУДНИЦЬКОГО47

ІНГА ЛОБАНОВА

Розділ 3. РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ДЕРЖАВНОЇ
СТОЛИЧНОЇ ОПЕРИ (ХАРКІВ, 1925–1934) У КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНО-БАЛЕТНОГО
МИСТЕЦТВА.....73

ЧАСТИНА 2. ВИСТАВА ЯК ЗНАК ЧАСУ

ГАННА ВЕСЕЛОВСЬКА

Розділ 4. АВАНГАРДИСТСЬКІ ВИСТАВИ У ДЕРЖАВНІЙ
ХАРКІВСЬКІЙ ОПЕРІ 1920–1930-х рр.111

ЮЛІЯ ЩУКІНА

Розділ 5. СЦЕНІЧНІ ВТІЛЕННЯ ОПЕРИ «КАРМЕН» У
ХНАТОБ імені М.В. ЛИСЕНКА (XX – XXI ст.).....142

ЮЛІАНА ПОЛЯКОВА

Розділ 6. МІСЦЕВА КРИТИКА 1950–1960-х рр.
ПРО БАЛЕТНІ ВИСТАВИ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ
ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ: ХОРЕОГРАФИ, КОНЦЕПЦІЇ,
ВИКОНАВЦІ.....181

ЧАСТИНА 3. ОПЕРА У ПОЗАСЦЕНІЧНИХ ВИМІРАХ

ОЛЬГА КАЛЕНІЧЕНКО

Розділ 7. ТИПИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРЕТЕКСТІВ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ОПЕРНИХ ЛІБРЕТО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ	204
--	-----

ТЕТЯНА РУДЕНКО

Розділ 8. СТО РОКІВ МУЗЕСФІКАЦІЇ ХАРКІВСЬКОЇ ОПЕРИ. КУРАТОРСЬКИЙ ДОСВІД ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ	243
--	-----

ДОДАТОК 1. Перелік назв театру з 1925 по 2025 рр.....	277
---	-----

ДОДАТОК 2. Інформація про авторів	278
---	-----

ДОДАТОК 3. Іменний покажчик	279
-----------------------------------	-----

ПЕРЕДНЕ СЛОВО

Як досліджувати минуле театру, особливо сьогодні, у часі війни, та й узагалі – як і навіщо писати про театр у місті, що перебуває під ворожими обстрілами, за тридцять кілометрів від кордону, у місті, яке, з одного боку, формувало національну театральну культуру, а з іншого боку, як і більша частина України, перебувало під впливом імперської культури? *Що, як, кому і для чого розповідати, на які питання шукати відповіді?*

Можна, звісно, піти торованим шляхом і розповісти про невпинний рух мистецтва до «сонячного царства», як писали у радянський час; або про те, як зміни художніх керівників театру впливали на стилістику вистав і творчий почерк колективу; так само можна створити рейтинг видатних режисерів, диригентів, хореографів, сценографів, виконавців і здійснених ними вистав, можна навіть коментований літопис створити – спочатку було щось одне, а потім несподівано щось інше.

Однак чи відповідають ці сюжети на питання, що їх висуває сучасність? Коли ж ідеться про музичний театр, це ще й питання про те, хто саме мусить його досліджувати – театрознавці, музикознавці, хореологи?

Є певна, здається, навіть неусвідомлена упорядниками й авторами монографії логіка в тому, що вони обрали шлях, запропонований колишньою харків'янкою, котра походить з легендарної, і не лише для Харкова, а й для всієї України, театральної сім'ї.

Цей шлях – *оперознавство* – було сформульовано *Мариною Романівною Черкашиною-Губаренко*, дослідницею музичної і театральної культури¹, серед останніх виступів якої мусила бути доповідь «Українська оперознавча школа: надбання, проблеми, перспективи розвитку» на Міжнародній науково-теоретичній конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» в Інституті проблем сучасного мистецтва. І мусила бути присвячена ця доповідь не лише музикознавству, а саме *оперознавству*.

Основна ідея *оперознавства* у розумінні Марини Романівни полягає в тому, що опера, отже, й оперний театр – це не лише партитура, і не лише лібрето, і навіть не лише вистава.

Оперознавство – це все, з чого виростає і чим живе опера: це і «стартовий пакет», який формує особистість авторів (лібретиста, композитора, режисера, виконавців) та їхні твори, і «вертикальний вимір» (який пов'язує виставу з першотвором і лібрето, яке відштовхнулося від цього твору, з літературними і музичними творами на цю тему і виставами попередників, з культурними традиціями міста й особливостями стосунків театру і преси, з чинними формами музично-драматичної освіти).

У «стартовому пакеті» як відправному пункті реалізації креативної енергії митця-музиканта Марина Романівна виокремлює такі складові: місце народження і місцевості, у яких проходили дитинство і раннє юнацтво, трактовані як «тексти культури»; середовище, у якому зростав майбутній композитор, сім'я і сімейні традиції; перші зафіксовані художні враження і знакові події, які залишили слід у пам'яті; вчителі, які вводили у світ музики, навчальні заклади як частини освітньої системи, шлях входження у систему; наслідування принципам

¹ Дербас, М.О. (Ред.). (2025). Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції: матеріали IV Черкашинських читань 6–7 грудня, 2024. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Суми: Триторія.

фахової композиторської поведінки та усвідомлення творчої діяльності як професії; творчий досвід перших років та його місце у загальному доробку композитора; співвідношення навчання та практичної діяльності у сфері музики; перехід від учнівства до остаточного самовизначення, яке дало поштовх до окреслення подальшого шляху митця; вплив на ці процеси природного музичного обдарування, прояви на ранньому етапі музичних здібностей; етапи самовизначення через перші кризові ситуації, творчі події і твори переломного значення².

«Щоб визначити місце розташування певного пункту на карті, – пише Марина Романівна, – слід враховувати довготу і широту. Застосовуючи таке порівняння до вивчення історичних процесів, пересвідчуємося, що, крім горизонтального, лінійного ряду, який будується за зразком історичної хроніки, тут діють розгалужені вертикальні зв'язки»³ І далі пропонує за цим принципом «вивчати західноєвропейську музику ХІХ століття, взявши за основу, скажімо, творчість В. Гете, або ж створити аналогічний спецкурс, обравши *стрижневою* постать і творчість Й. С. Баха. Так можемо охопити низку явищ, які б не привернули уваги, коли динаміку історичного процесу розглядати за горизонтальним принципом. Вертикальний шлях, так умовно назвемо його, дає можливість виявити значення артефактів, які, так би мовити, становлять *паралельні сюжети*»⁴.

Це, зрештою, все те, що не завжди помічаємо, але охоплюємо *поняттями театральна культура, музична культура і, у даному разі – оперна культура, культура втілення, сприйняття, обговорення та й узагалі самого існування опери.*

² Черкашина-Губаренко, М. (2022). Стартовий пакет як відправний пункт у реалізації креативної енергії митця-музиканта. Презентація. Архів автора.

³ Черкашина-Губаренко, М. (2018). Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети (До 20-річчя Київського Вагнерівського товариства). Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 1(38). 7.

⁴ Там само.

Але йдеться, звісно, про життя опери не лише в якомусь всесвітньому, отже, абстрактному просторі, адже *театр існує лише тут і зараз*. І хоча вистави, показані під час гастролів і фестивалів в інших містах, дуже часто органічно сприймаються і в іншому просторі, це свідчить лише про те, що і в іншому топосі глядачі змогли *прочитати якусь частину музично-драматичного тексту*. Або нічого не прочитали, але, з поваги до всесвітньовідомого виконавця, стоячи аплодували.

Оперознавство – це ще й нагадування: *музикознавцям* – що опера, хоча й починається з лібрето і партитури, однак завершується виставою та її сприйняттям аудиторією; *а театрознавцям* – що музична вистава – це завершення шляху, який починається з лібрето і партитури, для розуміння якої слід знати принаймні нотну грамоту, а ще краще – володіти інструментом.

Ясна річ, ідея такого різнобічного погляду передбачає залучення до колективної монографії не лише представників одного фаху й однодумців, але й *різнодумців* – представників різних галузей, шкіл, котрі згуртувалися для того, щоб розглянути об'єкт свого фахового інтересу з різних боків.

Прагнучи реалізувати цей підхід, Марина Романівна ініціювала *серію монографій*, у самій назві яких мусила реалізуватися ідея не абстрактного – поза часом і простором – погляду на явища світової музичної і театральної культури: «Українська книга про Ріхарда Вагнера»⁵ і, на жаль, не завершені нею, *саме українські книги* про Дж. Пуччіні, про Дж. Россіні та ін.

Праці цієї серії мусили розповідати не лише про постановки опер зарубіжних композиторів в Україні, вони мусили розповісти про сприйняття та інтерпретацію їхньої творчості *у нашому просторі, побаченими з нашого берега*; і не лише для

⁵ Черкашина-Губаренко М.Р. і Клековкін О.Ю. (Ред.) (2022). Українська книга про Ріхарда Вагнера. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.»

того, щоб прочитати і зрозуміти творчість композитора як *текст*, а й для того, щоб краще зрозуміти і себе, і свій *простір* – теж як *текст*.

Саме тому ключем монографії є *простір і текст*.

Звісно, цю працю не слід сприймати як всеохопну реалізацію ідеї Марини Романівни, це лише одна з цеглин, до того ж випечених у межах міста й часу – під акомпанемент сирен і вибухів навесні 2025 року, за тридцять кілометрів від кордону.

Ключ від простору і тексту, від міста й оперного театру, який у цьому місті народився і святкує своє сторіччя сьогодні, передає читачам авторка першого розділу, учениця Марини Романівни – *Ірина Драч* – провідниця у куль -турно-історичному просторі міста, в якому «своє» і «чуже» інколи дивовижно перепліталися, зв'язок між сучасністю і далеким минулим, між творчістю композитора *Віталія Губаренка* і героями *Григорія Квітки-Основ'яненка* виявився набагато органічнішим, ніж здавалося здалеку, а біографічний метод органічно переплітається із принципами музикознавчого і драматургічного аналізу. Локальніший часовий відрізок представлено у дослідженні *Ганни Карась*, котра, спираючись на спогади М. Голинського й А. Рудницького, аналізує деякі аспекти діяльності Харківської опери у період становлення театру у 1930-ті роки. Ще вужчий, однак у часовому відношенні ширший сюжет, пропонує *Юлія Шукіна*, котра розглядає історію дев'яти постановок лише однієї опери – «Кармен», що є стрижнем, який пронизує історію театру, і маркером змін у його постановочній практиці. Цей сюжет органічно продовжує *Ольга Каленіченко*, аналізуючи типи трансформації претекстів у західноєвропейських оперних лібрето (на прикладі тієї самої «Кармен» та ін.). А, приміром, дослідження *Тетяни Руденко* є характерним тим, що в ньому проаналізовано документи, а зрештою й сам образ Харківської опери у просторі музею театрального, музичного і кіномистецтва України.

Ці та інші розділи монографії, звісно, не охоплюють та й не претендували на охоплення всіх тих аспектів, котрі, за задумом Марини Романівни Черкашиної-Губаренко, мусили би об'єднати і синтезувати різні наукові галузі в *оперознавстві*. Однак достатньо виразно демонструють, яким багатогранним стає образ театру, створений спільними зусиллями музикознавців, театрознавців, культурологів, філологів і музеєзнавців. Разом із тим, ця праця залишає достатньо простору для того, щоб у майбутньому розширити кут зору за рахунок хореології, сценографії, соціології глядача, організації театральної справи, медіології, бібліографії та інших підходів. Особливо актуальним цей підхід видається для театрознавства, методологія якого давно потребує радикального оновлення, а запропонована монографія наочно демонструє продуктивність обраного вектора. З іншого боку, оперознавчий підхід змушує звернути увагу на міждисциплінарні стосунки – приміром, де спільне і відмінності між театрознавчим і музикознавчим аналізом драматургії, жанрових систем, принципів виконавства і т. ін.

Оперознавчі студії – це саме той підхід, який, ще не сформулювавши власного канону, змусить здійснити ревізію як багатьох не завжди наповнених конкретним змістом загальних понять, так і самого кола запитань, на які й досі, подеколи за інерцією, шукає відповіді мистецтвознавство; хоча самі відповіді, здається, вже давно нікого, крім самих мистецтвознавців, не цікавлять.

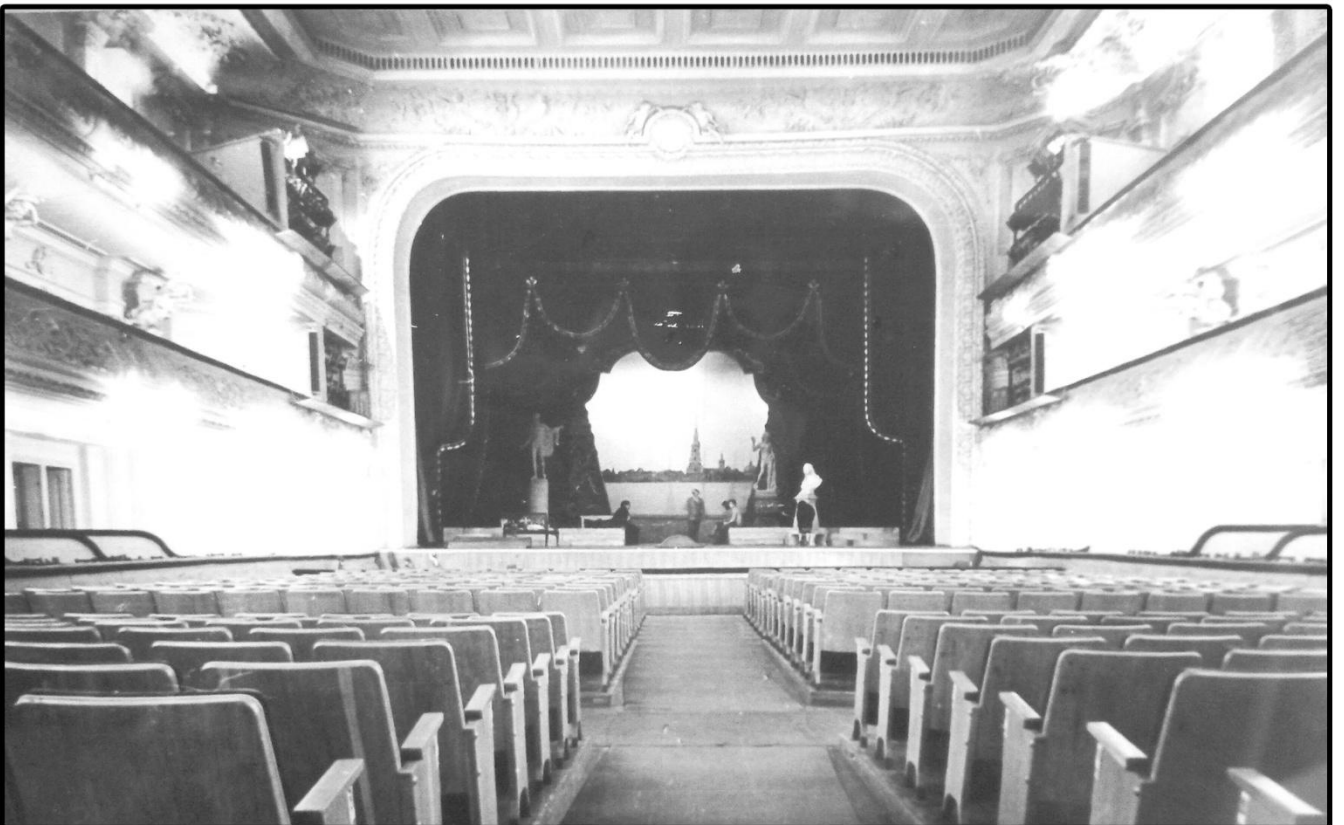
Останню працю Марини Романівни, видрукувану вже без неї, було присвячено «часові і позачасовому вимірові в політичній опері Ернста Кренека "Карл V"». А сама колективна монографія, однією з упорядниць якої вона була, мусила

називатися «В обороні культури»⁶. У колективній монографії планувалися розділи про те, як мистецтво боронить (принаймні мусить боронити) культуру – не якусь абстрактну культуру, і не лише художню культуру, але культуру дуже конкретну – культуру цього місця і часу, тут і зараз. Адже *оперознавство* – дуже чутливе до місця і часу і починається воно з усвідомлення, що час учора і сьогодні, на східному кордоні України і на західному, а за цими кордонами і поготів, тече інакше – він має інший колір, запах, смак і тембр.

Олександр Клековкін

⁶ Клековкін О.Ю., Кузнецова І.В., Черкашина-Губаренко М.Р. (2024). Мистецтво в обороні. Нац. акад. мистец. України; Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМ України; Ін-т культурології НАМ України. Київ: Фенікс.

ЧАСТИНА 1.
ОПЕРА В ТОПОСІ ХАРЬКОВА



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 збудує, 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-шантанним 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 ревнощів) 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 потопають в морі шантанних номерів» (Лисовський, 1927, с. 56). І далі продовжує — «...для кафе-шантанної 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 одиноким ясним та співучим місцем серед усього прологу 7) Лезгинка (Наурська). У цю лезгинку вривається марш французьких моряків: далі — уривок Марсельези, 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'їзжає 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). Запамятався 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 — Станареля.

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 амплу «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 військової 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 віддав 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-москала 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: *«Непрременно, непрременно. 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 вплітаються 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 атрибутовуються 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 свідчення 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, транслюючи 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 бруталності» 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 квилив 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. Квітка-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 се-редовища», і «пташине гніздо» (натяк на прізвища конфлікту-ючих 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 пер-сонажів, які співають свої провідні арії-портрети» (Олійник, 2019).

Якщо у першій версії «Свата мимоволі» художник нагро-маджував щедрий достаток, дотримуючись авторської ре-марки: «*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 ор-кестру, добре збалансованого на «контрасті пародії та щирої лі-рики» 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 карика-турні образи, постановники створили виставу у сонячних, теп-лих тонах, які передають глибоку симпатію творчої молоді до традицій і культури свого краю» (Олійник, 2019).

Коли Олена Зінкевич із ентузіазмом вітала «відро-дження жанру» української комічної опери, вона наголошу-вала 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 ХХ 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://knigavyuhe.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.

Розділ 2.
СТАНОВЛЕННЯ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ
ОПЕРИ І БАЛЕТУ 1930-х РОКІВ
У СПОГАДАХ МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО
І АНТОНА РУДНИЦЬКОГО

Вступ

Від народження оперного театру в Італії на початку XVII століття як розваги для аристократії в її палацах — до загальнодоступного демократичного у спеціальних приміщеннях, від локального культурного явища — до глобального масового жанру у XVIII столітті — такий шлях утвердження цього феномену.

Юрій Чекан так характеризує його: «Відтак опера затвердилась як перший концепційний жанр новоевропейської музики. Вона поширилася в усій Європі, потім в Америці, а другої половини XX століття — і в азійських країнах, ставши своєрідним знаком високої європейської культури. Три провідні європейські композиторські школи другої половини XVII та цілого XVIII століття (італійська, австро-німецька та французька) першими освоїли жанр, створивши еталонні його інваріанти, що відрізнялись один від одного орієнтацією на вокальність чи інструменталізм, питомою вагою кантилени або ж танцювальності. Поява опери в доробку “молодих” національних шкіл XIX століття стала означати зрілість та самодостатність тієї чи іншої школи (чеської, угорської, польської, української та ін.). Дуже бурхливо цей процес відбувається у добу Романтизму саме в Центральній Європі, де “неісторичні нації” проходять фазу трансформації з ранньомодерних у модерні» (Чекан, 2024, с. 102).

Власне, українська нація, формування котрої відбувається в цей час, робить свої перші кроки у створенні перших

зразків цього жанру (Семен Гулак-Артемовський, Микола Лисенко, Анатоль Вахнянин).

Розглядаючи оперний театр як інфраструктурний об'єкт, Юрій Чекан виокремлює три ланки агентів музичної комунікації — композитор, виконавець, слухач. Виконавець «...є носієм та транслятором створеної композитором художньої інформації, на ньому сконцентровано увагу аудиторії, він — центральна фігура комунікації» (Чекан, 2024, с. 110). Цю комунікацію оперний співак забезпечує арією, котра «...автономізується, стаючи опорним компонентом власне музичної будови твору; арія стає головним засобом характеристики героя; арія маркує фази розгортання конфлікту, місцеві та генеральні кульмінації; зрештою, арія репрезентує конкретну оперу, концентровано втілюючи одну з її інтонаційних ідей» (Чекан, 2024, с. 110).

Тож, ставлячи собі за мету розглянути становлення Харківського театру опери і балету у 1930-х роках, звертаємось до агентів музичної комунікації — співака Михайла Голинського і диригента Антона Рудницького.

Перші роки Харківського театру опери і балету

Народження українського професійного театру опери і балету відбувалося не тільки «...у боротьбі творчих напрямів та естетичних платформ, різнопланових експериментів, пошуків синтезу мистецтв, кристалізації репертуарних основ» (Беляєва, 1992, с. 456), а й формуванні національної і культурної ідентичності саме **українського** театру. Маріанна Беляєва узагальнює дискусії і роздуми провідних майстрів (композиторів, режисерів, балетмейстерів, критиків, художників, літераторів) щодо вироблення принципів нового театру і наголошує: «У перші роки музичному театрові необхідно було не лише виробляти нові естетичні критерії і принципи культури, а й відстоювати право на існування» (Беляєва, 1992, с. 457). Ця обставина

була зумовлена відсутністю в Україні державних музичних театрів, оскільки вона знаходилась в ролі провінції російської імперії, а тому могли діяти тільки приватні антрепризи.

Молода українська держава у складі радянської системи була підпорядкована ідеологічним догмам, а музичний театр у ній «... був покликаний поєднувати кілька функцій: послідовно проводити волелюбні ідеї, відображати революційну боротьбу, правдиво відтворювати життя народу, відстоювати народність, виробляти критерії високої художності, виховувати нову слухацьку аудиторію» (Беляєва, 1992, с. 457).

Якщо вести мову про 1930-ті роки, то на думку американської ученої Ханни Арендт, «...нові класи й національності стали на шляху Сталіна, коли він розпочав готувати країну до тоталітарного правління. Щоб витворити атомізовану й безструктурну масу, спочатку він мав знищити решти влади рад, які, як головні органи народного представництва, ще відігравали певну роль і запобігали абсолютному правлінню партійної ієрархії. <...> До 1930 року останні залишки колишніх громадських інституцій зникли й були заміщені жорстко централізованою партійною бюрократією, чії русифікаторські нахили не дуже відрізнялися від устремлінь царського режиму...» (Арендт, 2005, с. 369).

Ірина Автушенко, розглядаючи питання впливу комуністичного тоталітарного режиму на культурний розвиток України (1920 — перша половина 30-х рр.), пише: «Тоталітаризм формував інше мистецтво — кероване й залежне, прищеплене партійною політикою. Отже, є підстави стверджувати, що, на відміну від мистецтва попередніх епох, радянське мистецтво 30-х років виникло не внаслідок розвитку художнього процесу, а підпорядковане владою, стало державним інструментом для втілення ідеологічних догм» (Автушенко, 2000, с. 120).

Андрій Лягущенко, досліджуючи організаційно-правові форми функціонування українського сценічного мистецтва в перші десятиліття радянської влади, наголошує: «Пильна

увага держави до театрального мистецтва пояснювалася його потужним комунікативним потенціалом. Соціальний злам, викликаний революцією 1917 р., вкинув у вихор політичного життя мільйони людей, для яких театр в умовах тодішньої неписьменності став головним засобом масового спілкування. <...> для будь якої влади сценічне мистецтво було ефективним провідником проголошуваних ідей у широкі маси. Але якщо національні уряди дивилися на театр з культурно-просвітницької дзвіниці, то більшовицька влада відразу почала вбачати в ньому важливий політико-пропагандистський чинник» (Лягущенко, 2021, с. 424).

В період НЕПу, коли відроджуються ринкові відносини, змінюються підходи до театру: «Система державного регулювання та керівництва театальною справою, хоч і перебувала тоді під більшовицькою п'ятою, але її управлінські принципи все одно були ближчі до демократичних, ніж до авторитарних. Визначалися вони політикою українізації та ще не витравленим духом національно-визвольних змагань...» (Лягущенко, 2021, с. 424).

Розмислюючи над новими лініями в національно-культурному будівництві, народний комісар освіти Микола Скрипник, віддавав належне просвітителям минулого: «Свого часу буквар нашого геніального поета Тараса Шевченка, що він його склав на те, щоб навчати письменности трудящу людність, яка щойно визволялася з кріпацтва, був історичною подією. Був час, коли вірші, літературні твори, видавані українською мовою, що царський уряд їх забороняв і переслідував, являли собою епохальний ступінь у розвитку нашого народу. Був час, коли таку роль відіграв театр М. Кропивницького, М. Старицького та ін.

Оскільки питання керівництво закладами культури і мистецтва були при кінці 1930-х років у віданні народного комісаріату освіти, «Влада поступово просувалася в питанні створення окремого від освіти органу управління мистецтвом і

театром. Спочатку було поставлене завдання про виведення цих справ з управління Політосвіти й підпорядкування їх безпосередньо народному комісару освіти. На цьому наголошував у грудні 1928 р. комісар Микола Скрипник у статті “Завдання і перспективи роботи Управління мистецтв Наркомосвіти”. Думка тут зрозуміла — він хотів відокремити галузь від кондової опіки твердолобих партійних ідеологів» (Лягущенко, 2021, с. 406).

Однак це не вдалося — партійний вплив тільки посилювався.

Борис Смільський писав з цього приводу: «З величезними труднощами й перешкодами проходила організація української опери. Саму думку про організацію української опери зустріли багнетами з обох боків. Їй довелося витримувати наступ і великодержавних елементів, і українського націоналізму. Один плакав, що гине “висока культура”, другий вбачав у цьому остаточний удар по хуторянству і просвітянству, за якими так шкодують деякі націоналісти» (Станішевський, 2002, с. 132).

Щоб виробляти основи національного стилю музичного театру, необхідно було спиратися на традиції і досвід, а їх майже не було. Більшість творів українських композиторів кінця ХІХ — початку ХХ століття (Семена Гулака-Артемовського, Миколи Лисенка та інших) виконувалися в драматичних театрах як музично-драматичні, «... і їх сценічне вирішення здійснювалося за законами драматичного, а не музичного театру» (Станішевський, 2002, с. 132).

Микола Грінченко, роздумуючи над проблемою розвитку опери в нових реаліях, на перше місце ставив її українізацію, на друге — момент досконалої й бездоганної техніки. З цього приводу він писав: «... ми мусимо рішуче відкинути орієнтацію опери на продукти чисто своєї української національної творчості, — для того рівня, на якому стоїть оперова справа зараз, наших національно-музичних придбань для цього замало;

надзвичайно розвинена, надзвичайно складна ця форма мистецтва, щоб можна було закути її в ту невелику кількість опер, що їх має українська музична культура; а коли додати, що із тої невеличкої кількості українських опер більша частина далеко недосконала по своїй техніці, що вона розрахована на інші часи, на інші вимоги, на іншу публіку, стане зрозумілою неможливість базову українське оперове діло на виключно українському оперовому матеріалі» (Грінченко, 1927, с. 41).

Оскільки Харків був столицею України на початку 1919-го року і потім, з 1920-го до 1934-го, то саме в Харкові в 1925-му році постає Українська Державна Столична Опера, котра від 1931-го іменувалася Харківським театром опери і балету, у 1934-му отримала статус академічного, з того ж часу широко відома під аббревіатурою ХАТОБ, згодом, з отриманням статусу національного - ХНАТОБ.

Свідченням створення українського, а не українізованого оперного театру було прийняття спеціального рішення Ради Народних Комісарів УРСР від 24 квітня 1925 року про створення у Харкові Державної української опери та урочисте відкриття її 3 жовтня того ж року (Беляєва, 1992, с. 462).

Передова стаття часопису «Нове мистецтво» за 1925 рік № 1 наголошувала: «Дата 3 жовтня — дата історична — тому що відкриття української опери це не тільки народження ще однієї культурної установи — це нова доба! Перша українська опера повинна бути центром, кругом якого групуватимуться співаки, музиканти, композитори, художники, танцюристи» (Станішевський, 2002, с. 135).

Маріанна Беляєва підкреслює: «З перших же вистав театр обрав шлях сполучення експериментально-пошукових постановок з виставами традиційно-реалістичного напрямку» (Беляєва, 1992, с. 463). Однак, як підкреслює Ю. Станішевський, «...жодної національної класичної опери в репертуарі харків'ян не було. Це не могло не викликати гострої критики з боку мистецької громадськості й особливо київської преси, яка

гаряче й активно обговорювала актуальну проблему якнайшвидшого створення українського державного оперно-балетного театру в Києві» (Станішевський, 2002, с. 138). Саме в цей період становлення Харківського театру опери і балету тут працюють два митці з Галичини — співак Михайло Голинський (1890–1973) і диригент Антін Рудницький (1902–1975), залишивши яскравий слід в історії театру. Якщо перший написав досить ґрунтовні спогади про Харків того часу, своїх колег-співаків Марію Литвиненко-Вольґемут та Івана Паторжинського, становлення театру, то Антін Рудницький віддав данину пам'яті цим яскравим постатям в історико-критичному огляді «Українська музика» та пропам'ятних замітках в газеті «Свобода» у США, котрі пізніше ввійшли до його збірки «Про музику і музик». Ці публікації обрано джерелами для висвітлення обраної теми дослідження.

Харківський театр опери і балету в рецепції Антіна Рудницького

Творча діяльність українського піаніста, диригента, композитора, педагога, музикознавця і музично-громадського діяча Антона Івановича Рудницького (07. 02. 1902, с. Луки на Львівщині — 30. 10. 1975, м. Томс Рівер, США) у довоєнний час протікала в Галичині і Радянській Україні, згодом — у США. Митець здобув блискучу освіту — закінчив Львівську (польську) консерваторію (1917–1922; клас фортепіано В. Курца і Є. Лялевича); брав уроки гармонії у Василя Барвінського; навчався у відомого віденського піаніста Лео Сироти; закінчив Вищу музичну школу в Берліні (Hochschule für Musik, 1922–1926; клас фортепіано Еґона Петрі, Артура Шнабеля, клас композиції Франца Шрекера, клас диригування Юліуса Прювера), в Академії мистецтв (у Феруччо Бузоні), музикологію вивчав у Берлінському університеті (професори А. Аберт, К. Закс).

Як піаніст А. Рудницький почав виступати з сольними концертами від 1922 року: гастролював у Берліні, Львові, містах Галичини, Харкові (1927), Києві (1930), Варшаві, Кракові, Вільнюсі, Ризі та ін. Постійно акомпанував своїй дружині оперній і концертно-камерній співачці Марії Сокіл. У 1937 та 1945 роках здійснив з нею великі концертні турне у США і Канаді, кошти від яких пішли на будівництво лікарні у Львові (1937) та на відбудову народного господарства України, зруйнованого фашистами (1945).

Свою виконавську майстерність А. Рудницький вдосконалював постійно, працюючи диригентом оперних театрів у Харкові (1927–1930), Києві (1930–1932), Львові (1932–1934) та симфонічних оркестрів у Києві, Львові, Варшаві, Каунасі.

Від 1937 року митець жив і працював у США: виступав як піаніст, симфонічний та хоровий диригент (за його безпосередньої участі відбулися концерти української симфонічної та хорової музики), організатор Української оперної кампанії, яка виступала в Нью-Йорку, Чикаго, Детройті.

Антін Рудницький викладав у Київській консерваторії, музичних школах у Харкові, Львові, Філадельфії. Він — засновник, директор і професор «Українських Професійних Музичних курсів» у Філадельфії та «Ocean County School of Music» у Томс Рівер, від 1958 року — професор музичної академії та «Academy of Vocal Arts» у Філадельфії, від 1962-го — музичної академії, від 1953-го — диригент хору «Кобзар», від 1959-го — мистецький керівник і головний диригент «Союзу Українських хорів в Америці» (СУХА), голова «Світової Асоціації Українських Професійних Музик» (1975). Також А. Рудницький працював як музикознавець, музичний критик і публіцист.

В історико-критичному огляді «Українська музика» (1963) Антін Рудницький про Марію Литвиненко-Вольгемут (1892–1966) писатиме як про володарку чудового голосу з небуденною музикальністю, як драматичну примадонну театру, про Марію Сокіл (1902–1999) — як ліричну примадонну, яка дебютувала

на сцені Харківської опери в партії Маргарити (опера «Фауст») в 1927 році, про Михайла Голинського — як володаря феноменального голосу, якість котрого залишалася неперевершеною між українськими співаками, про Івана Паторжинського (1896–1960) — як музикального співака, вдумливого артиста (Рудницький, 1963, с. 270-274).

Спогади «Мої зустрічі з Марією Литвиненко-Вольгемут» А. Рудницький розпочинає з характеристики 1927-го року, коли Харківська опера, за його твердженням, вперше в історії перейшла на українську мову¹⁷. Для всіх, хто відчував себе українцем, це були роки ентузіазму, захоплення своєю історичною місією — «...уперше в історії творити власний український оперовий театр та ставити під ним тривкі основи» (Рудницький, 1980, с. 181). У відповідь всім недоброзичливцям «... українська опера не тільки здобула собі право громадянства і вже після перших, початкових років свого існування, стала самозрозумілою, *необхідною* складовою частиною культурного життя України і українського народу. Однією з постатей, які найбільше причинилися до закріплення основ української опери й її буйного розвитку, була Марія Литвиненко-Вольгемут, найкраща співачка, її передова зірка на протязі тридцятих і сорокових років» (Рудницький, 1980, с. 181).

Зустріч диригента і співачки відбувається восени 1927 року, коли А. Рудницький приїжджає до Харкова на запрошення дирекції театру. Диригент дає таку характеристику чарівного голосу співачки: «...повний тепла, ніжності, сили й блиску, її глибока музикальність і знамените знання своїх партій, її високо-інтелегентна драматична інтерпретація кожної своєї партії, врешті її безпретенціональність, скромність і дисципліна на пробах і на сцені, у взаємовідносинах з диригентами і режисерами — склалися в особі Марії Литвиненко-

¹⁷ У 1924 році в Харкові відбулася світова прем'єра опери М. Лисенка «Тарас Бульба», на той час в репертуарі харківської опери вже була вистава «Галька» українською. Від осені 1925 року перша Українська державна опера виконувала оперний репертуар переважно українською. — прим. ред.

Вольгемут на справді ідеальне, незвичайно рідкісне явище в оперовому театрі. Співпраця з цією співачкою була найбільшою приємністю» (Рудницький, 1980, с. 182-183). Виокремлена ще одна прикмета Марії Литвиненко-Вольгемут, котра робила її особливо цінною для всього численного складу оперного театру — «... вона ніколи не належала до будь-яких груп, чи “клік”, ніколи не вмішувалася у внутрішню “політику” театру, з її інтригами, сплетнями, заздрощами, амбіціями... У театрі її цікавила тільки її праця» (Рудницький, 1980, с. 183). Підсумовуючи спогади про співачку, А. Рудницький пише: «В розвитку українського оперового театру і української музичної культури — постать справжнього велетня» (Рудницький, 1980, с. 185).

У посмертній статті «Іван Паторжинський (з приводу смерти великого співака й товариша праці)» А. Рудницький називає театральний сезон 1927–1928 рр., в якому він розпочав свою діяльність у Харківській опері як диригент, як і кілька наступних, — «золотою добою» українського оперного мистецтва. «Перші вистави опер в цих декількох сезонах були не тільки повні мистецької напруги, але й хвилюючі та приголомшуючі осягами в них, співочими й драматично-виконавчими, окремих передових артистів. Залишилися воно в моїй пам'яті незабутніми, дарма що стільки сотень оперових вистав прийшлося чути в наступних десятках літ» (Рудницький, 1980, с. 224).

Серед незабутніх інтерпретацій Івана Паторжинського (1896–1960) А. Рудницький вважає особливо яскравою заголовну партію в опері «Тарас Бульба» М. Лисенка.

Цей найбільший твір композитора не був поставлений за його життя. Перша спроба його постанови у Києві була невдалою. Тож коли восени 1924-го Харківська опера вирішила здійснити її як першу спробу створення українського оперного репертуару, деякі кола театральної публіки, вороже налаштовані щодо українізації, відкидали можливість успіху опери і не сприйняли її постановку. Наступна прем'єра опери відбулася 15

січня 1928 року під музичним керівництвом Антона Рудницького і від того часу «...вона стала не тільки постійною в репертуарі харківської опери, але зразком цієї постанови й її музичної редакції й частини користувалися в наступні роки всі інші українські оперові театри. Нема сумніву, що головну залого успіху “Тараса Бульби” треба було завдячувати Іванові Паторжинському. Завжди дуже чутливий до драматичної сторони виконуваних партій і дуже талановитий актор, Паторжинський створив просто клясичну постать героя Гоголівського оповідання, на основі якого Лисенко написав свою оперу — козацького старшини, непохитного в своїй відданості Україні» (Рудницький, 1980, с. 226).

В 1946 році, перебуваючи в Нью-Йорку, диригент і співак зустрілися після чотирнадцяти років розлуки А. Рудницького з Україною, згадували спільну працю в Харкові.

Свого земляка-галичанина Михайла Голинського А. Рудницький називав «золотим голосом»: «Цей голос був феноменальний. Своєю якістю — тенор темного, героїчного тембру, шляхетного кольору, металеві звучності, могутньої сили, ідеально рівний і кришталєво чистий голос світового масштабу» (Рудницький, 1980, с. 178).

Приятельські стосунки митців сформувалися ще в 1920-х роках в Галичині, продовжились в Державній опері в Харкові в 1930-х, у виступі з гала-концертом оперних співаків Харківської опери Марії Литвиненко-Вольгемут, Марії Сокіл, Івана Паторжинського та Михайла Голинського в Москві, спільному відпочинку в Карпатах на віллі «Мирослава» в Дорі, якою володів співак, а потім у Нью-Джерзі у сімействі Рудницьких та в Канаді у сімействі Голинських. Та найбільш приємними були спогади про спільні оперні вистави, в яких А. Рудницький виступав диригентом, а М. Голинський виконував провідні тенорові партії — «Турандот» Дж. Пуччіні, «Пікова дама» П. Чайковського, «Аїда» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Паяци» Р. Леонкавалло.

Відзначаючи роль співака у розвитку української опери, А. Рудницький писав: «В історії української вокальної ділянки ім'я Михайла Голинського залишиться назавжди не тільки тому, що був першим українським співаком, який виступав у Берлінській Опері, у московському “Великому Театрі” і в Тифлісі, в Грузії, в обох цих операх, співаючи партію Радамеса в “Аїді” по-українськи, але головно тому, що його голос між українцями не мав собі рівного на протязі цілого півстоліття — а може й на довго в майбутньому» (Рудницький, 1980, с. 180).

Підсумовуючи перші роки діяльності Харківського театру опери і балету в рецепції Антона Рудницького, виокремлюємо персонологічні аспекти провідних оперних співаків. У своїх публікаціях диригент високо оцінює їхні професіональні якості, роль у розвитку української опери. Зважаючи на те, що А. Рудницький тісно співпрацював з ними, така характеристика є об'єктивною і разом з тим особистісно забарвленою.

Харківський театр опери і балету у спогадах Михайла Голинського

В сучасній історії української музики Михайла Голинського називають одним з найвідоміших тенорів світу, котрий «...виконував провідні партії на сценах оперних театрів Відня, Праги, Цюріху, Варшави тощо» (Шевчук, Якименко, 1992, с. 450). До цього переліку додаємо і Харківський театр опери і балету у перші роки його становлення.

Найперше звернемось до життєпису співака.

Михайло Голинський народився 2 січня 1890 року у селянській родині в селі Вербівці Городенківського повіту на Станиславщині (нині — Івано-Франківщина). Розпочинає навчання співу у відомого львівського професора Чеслава Заремби, проте перша світова війна стала перешкодою цим студіям. Він воює на сербському фронті, де був тяжко поранений. В серпні 1917 року М. Голинський в чині старшини Галицької армії переїжджає до Львова на службу у військову канцелярію,

стає свідком «листопадового зриву», учасником створення Західно-Української Народної Республіки. У 1918 році Михайло повертається на навчання до професора Ч. Заремби і один рік у Варшаві бере у нього уроки як «героїчний тенор». За допомогою професора їде на навчання у маестро Едуардо Гарбіна в Мілані. В 1925 році М. Голинський повертається до Львова, готує головні партії в операх «Галька», «Кармен», «Тоска» та інших. У перші роки на сцені співак блискуче виступає у Варшаві, Берліні, допомагає будувати українську оперу в Харкові, Києві і Одесі.

В 1938 році М. Голинський їде на гастролі до США і Канади, де і залишився до кінця свого життя. Його блискучі виступи музичний і культурний світ належно оцінюють. Його називають «українським Карузо», а композитор, диригент і музикознавець Антін Рудницький характеризує його голос «як феноменальний: чудової барви, з блискучими верхами, яскраво-металічного, шляхетного відтінку... На театральній сцені при оркестрі зумів він показати свій голос у найкращому блискі. Якість його голосу є й досі між українськими співаками неперевершена» (Рудницький, 1963, с. 274). Мистецтвознавець Павло Маценко називає М. Голинського «великим інтерпретатором»: «Манера і способи виконання репертуару, помножені на притаманну українському співу сердечність і глибину почуттів, обумовлюють його стиль “бельканто” (красивий спів)...» (Михайло Голинський..., 2006, с. 26).

На сотнях сторінок своїх «Спогадів», які він писав в останні роки свого життя, М. Голинський майже нічого не пише про своє життя в еміграції. Всі його думки — в Україні. 1 грудня 1973 року перестало битися серце великого співака. Не судилося спочити в рідній землі. Незалежна Україна завжди пам'ятатиме свого вірного сина, який своєю піснею доносив до народів світу, що є на світі Україна.

Отож, повернемося до 1930-х років. В 1926–1930-х роках М. Голинський був окрасою українського оперного мистецтва.

Разом з іншими блискучими оперними співаками він утверджував новонароджену українську оперу.

В цей час українізації, здобувши визнання на сцені Берліна, М. Голинський в 1927 році отримує листа з Харкова від друга — Олекси Бадана, на той час секретаря народного комісара освіти Миколи Скрипника. В ньому митцю запропоновано працю у столичній Опері в Харкові. Після консультацій М. Голинський приймає пропозицію і підписує контракт як драматичний прем'єр-тенор.

Гостинно зустрічали співака на вокзалі у Харкові друзі — Олекса Бадан, Микола Ерстенюк, директор опери — В. Воробйов¹⁸ та господар будинку ім. В. Еллан-Блакитного Максим Лебідь. М. Голинський характеризував директора опери як скромного, щиро усміхненого, з чистою українською мовою (Михайло Голинський..., 2006, с. 360). Співаку запропонували поселитися не в готелі, а в єврейській сім'ї Минухіних, де йому дійсно було зручно проживати. М. Голинський відзначає, що в цій родині намагалися говорити українською мовою «...бо ж то був час українізації. Тоді кождий на Україні чи хотів, чи ні, мусив виучувати українську мову» (Михайло Голинський..., 2006, с. 360–361).

¹⁸ У першому в Україні виданні мемуарів М. Голинського 1993 року прізвище директора харківської опери подано без ініціала. У перевиданні 2006 року, яке цитує Г. Карась, зазначено ініціал В. Воробйов. В архіві ХНАТОБ імені М.В. Лисенка зберігається надрукований у типографії документ з переліком адміністрації та художнього складу театру сезону 1928–1929 рр., у якому першим номером згадується директор А. Воробйов. На запит редакторів цього видання завідувачка наукового відділу Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької Д. Білавич, яка входила до робочої групи перевидання Спогадів М. Голинського 2006 року, відповіла: «Ми дуже ретельно опрацювали рукопис Спогадів Михайла Голинського і в 2006 році опублікували їх. Він неодноразово згадує прізвище директора театру Воробйова, але без ініціалів. У "Списку імен" в книжці він значиться як В. Воробйов, але в "Коментарях" цього прізвища немає. У коментарях ми намагалися подати інформацію про всіх осіб, яких М. Голинський згадував у Спогадах, але про Воробйова нічого не знайшли» (лист Д. Білавич до І. Лобанової від 23.01.2026).

На першій вечері-зустрічі були також письменник Остап Вишня і художник Анатоль Петрицький, «... які втішалися великою пошаною і популярністю в цілій Україні. Мое знайомство з ними я вважав великою честю для мене, і вже при першій зустрічі ми зі собою заприятювалися» (Михайло Голинський..., 2006, с. 361).

Згодом Остап Вишня напише мистецький силует співака, розмислюючи над терміном «героїчний тенор» (Михайло Голинський..., 2006, с. 378–380).

Михайло Голинський залишив свою характеристику наркома освіти Миколи Скрипника, який «...зробив на мене від першого погляду дуже приємне враження. Подобалася мені його діловитість і вміння бути лідером-вождем. Була у ньому гейби німецька акуратність, без нашої типової балакучости і пустомельства. <...> Він не говорив чистою українською мовою, часті мішав російські слова, але в нього було українське серце, любов до нашого народу, його культури, його мови, яскравим доказом чого була введена ним строга українізація всіх і вся» (Михайло Голинський..., 2006, с. 362).

Андрій Лягущенко тонко підмітив, що «...народний комісар освіти Микола Скрипник був, може, останньою на цій посаді людиною з совістю, що й змусило його невдовзі натиснути на курок пістолета, приставленого до своєї скроні» (Лягущенко, 2021, с. 406).

У жовтні 1927 року М. Голинський з успіхом розпочинає свої концертні виступи в будинку літератури ім. В. Еллан-Блакитного, про що писала тодішня преса (Михайло Голинський..., 2006, с. 363–364), а 19 жовтня дебютує на сцені оперного театру в партії Радамеса в опері «Аїда» Дж. Верді і також здобуває прихильну критику. Так, Юрій Ткаченко в газеті «Вісти» відзначав великий діапазон, красивий тембр голосу, добру італійську вокальну школу співака і підкреслював, що в особі М. Голинського українська опера зробила цінне надбання (Михайло Голинський..., 2006, с. 364–365).

Інший критик під псевдо «Аlegro» наголошує на художній витримці співака, його вокальній культурі, а також відзначає добрий ансамбль солістів, акцентуючи увагу на примадонні Марії Литвиненко-Вольгемут (Михайло Голинський..., 2006, с. 365–366).

Виступ поруч із такими відомими співаками як Марія Литвиненко-Вольгемут, Віктор Будневич, Катерина Копйова і таким блискучим диригентом як Арнольд Маргулян, сильно підбадьорили М. Голинського: «Я чувся в душі щасливий, що виїхав з Польщі і з Берліна, бо на Україні, в її столичній Опері, в Харкові, співаючи моєю рідною мовою, я буду почуватися на правду як у себе вдома між рідними» (Михайло Голинський..., 2006, с. 366). Щирі сподівання співака, що українізація буде утверджуватися, згодом були розвіяні тоталітарним режимом, однак цього він вже не відчув, емігрувавши за кордон.

Критику в газеті «Комуніст» за 21 жовтня 1927 року (Михайло Голинський..., 2006, с. 371–373). М. Голинський вважав найбільш точною, щодо характеристики його голосу і майстерності. Вона «...є доказом, що на Україні були дійсно фахові знавці-критики правильного знання співу» (Михайло Голинський..., 2006, с. 373).

Михайло Голинський, який вже на той час виступав на багатьох сценах України, Польщі, Німеччини, негативно оцінював приміщення тодішньої опери: «Як на столичну Оперу, будинок Опері був замалий, неакустичний і взагалі не надавався на столичну оперу. <...> Недоліки самого будинку винагороджувала харківська чудова публіка, яка все виповнювала театр по береги, а артистів прямо на руках носила» (Михайло Голинський..., 2006, с. 367).

Арнольд Маргулян (1879–1950) був головним диригентом театру в 1927–1937 роках та вів вокальний клас Харківського музично-драматичного інституту. Саме він поставив оперу «Купало» А. Вахнянина. Поруч з ним диригентами в часи пе-

ребування М. Голинського в Харкові були Михайло Вериківський та Антін Рудницький. Співак відзначає добрі відносини зі всіма диригентами, однак «...найближчим моєму серцю з харківських диригентів був і залишився (до сьогодні!) Антін Рудницький. Він — поза своїми здібностями (диригента, композитора, піаніста), мав особистий життєвий “магнес”, був культурним, мав талант журналістичний і дуже тонкий жарт» (Михайло Голинський..., 2006, с. 478). В час праці у Харкові А. Рудницький запримітив молоду гарну співачку Марію Сокіл, котра в 1932 році стала його дружиною.

Важливо, що у своїх спогадах М. Голинський наводить ансамбль Харківської столичної опери за 1927–1930 роки (директорів, диригентів, режисерів, художників, артистів, технічний персонал) та список опер, які виконувалися в цей час (Михайло Голинський..., 2006, с. 368-371).

Він засвідчує виконання співаком партій в операх «Аїда» Дж. Верді (Радамес), «Кармен» Ж. Бізе (Дон Хозе), «Паяци» Р. Леонкавалло (Каніо), «Купало» А. Вахнянина (Степан), «Пікова дама» П. Чайковського разом з Марією Литвиненко-Вольгемут, Марією Сокіл, Іваном Паторжинським під батуту А. Маргуляна, М. Вериківського та А. Рудницького. Співак змальовує театральну атмосферу: «В Опері йшла праця спокійно, мирно, між солістами-артистами не було зависти і позакулісної інтриги, яку в театрах не раз муситься переживати» (Михайло Голинський..., 2006, с. 374).

М. Голинський залишив цікаві спогади про закулісся опери — про технічну проблему, яка ледве не забрала життя Марії Литвиненко-Вольгемут (Михайло Голинський..., 2006, с. 376-378), про комічний випадок на виставі «Кармен», пов'язаний із Катериною Копйовою (Михайло Голинський..., 2006, с. 383-385), про запізнення суфлера на виставі «Пікова дама» (Михайло Голинський..., 2006, с. 421-423), про болючо-неприємний випадок під час вистави опери «Турандот» (Михайло Голинський..., 2006, с. 381-383).

Щодо першого епізоду. Він пов'язаний із випадком під час вистави «Аїда». Після так званої великої сцени в опері захоплена публіка оплесками неодноразово викликали виконавців на авансцену. В цей час робітники сцени змінювали декорації для чергової дії. Коли артисти вийшли сьомий раз перед кулісою, величезна колона вирвалася з рук робітників із розмахом вдарила у цю кулісу, зачепивши праве плече М. Голинського і голову М. Литвиненко-Вольгемут так, що вона впала і знепритомніла. Одяг Радамеса був продертий, кусок шкіри співака було поранено і йшла кров: «...публіка прямо зацікавилася, побачивши, що Литвиненко-Вольгемут лежить “мертва”, а мені з рамена стікає кров» (Михайло Голинський..., 2006, с. 376). Співачку винесли до її гардеробної і після консультації з лікарем їй було заборонено продовжувати виступ. До того вона була настільки знервованою, що про спів вже й не йшлося. Її замінила молода співачка, а М. Голинський знайшов в собі сили продовжити виступ.

Великий успіх опери «Турандот» був зумовлений старанною її підготовкою головним диригентом Арнольдом Маргуляном і виконавцями двох основних складних партій — Калафа (М. Голинський) і Турандот (М. Литвиненко-Вольгемут). На прем'єрі опери був присутнім німецький диригент Хайнц Унгер, висловивши своє захоплення співом М. Голинського не тільки того вечора, а й нагадавши його успішні виступи в Берліні в опері «Аїда». Перед виходом на сцену М. Голинський зачепив ногою якийсь гострий предмет, котрий продер сукняні чоботи, і до кості пробив шкіру. Прем'єри не можна було зірвати, тож співак із пораненою ногою співає свою арію, а після закінчення дії вдається до лікування.

Комічний випадок, котрий відбувся на виставі «Кармен», пов'язаний із співачкою Катериною Копйовою. М. Голинський характеризує її як знамениту артистку, співачку з дуже гарним і великим голосом. Вона було росіянкою з Сибіру і часто акцентувала, що вона не українка. У ролі Кармен К. Копйова, на

думку М. Голинського була знаменитою голосово і артистично. Одного разу, коли співачка захворіла, її замінила Броніслава Златогорова. Знехтувавши репетиціями, вона зіпсувала виставу — змінила мізансцену, чим поставила М. Голинського в незручне становище. Співак вирішив провчити зарозумілу партнерку. Двері, в котрі вона самовільно виходила замість руху сходами, було забито і коли співачка знову повторила незаплановану мізансцену, а двері не відкривалися, вона розгублена і знервована вибігла між кулісами. Цей епізод показує, що між партнерами у виставі має бути узгодженість і довіра. Якщо ж хтось нехтує цими засадами, то буде покараний колегами.

Неприємний момент під час роботи в Харківській опері стався у М. Голинського у зв'язку із запізненням суфлера на виставі «Пікова дама» П. Чайковського. Співак не любив партії Германа, оскільки вона не переконувала його акторськи: «Герман — картяр, якийсь неврастенік, а я вдачі спокійної і ненавиджу карти. Тратити час і гроші на карти вважаю марнотратним, а “обігравання” в гроші свого противника вважаю нечесним» (Михайло Голинський..., 2006, с. 423). Під час прем'єри опери М. Голинський розраховував на суфлера, оскільки не був впевнений в доброму знанні тексту. Однак, суфлер не з'явився у своїй будці, а сидів у буфеті і спокійно слухав радіо. Необачно зачепивши перуку партнерки в ролі Графині, і скинувши її з голови, співак був знервованим, до того ж не було підтримки суфлера. Прем'єра відбулася з пригодами, котрі коштували М. Голинському нервового напруження.

Сезон в Харківській опері тривав десять місяців, М. Голинський мав виступати вісім разів на місяць, тобто вісімдесят разів за сезон. У зв'язку з проведенням процесу Спілки Визволення України з 9 березня до 19 квітня 1930 року в приміщенні Харківського оперного театру над сорока п'ятьма «учасниками» фіктивної організації, створеної органами ГПУ з метою дискредитації і фізичного винищення української еліти, опера

не працювала і М. Голинський виїхав на гостинні виступи до столичної опери в Грузії — до Тифлісу (Тбілісі) та до Москви.

Після успішного виступу в Колонному залі в присутності членів російського (на чолі із Й. Сталіним) та українського урядів поряд із Марією Литвиненко-Вольгемут, Марією Сокіл, Оксаною Колодуб та Іваном Паторжинським Михайло Голинський отримав запрошення виступити у Большому театрі. Це була велика честь і визначна подія в житті митця та в історії української опери. Співак вибрав партію Дона Хозе з опери «Кармен» Ж. Бізе і партію Радамеса в опері Дж. Верді «Аїда», відкинувши вимогу співати другу російською мовою, оскільки не знав цієї мови, не мав приготовленої партії нею, а вивчати партію російською мовою заради одного виступу не вважав за потрібне. Коли секретар директора Большого театру доводив, що ще ніхто на співав на цій сцені українською мовою, М. Голинський відповів: «То, може, я буду мати щастя бути першим?» (Михайло Голинський..., 2006, с. 429). На пропозицію співати італійською, співак навів аргумент — в цій опері спі-вачка з Риги буде виконувати свою партію латвійською: «Якщо вона, представниця несповна двох мільйонів латвійців може співати своєю незрозумілою мовою, то чому я, представник сорока п'яти мільйонів, не міг би співати зрозумілою слов'янською, українською мовою?» (Михайло Голинський..., 2006, с. 429).

Питання дозволу виконати партію українською мовою тривало певний час, адже вперше на прославленій сцені мала звучати українська мова. З цього приводу велось офіційне листування між директором Большого театру, наркомом освіти Росії Анатолієм Луначарським, наркомом освіти України М. Скрипником і дирекцією Харківської опери. Врешті-решт такий дозвіл було дано.

Під час аудієнції нарком освіти М. Скрипник сказав співаку: «Михайле Теодоровичу, я в першій мірі хочу тебе погра-тулювати, що ти своєю неуступчивістю, скажу впертістю,

добився дозволу співати по-українському в “Большому театрі” в Москві. Старайся, аби цей виступ відбувся якнайкраще, бо це принесе славу не лише тобі, але й нашій столичній Опері» (Михайло Голинський..., 2006, с. 434). Співак був вдячний наркому за підтримку і запевнив, що докладе всіх сил, що оправдати довіру.

У спогадах М. Голинський описує свою подорож до Москви разом із поетом Павлом Тичиною, репетиції і підготовку до вистави «Аїда» під керівництвом народного артистка РРФСР, головного диригента театру В'ячеслава Сука. Вперше прийшовши на репетицію, співак зустрів холодне прийняття і незацікавленість присутніх (співаків, режисера, піаністів), однак після виконання своєї партії, яка, до речі, була його улюбленою, ставлення змінилося кардинально. Успішна генеральна репетиція додала М. Голинському впевненості, тож і виставу він провів спокійно. Опера з участю українського співака транслювалася радіо на весь Радянський Союз, тож до кінця вечора йому надходили вітальні телеграми від друзів з Харкова, Києва і Одеси, а після тріумфального виступу співака вітала публіка і видатні співаки — Іван Козловський і Михайло Микиша.

Другої партії — партії Дона Хозе з опери «Кармен» Ж. Бізе — М. Голинський не виконував через непорозуміння із другим диригентом, який цинічно-злобно обізвав українську мову малоросійською і призначив репетицію як дебютантові. Співака це образило, він відмовився виступати і повернувся до Харкова.

Виступаючи пропагандистом музики західноукраїнських композиторів, М. Голинський за підтримки Наркома освіти М. Скрипника домагається того, що у всіх трьох Державних театрах України вперше була поставлена опера Анатолія Вахнянина «Купало». Першою була поставлена у Харкові в сезоні 1929–1930 рр. (Одарка — Марія Литвиненко-Вольгемут, Сте-

пан — Михайло Голинський, Максим — Іван Паторжинський) під диригуванням Михайла Вериківського. Про всі перепетії, пов'язані з постановкою цієї опери, співак докладно пише у своїх спогадах, не оминаючи ролі Миколи Скрипника у цій справі, участі родини Студинських на прем'єрі (Михайло Голинський..., 2006, с. 397–403, 423–427).

Отримавши листа від професора Кирила Студинського про те, що більше як півроку той відправив партитуру опери «Купало» А. Вахнянина директору Харківського оперного театру В. Воробйову і диригенту Арнольду Маргуляну і немає жодної відповіді, М. Голинський йде на прийом до наркома освіти М. Скрипника. Завдяки його втручання, процес постановки опери набув блискавичного розвитку — відбулося обговорення на засіданні художньої ради, композиторові Михайлу Вериківському було запропоновано поправити оркестровку і скомпонувати балет до вистави, музика котрого мала гармонізувати з музикою А. Вахнянина, А. Петрицький зголосився виконати оформлення сцени, ескізи костюмів, головні ролі мали виконувати М. Литвиненко-Вольгемут (Оксана) і М. Голинський (Стефан).

Через три тижні була призначена перша публічна репетиція з хором та оркестром, на котру прийшов М. Скрипник та представники преси. Після виконання опери нарком запросив журналістів висловити свою думку про неї. Всі мовчали і ситуація була гнітючою. Згодом молодий критик Юрій Ткаченко висловився негативно і вважав, що композитор в музиці «...послуговувався старими засобами, а в теперішній час треба йти з духом часу і придержуватися новітніх модерних форм» (Михайло Голинський..., 2006, с. 402). М. Скрипникові не сподобалася така оцінка і він, апелюючи до критика, висловився на підтримку музики: «...я знову вважаю, що якраз ті застарілі (як кажеш) засоби слухачеві подобаються, беруть його за серце, і він цю оперу любить. І я вірю, що опера “Купало” буде мати

найбільший успіх і найбільшу фреквенцію у публіки» (Михайло Голинський..., 2006, с. 402).

Ця перша опера галицького композитора після генеральної репетиції була ще доопрацьована. В тому числі до правок долучився диригент-композитор Антін Рудницький. М. Голинський дуже тепло відгукується у спогадах про цього диригента і композитора як про свого найближчого друга в часі перебування у Харкові: «Він — поза своїми здібностями (диригента, композитора, піаніста), мав особистий життєвий “магнес”, був культурним, мав талант журналістичний і дуже тонкий жарт, так, що товаришувати з ним — це велика була моя приємність» (Михайло Голинський..., 2006, с. 478).

На прем'єру опери «Купало» приїхала родина Студинських — професор Кирило Студинський з дружиною Леонтилою — дочкою композитора Анатолія Вахнянина. Вони сиділи в ложі Уряду поряд із М. Скрипником. Опера мала блискучий успіх, оскільки, як пише М. Голинський, «...була дуже добре вивчена і приготовлена великим числом проб. Публіка щораз когось оплескувала: артистів, Петрицького за сценічне оформлення, хор за чудовий спів, Вериківського за його чудовий балет» (Михайло Голинський..., 2006, с. 425). Професор К. Студинський щиро дякував від себе і дружини всьому складу опери і публіці за таке сердечне прийняття їх у Харкові: «Осібнo подякував Скрипникові, бо якби не він, то опера “Купало” не була би включена в репертуар Харківської столичної Опери, а опісля в Операх Києва і Одеси» (Михайло Голинський..., 2006, с. 425).

Дійсно, народний комісар освіти Микола Скрипник відіграв дуже важливу роль у постановці опери «Купало» Анатолія Вахнянина, чим засвідчив щирі намагання проводити українізацію, ідеологом якої він був. Користуючись підтримкою М. Скрипника, М. Голинський ініціював допомогу хворим письменникам Ользі Кобилянській, Володимирі Гнатюку і Василю Стефанику у вигляді субсидії-помочі від Уряду України,

що виплачували їм два роки (Михайло Голинський..., 2006, с. 387–388).

Стоячи на засадах державного об'єднання всіх українських земель, М. Скрипник надавав великої уваги українцям Галичини і охоче гуртував національно свідомі постаті.

Повертаючись до опери «Купало» Анатолія Вахнянина, М. Голинський підкреслює, що вона йшла весь сезон 1929/1930 років у Харківській опері з великим успіхом. Квитки на виставу викуплялися блискавично, і проходили її покази з піднесеним настроєм. Саме нею завершилися виступи співака на сцені Харківської опери.

Михайло Голинський описує творчі зустрічі в Будинку літератури ім. В. Еллана-Блакитного з О. Довженком, В. Маяковським, відвідування вистав славного театру «Березіль» під проводом Леся Курбаса. Це засвідчує багатогранність культурно-мистецького життя Харкова того часу і зв'язки співака з провідними діячами культури того часу.

Михайло Голинський працював солістом Харківської опери у 1927–1930 роках. На жаль, як пише у своїх спогадах співак, керівництво театру пересилало щомісяця родині тільки одну п'яту частину оплати його праці, і Харківська опера залишилася боржником перед ним до останніх днів співака (Михайло Голинський..., 2006, с. 475–476). Коли закінчився театральний сезон 1930-го року і директор Г. Рибак не запропонував М. Голинському нового контракту і не виконав попередніх зобов'язань, співак повернувся в Галичину, а згодом виїхав в еміграцію до Канади.

У передмові до спогадів співака народний артист України, професор Сергій Козак писав, що «...назрівали складні часи в житті українського народу, Голинський відчував це по цілому ряду, здавалося б, дрібних обставин: з оплатою його роботи, з нечітким дотриманням з боку нового директора угоди і контракту на наступний період. З великим душевним болем повертається Голинський з дорогої серцю України до Польщі»

(Михайло Голинський..., 2006, с. 17). Разом з тим: «Харківський період творчості Голинського можна вважати найпродуктивнішими. Не випадково сам Михайло Теодорович не раз підкреслює, що ті чотири роки в Україні, зокрема в Харкові, були найщасливішими в його довгому і такому багатому на цікаві події житті. Тут він почував себе щасливим сіячем на рідній українській ниві» (Михайло Голинський..., 2006, с. 15). Шкода, що на сайті сьогоднішньої Харківської опери немає згадки про цього видатного співака, в серці якого Харків залишився теплим спогадом на все життя.

Висновки

Утворення і становлення Державних оперних театрів в Харкові, Києві та Одесі відбувалося у складний час 1930-х років. Серед блискучих талантів оперних співаків того часу виокремлюється героїчний тенор Михайло Голинський. Здобувши визнання в Європі, він приїжджає до України на запрошення уряду республіки в час українізації. Співак розкриває грані свого таланту саме на українській рідній землі, хоч волею історичних обставин був на той час польським громадянином. Саме йому належить ініціатива постановки опери «Купало» галицького композитора Анатолія Вахнянина, що свідчить про нього як організатора збагачення оперного репертуару творами українських композиторів. Спогади співака — це не тільки історичні факти, це — особистісне сприйняття часу, обставин і місць перебування.

Список використаних джерел

- Автушенко, І. (2000). Вплив комуністичного тоталітарного режиму на культурний розвиток України (1920 — перша половина 30-х рр.). *Етнічна історія народів Європи*, (5), 118-122.
- Арендт, Х. (2005). *Джерела тоталітаризму*. (2-ге вид.) Київ: Дух і літера.
- Беляєва, М.В. (1992). Музично-театральне життя. *Історія української музики*. (Т. 4: 1917–1941, с. 456-482). Київ: Наукова думка.
- Грінченко, М. (1927). Українська опера. *Музика*, (1), 39-44.
- Лягущенко, А. (2021). *Український театр. Видатні діячі та менеджмент*. Київ: Мистецтво.
- Михайло Голинський. Спогади (2006) / Упорядкув., комент., прим.: Г.Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич; Вступ. ст. «Героїчний тенор Михайло Голинський» С. Козака. Львів: АПРІОРІ.
- Рудницький, А. (1980). Золотий голос (пам'яті Михайла Голинського). *Про музику і музик* (с. 177-180). Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто.
- Рудницький, А. (1980). Іван Паторжинський (з приводу смерти великого співака й товариша праці). *Про музику і музик* (с. 224-228). Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто.
- Рудницький, А. (1980). Мої зустрічі з Марією Литвиненко-Вольгемут. *Про музику і музик* (с. 181-185). Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто.
- Рудницький, А. (1963). *Українська музика. Історико-критичний огляд*. Мюнхен: Дніпрова хвиля.
- Скрипник, М. (1974). *Статті й промови з національного питання*. І. Кошелівець (упоряд.). Мюнхен: Сучасність.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
- Чекан, Ю. (2024). *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету.
- Шевчук, О.В., Якименко, Н.Д. (1992). Концертне життя. *Історія української музики*. (Т. 4. 1917-1941, с. 428-456). Київ: Наукова думка.

Розділ 3.
РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ДЕРЖАВНОЇ
СТОЛИЧНОЇ ОПЕРИ (ХАРКІВ, 1925–1934)
У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО
ОПЕРНО-БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА

Умови розвитку українського оперно-балетного
мистецтва у 1920-х — 1930-х роках

У 1920–1930-х роках у культурному просторі Радянського Союзу сформувалася подвійна й внутрішньо суперечлива ситуація. Суспільство ще не оговталось від жахів років жовтневого перевороту і громадянської війни, як у його глибині починала визрівати нова, ще суворіша тоталітарна система. Політика коренізації, запроваджена 1923 року, сприяла швидкому розвитку національних культур і залученню до процесу радянського будівництва національних мистецьких еліт, але водночас заклала підґрунтя для подальшого оголошення їхніх провідних діячів «націоналістами» та їхнього переслідування під час кампаній уніфікації. Авангардні мистецькі напрями, які тільки-но досягли зрілості й почали відмовлятися від простої, агітаційної мови ранніх революційних років, розвиваючи складніші й витонченіші форми, уже відчули тиск нового курсу, що 1932-го отримав офіційне найменування — «соціалістичний реалізм».

Цей дуалізм знайшов свій прояв і у музичному театрі. Критики, постановники, представники «робочих мас», занурювалися у нескінченні дискусії щодо того, чи потрібне «новому» радянському глядачеві оперно-балетне мистецтво, а воно вже неухильно повертало собі позиції, частково втрачені у буремні роки суспільного протистояння. Поява «імперського» стилю в мистецтві, що віддзеркалювала прагнення радянської влади, якнайкраще відповідала масштабності й монументальності

оперно-балетних форм, перетворюючи музичний театр на парадну вітрину величі радянської культури. Безумовно, це наклало певний відбиток і на репертуарну політику першого українського театру опери та балету, діяльність якого після піврічної підготовки розпочалася 3 жовтня 1925 року.

До використання термінів «перший український театр опери та балету» або «перший національний театр опери та балету»

Перш, ніж аналізуватимемо репертуарну політику театру, який в різні роки іменувався «Українською державною столичною оперою», «Харківським академічним театром опери та балету» та ін., коротко торкнемося питання, чому ми саме його позиціонуємо як перший український театр опери та балету, в той час як на право «першості» претендують також інші колективи.

Проблема визначення ХНАТОБу імені М. В. Лисенка як першого українського театру опери та балету має не лише історико-культурне, а й національно-ідентифікаційне значення. Адже в українській театральній історіографії Харківська Опера посідає особливе місце — як інституція, що заклала системні основи української оперно-балетної справи на державному рівні. Саме у Харкові ідея створення українського оперного-балетного театру пройшла всі етапи інституалізації. Спочатку визріла на концептуальному рівні. Потім була ретельно «протестована» (мається на увазі постановка кількох вистав українською мовою та світова прем'єра на харківській сцені опери «Тарас Бульба» М. Лисенка восени 1924-го). Згодом, у жовтні 1925-го, позиціонована відкриттям у Харкові Української державної столичної опери. «Відшліфована» в рамках дискусій про оперу, що розгорнулася на шпальтах української преси. І, нарешті, закріплена багаторічним сталим розвитком театру — восени 2025 року він відзначив 100-ліття заснування.

Ідея створити музичний театр нового типу виникла 1919 року, у Києві, і серед його засновників почесне місце займає Лесь Курбас. Через це дослідниця Ганна Веселовська, авторка статті «Музична драма» в Енциклопедії сучасної України, цілком слушно саме цю структуру називає «першим спеціалізованим музичним українським театром» (Веселовська, 2020). І в цьому плані, безумовно, має рацію. Оскільки потреба у створенні української опери дійсно назріла, ця структура встигла пройти перші важливі етапи інституалізації — створення концепції, перевірка її на практиці і формування колективу.

Проте, на цьому процес інституалізації не закінчується. На думку дослідника сучасної інтерпретації поняття «інституалізація» С. Ковбасюка, «знов створений інститут повинен пройти перевірку часом, соціальна практика може істотно видозмінити закріплені в ньому моделі поведінки, змінити його структуру і організацію» (Ковбасюк, 2009). І в цьому плані процес інституалізації першої національної оперно-балетної формації в київському Державному театрі музичної драми не відбувся до кінця. Минув місяць з його відкриття, і бойові дії у місті унеможливили подальше існування театру — майно його згоріло, учасники колективу роз'їхалися. Тож, ідея створення першого українського театру опери та балету була реалізована, але не закріплена функціонуванням цієї інституції.

Є відомості, що спроби поновити діяльність цього театру відбувалися і 1920 року, і пізніше. Серед ініціаторів такого поновлення був і учень Леся Курбаса, актор театру «Березіль» Сергій Каргальський. Але всі намагання виявилися невдалими. Нове «вікно можливостей» для цього відкрилося 1925 року, вже в тодішній українській столиці — Харкові, причому саме там на той момент перебували й ті, хто свого часу сприяв створенню київської Музичної драми — зокрема, такі непересічні особистості, як художники Анатоль Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов, оперна співачка Марія Литвиненко-Вольгемут... Директором же новоствореного театру опери та

балету став Сергій Каргальський, який крім різнобічних акторських і режисерських талантів мав і яскраво виражений адміністративний хист.

Передумови створення першого національного театру опери та балету

Перший український театр опери та балету не був структурою, створеною з чистого листа. Йому передували тривалі пошуки в естетичній, організаційній, репертуарній сферах. Оперно-балетне мистецтво пройшло у місті довгий шлях від того моменту, коли 1780 року в місті була показана перша музична вистава, до завершення ери приватних оперних антреприз у 1920-му. Саме відтоді, як оперний театр став стаціонарним і державним, і розпочався процес безпосередньої підготовки до створення національного оперно-балетного колективу.

Спочатку вистави державної опери йшли російською. Вочевидь, це була певна данина традиції. Адже у ХІХ столітті Харків навідували і польські, і французькі оперні трупи, а також відомі зарубіжні виконавці, котрі співали оперні твори мовою оригіналу. Звичайно, серед відвідувачів опери було чимало тих, чия освіта передбачала вільне володіння іноземною мовою, а іноді й кількома. І все ж можемо з впевненістю припустити, що ця частина публіки була в меншості. Для великої частини аудиторії використання іноземних мов значно утруднювало сприйняття. Тому введення в репертуар російських опер і опер російською, якою володіло все населення міста, зокрема потенційні відвідувачі оперного театру, давало певні переваги і було у певний історичний період процесом позитивним.

Але ж водночас не можемо не акцентувати увагу на тому, у якій складній, по суті катастрофічній ситуації знаходилося

впродовж тривалого часу українське мистецтво. Його природний розвиток імперія перервала на тривалий час. І навіть коли дозволили публічний показ українських п'єс на професійній сцені, що сталося приблизно за сорок років до означених подій, процес відновлення йшов досить болісно та повільно, незважаючи на бажання української спільноти його прискорити, і супроводжувався значними обмеженнями. Це ж саме стосувалося і українського музичного мистецтва. Українська пісня звучала в концертах, у драматичних виставах, але публіці вкрай рідко вдавалося почути українську музику на оперній сцені. І навіть поява опер фундатора національного професійного музичного мистецтва М. Лисенка ситуацію радикально не змінила, хоча Харків завжди охоче приймав композитора і його твори. А що відомі європейські опери йтимуть на харківській сцені українською, публіці наприкінці ХІХ-го — початку ХХ-го століття було важко й уявити. Отже, було цілком очевидно, що як українська опера, так і опера українською у Харкові ще мали пройти процес інституалізації.

Непростим було і загальне становище хореографічного мистецтва. Незважаючи на те, що перша відома поставлена у Харкові вистава була саме балетним дивертисментом, динаміка розвитку балету в місті характеризується нерівномірністю. Упродовж тривалого часу тут не було постійної балетної трупи, що зумовлювалося низкою соціокультурних чинників. Балет поступався місцем драматичному театру й опері. А поодинокі гастрольні виступи не здатні були забезпечити сталий інтерес публіки до цього виду сценічного мистецтва. Оперні антрепризи, як правило, мали 2-3 балетні пари для показу дивертисментів, але на подальше розширення кількості балетних артистів не йшли. Мало уваги приділяли хореографічному мистецтву місцеві газети і журнали. І навіть виступати балетним артистам іноді доводилося не у театрі, а в цирку.

Проте навіть за таких умов харків'яни могли побачити високоякісні постановки, що мали значний мистецький вплив. Так, приміром, помітним явищем стала діяльність варшавської трупи Моріса Піона, виступи якої засвідчили наявність запити на якісний балетний репертуар та відкрили нові обрії для місцевої сцени. Значну роль у популяризації балету в Харкові відіграв Томаш Ніжинський — визнаний танцівник і хореограф, батько Вацлава Ніжинського. Його візити до Харкова не були поодинокими; кожне з таких відвідувань супроводжувалося постановками балетних вистав та дивертисментів, що суттєво відрізнялися від загалу як технічним рівнем, так і наявністю художніх концепцій. Постановки Т. Ніжинського ставали для міста справжніми культурними подіями, формуючи нові естетичні стандарти та надихаючи місцеву громаду на підтримку й розвиток хореографічного мистецтва. Його сценічна мова поєднувала класичні традиції з новаціями, що забезпечувало особливий резонанс у мистецькому середовищі Харкова.

Зростання інтересу до балету в Харкові на початку ХХ століття зрештою призвело до структурних змін у сфері мистецької освіти. Знаковою подією стало заснування у місті першої балетної школи, що стало можливим завдяки ініціативі й зусиллям Наталії Дудинської-Тальорі — професійної танцівниці, хореографки та педагогині. Її внесок у розвиток хореографічної освіти був не лише організаційним, а й концептуальним: вона запровадила системну підготовку молодих виконавців, орієнтовану на європейські зразки професійної балетної школи. Цей крок можна розглядати як початок інституалізації балетного мистецтва у Харкові. Він відкрив нові перспективи для молодих талантів, сприяв формуванню місцевої школи хореографії та інтеграції українського балету у ширший контекст європейської культурної традиції. Що ж до розуміння перспектив появи саме українського балетного репертуару —

мине ще кілька років, перш ніж на сцені першого національного театру опери та балету з'являться «Ференджі» Б. Яновського та «Пан Каньовський» М. Вериківського, які символізуватимуть початок нової ери в розвитку українського хореографічного мистецтва.

Отже, певні вектори в репертуарній політиці нового театру були визначені ще до його офіційного створення і базувалися на тому суспільному запиті, який формувався в цей період. Першим таким запитом було формування національного репертуару, другим — знайомство із зарубіжними і вітчизняним новинками і відбір найцікавіших з них. І, звичайно, на часі було питання про відповідність репертуару ідеологічним вимогам.

Є ще один аспект, який треба врахувати для розуміння специфіки ситуації — доволі сильна плинність кадрів. Стационарний театр опери та балету був створений 1920 року. Але у свідомості багатьох артистів жила певна звичка до міграції — щороку укладати новий контракт, подорожувати іншими містами, шукати нові враження. Така ж звичка була і у керівників театральних процесів — щоразу труппа формувалася на сезон, і для залучення публіки, з їхньої точки зору, виникала необхідність запрошення кількох нових зірок. Прагнучи залучити кращі мистецькі сили, керівництво оперного театру допускало таку міграцію. Ця нестабільність акторсько-режисерсько-диригентського «ринку» приводила до того, що формування творчих угруповань, які мали спільну естетичну позицію, відбувалося не завжди. Харків не був у цьому плані якимось винятком.

Створення Української державної столичної опери

До середини 1920-х поступово сформувалася труппа, артисти якої — Катерина Копйова, Віктор Будневич, Марія Литвиненко-Вольгемут, Юрій Кіпоренко-Доманський, Іван Паторминський — стали невдовзі основою принципово нового колективу. Переламним став сезон 1924–1925 років. Восени 1924-го на сцені Державного оперного театру за ініціативою М. Литвиненко-Вольгемут вперше було повністю поставлено оперу «Тарас Бульба» Миколи Лисенка в оркестровій редакції Лева Штейнберга, що стало її світовою прем'єрою. За винятком окремих постановок «Наталки Полтавки» та ще однієї-двох вистав, українська мова на оперній сцені практично не використовувалася. Тому в «Тарасі Бульбі» вона ледь не вперше зазвучала з вуст артистів оперного театру на повний голос. І це підтвердило готовність колективу до створення першого національного театру опери та балету. Впродовж цього сезону в пресі неодноразово підіймалося питання про новий театр, виявлялися помилки на основі аналізу попереднього досвіду роботи колективу, велася активна підготовча робота.

Коментуючи, як пройшов для театру сезон 1924–1925 років відомий критик І. Туркельтауб писав: «На початку сезону багатьом із нас здавалося, що оперний театр — на шляху мистецького відродження. Там появилася цінна керівнича верхушка. Правда, ідеологічно вона вся і досі в минулому, але з естетичного боку можна було бути спокійними за вибір високої марки. Ми не особливо надіялися на зближення оперного репертуару з революційною сучасністю, зате певно вірили, що опера дійде високого художнього рівня з формального боку. Перші місяці так воно й було, але кілька маніпуляцій адміністративно-господарчого характеру, і — все покотилося вниз. Пішло розладдя в ділі, захитався матеріальний ґрунт під ногами, все стало хитатися, і тепер в опері думають тільки про одне: як би звести кінці з кінцями» (Туркельтауб, Наслідки мистецького сезону в Харкові, 1925).

У середині 1920-х років Харків, як політична та культурна столиця Радянської України, став осередком амбітного проекту створення Державного українського оперного театру. Заснування театру в 1925 році відбувалося в умовах інтенсивних мистецьких експериментів, що відображали прагнення молодії радянської держави до модернізації культурного простору. Концепція театру полягала в радикальному оновленні оперно-балетного мистецтва, яке вважалося консервативним і відірваним від сучасних реалій. Керівництво, зокрема директор новоствореного закладу С. Каргальський, ставило за мету створення цілісного сценічного продукту, де вокальна майстерність, режисура та сценографія гармонійно поєднувалися б, відходячи від етнографічного «шароварництва» та застарілих шаблонів. Для реалізації цієї мети було проведено конкурс на відбір артистів хору та солістів, де однією з ключових вимог, окрім голосових даних і знання музичної грамоти, було володіння українською мовою, що підкреслювало національний вектор реформ (Мистецька хроніка, 1925).

Підготовка до створення першого національного оперного театру не зводилася до простого кадрового оновлення або формального впровадження україномовного репертуару. С. Каргальський та його однодумці здійснили ґрунтовну реорганізацію художньо-організаційних засад театру. Основною метою цієї діяльності стало принципове переосмислення концепції постановки оперно-балетного мистецтва, зокрема перехід від домінування вокального начала до створення комплексного сценічного дійства. Такий підхід відповідав новим естетичним і соціокультурним запитам доби й передбачав активне залучення молодого покоління до участі в розбудові сучасного національного театру.

Ранній період оперно-балетних реформ (1925–1927)

Відкриття театру 3 жовтня 1925 року ознаменувалося прем'єрою опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського за повістю М. Гоголя у переробці С. Жука з додатками Остапа Вишні, яка стала символом нової ери в українському оперному мистецтві. Вибір цього твору викликав гострі дискусії в мистецьких колах. Композитор і критик В. Костенко висловлював обурення, зазначаючи, що відкриття національного театру неукраїнським твором є помилкою, адже, за його точкою зору, опери Миколи Лисенка могли б гідно репрезентувати українську культуру: «<...> на жаль, доводиться вже й тепер вказати на деякі прикрі промахи в роботі молоді опери. Одним з таких промахів треба вважати не повністю продумане репертуарне питання. Відкривати перший сезон національної опери неукраїнським твором, за наявності високохудожніх опер національного композитора Лисенка, — щонайменше дивно» (Костенко, Відкриття оперного сезону. «Сорочинський ярмарок», 1925). Проте постановники обґрунтовували вибір органічним синтезом музики Мусоргського та гоголівського сюжету, який мав виразний український колорит. Постановка прагнула поєднати фольклорні мотиви з новаторською сценічною мовою, відходячи від традиційних оперних канонів. Вистава здобула визнання завдяки яскравій візуальній естетиці та оригінальному трактуванню, хоча компромісний характер вибору твору залишався предметом суперечок. В. Костенко й надалі критикував репертуарну політику Столичної опери, вважаючи, акцентуючи, що в репертуарі відсутні твори «соціального характеру», мало представлена українська література, як і сучасна європейська. Втім, звернімо увагу на те, що дана стаття вийшла усього лише на третій день роботи першого українського театру опери та балету, і висувати йому подібні звинувачення вочевидь було зарано. Тим більше, в майбутньому все це буде присутнє в репертуарі цього колективу.

Якщо рецензент не завжди готовий був погодитися з доцільністю окремих моментів постановки, то все ж «оригінальність, стильність і барвистість її імпонували й вказували на продуманий підхід». В. Костенко змушений був констатувати: «Постановку опери треба визнати цілком вдалою, особливо стосовно сценічного оформлення» (Костенко, Відкриття оперного сезону. «Сорочинський ярмарок», 1925). Наводимо зараз саме цю статтю, оскільки у ній піднімається питання репертуарної політики театру. Інші рецензії, які не увійшли до даного дослідження лише через певні обмеження обсягу, мають значно менш критичний характер.

Ключову роль у формуванні новаторського обличчя театру на зорі його існування відіграв, безперечно, його головний художник Анатоль Петрицький, чия сценографія стала рушійною силою реформ. Його конструктивістський підхід до оформлення «Сорочинського ярмарку» кардинально відрізнявся від традиційних реалістичних декорацій. Анатоль Петрицький запропонував динамічну конструкцію на поворотному колі, де кожен сегмент відповідав новому місцю дії — кузні, шинку чи хати Черевика. «Замість застосування у сценічному оформленні звичного для всіх принципу життєподібності, А. Петрицький вперше в історії української опери виніс на кін елементи конструкції, створив унікальну систему, де архітектурні ритми геометричних об'ємів вступали у своєрідний діалог з кольором, окремими предметами, де актор “оживлював” костюм, давав можливість “зазвучати” його пластичній мелодії, де світло набувало самостійного значення. Використанням цієї нової, сучасної та істинно революційної для оперного театру художньої лексики митець змусив інших учасників процесу (режисера, диригента, оперних виконавців — як, пізніше, і глядачів) активізувати своє образне мислення, відійти від шаблонів та шукати зовсім інших пристосувань» (Лобанова, 2012, с. 106).

Завіса, створена А. Петрицьким, стала «декоративною увертюрою» до опери, уособлюючи «дух і розум української

опери» (Іволгін, 1925, с. 6). Його костюми поєднували українські стилістичні елементи з європейськими тенденціями, створюючи гармонію кольорів і форм. Критик В. Хмурий підкреслював майстерність художника у створенні костюмів. Сценографія Петрицького не лише задавала тон виставі, а й стала зразком надзвичайно ефективного авангардного підходу в українському театрі. «Велике й ґрунтовне знання строїв взагалі й особливо українських відобрає поважну роль у театральних постановках А. Петрицького, — відзначав В. Хмурий. — Строї в його є досить часто половиною постановки. Це тільки його умілість будувати художнє оформлення п'єси в значній мірі на строях, які не лишень підкреслюють і влучно та оригінально характеризують персонажів, а одночасно й правлять за тони барвної гами оформлення» (Хмурий, 1925, с. 5). Надзвичайно високо оцінив роботу А. Петрицького і дуже прискіпливий І. Туркельтауб: «У конструкції, гротескних костюмах і буфонній бутафорії — гострий відхід від оперного шаблону. Видовисько не тільки красиве, але і сучасно нове, що найменше у харківській опері ще небувале» (Туркельтауб, «Сорочинський Ярмарок» — опера на 3 дії Мусоргського, 1925).

Коментуючи початкові кроки Української столичної опери, її директор С. Каргальський відзначав: «Ми не переоцінюємо наших досягнень, але і не бажаємо їх зменшувати. <...> Виставою “Сорочинський ярмарок” ми показали, що ми позбавили того трафарету й шаблонщини, яка й дотепер існує в оперових підприємствах. Ми й надалі ставимо своїм завданням демонструвати в опері не лише голоси, а й оригінальні трактовки тієї чи іншої опери, по можливості пристосовуючи її до сучасності» (Анкета журналу «Нове мистецтво», с. 6).

Авангардна естетика, зокрема конструктивізм, стала визначальною для художньої політики театру в 1925–1927 роках. Цей напрям, що здобув офіційне визнання після постановки «Газ» у Мистецькому об'єднанні «Березіль» у 1923 році, отри-

мав активний розвиток у діяльності Державної опери. Новаторські пошуки підтримувалися передовою харківською пресою, зокрема журналом «Нове мистецтво», який активно підтримував зв'язки з європейськими колами, висвітлюючи різні мистецькі течії. Репертуар театру включав постановки, що поєднували класичні оперні форми з експериментальними сценічними рішеннями, такими як «Севільський цирульник» Дж. Россіні. І саме авангардна естетика формувала репертуар, орієнтований на синтез музики, сценографії та режисури, що відповідало духу часу.

Реакція преси на перші кроки театру була переважно позитивною, хоча й не позбавленою критики. Журнал «Нове мистецтво» відзначав новаторський дух постановок і високо оцінював внесок А. Петрицького та О. Хвостенка-Хвостова. Рецензентами неодноразово зазначалося, що саме художники йдуть в авангарді оперно-балетних новацій, а іноді їхньою вигадливістю ці новації і обмежуються.

Водночас акторське середовище зіткнулося з викликами, пов'язаними з новаторством художників. Оперні та балетні артисти, які звикли до традиційних сценічних умов, важко адаптувалися до динамічних конструктивістських декорацій, а іноді й костюмів, що вимагали нових підходів до руху та вокалу.

Зупинимось дещо детальніше на першому сезоні Державної опери, оскільки у ньому проглядають тенденції, характерні для всього початкового періоду розвитку даного театру. У більшості оперних колективів існують акцентні знакові постановки, що знаходяться на вістрі сучасної культури. Разом з тим, іноді в репертуарі зберігаються і вистави, які не вражають гострою актуальністю. Як правило, їх тримають через те, що вони чимось важливі для театру, мають концептуальне значення, або, можливо, допомагають театру урізноманітнити репертуарну афішу. Були такі вистави і у новоствореній Столичній

опері. Деякі з них могли б і не привернути особливої уваги глядача, хіба що купки меломанів, закоханих у конкретний музичний твір... Але тільки-но їх торкалася рука постановника, здатного глянути на звичний матеріал під новим кутом зору, вистава могла заграти новими барвами.

До таких постановників належав учень-асистент відомого режисера Йосипа Лапицького Еміль-Ольгерд Юнгвальд-Хількевич. Опрацювавши зовсім не новий для репертуару твір, він зміг добитися успіху, оновивши матеріал, вже досить добре відомий глядачеві. В першому сезоні він поставив «Фауста» Ш. Гуно, пізніше попрацював над «Аїдою» Дж. Верді — і результат вийшов доволі переконливий.

Що стосується «Аїди», поставленої у першому сезоні режисером М. Боголюбовим, відгуки про неї були діаметрально протилежні. Радикально налаштовані рецензенти називали її провальною і традиціоналістською, звинувачуючи режисера в недбалості. Після цього шквалу не дуже доброзичливої критики М. Боголюбов залишає Харківську оперу. Тим не менше, твердження ці були неоднозначними і досить спірними. Так, В. Костенко вважав цю постановку «прекрасною», «продуманою» і «стильною» (Костенко, «Аїда», 1925). А жартівливий відгук Остапа Вишні, що відображає реалії часу, наповнений веселою іронією: «Приємно в “Аїді” вражає те, що всі ефіопи й єгиптяни вже українізовані, хоч термін українізації ще аж 1-го січня 1926 року» (Вишня, 1925, с. 5).

Характерною рисою репертуарної політики театру в цей період стало активне залучення творів сучасних зарубіжних композиторів, оскільки сучасний національний оперно-балетний репертуар ще не був напрацьований. З такою оперною новинкою — з «Долиною» Е. д'Альбера, над якою артисти працювали у захваті, дивуючись фантазії режисера — невдовзі приїздить до Харкова Йосип Лапицький. Постановка викликала великий резонанс. Ще однією репертуарною родзинкою

стала опера «Намисто Мадонни» Е. Вольф-Феррарі у постановці Володимира Манзія, друге й останнє прочитання твору в оперно-балетному театрі України.

Неоднозначну реакцію та гостру дискусію на сторінках харківської преси спровокувала вистава «Севільський цирульник» Дж. Россіні у постановці Й. Лапицького, яка побачила світло рампи у лютому 1926 року. Вона стала блискучим зразком сучасного прочитання класичного репертуару. Характерним є резюме німецького диригента К. Веллера, котрий відзначив: «За двадцять років життя в Німеччині я не бачив в опері нічого кращого за постановку “Севільського цирульника”. Всі німецькі режисери можуть повчитися на цій постановці» (Туркельтауб, «Севільський цирульник», 1926, с. 9).

Якраз Й. Лапицький наступного сезону став на чолі театрального «тресту» — об'єднання трьох Державних оперних театрів, Київського, Одеського і Харківського. Вони періодично впродовж сезону обмінювалися артистами, постановними групами. Сутність ідеї була позитивною — не тільки столиця мала бачити кращих майстрів і репертуарні новинки, а щонайменше ще два великих оперних центри. Втім, на практиці такі тривалі гастролі не виявилися популярними в артистичному середовищі, створювали вони й чимало організаційних труднощів, і зрештою експеримент закрили.

Загалом за перший сезон існування першого українського театру опери та балету здійснили 11 постановок, дві балетні і дев'ять оперних. Не всі вони були рівноцінні як за постановницьким рівнем, так і за мірою новаторства. Слабкою вважали окремі рецензенти версію «Паяців» Р. Леонкавалло. Деякі постановки, як опера «Князь Ігор» О. Бородіна, явно стали свого роду реанімацією вистав ще з сезонів російської опери і були поставлені заради урізноманітнення репертуару. Наступного сезону цю оперу чекало оновлення, здійснене Й. Лапицьким, а згодом вона зазнала ще більш суттєвої трансформації у режисерській інтерпретації М. Фореггера.

Загалом це стало однією з тенденцій часу: один і той же твір зазнавав упродовж нетривалого часу численних переробок, причому, траплялося, їх робив один і той же постановник (приміром, Е.-О. Юнгвальд-Хількевич з оперою «Фауст» Ш. Гуно, Й. Лапицький з оперою «Кармен»), а іноді — різні (М. Мойсеев, Є. Вігільов та ін. з балетом «Корсар» А. Адана). І значущість цих змін, моментами доволі радикальних, змушувало говорити не стільки про поновлення вистави, скільки про повноцінну прем'єру, в якій від попередньої постановки могло залишитися хіба що художнє оформлення. І це значною мірою утруднює створення детальної спектаклеграфії театру в цей період, оскільки через не таку вже й значну кількість і невелику міру деталізації рецензій важко оцінити, чи є той чи інший твір поновленням або прем'єрою. Разом з тим, очевидно, що керівництво театру йшло на подібні трансформації одного й того ж матеріалу цілком свідомо. В театрі не вистачало коштів, репетиційних приміщень і часу на постановку новинок. В одній з рецензій 1927 року критика Ю. Ткаченка разом з констатацією цих фактів бачимо фразу про те, що постановку однієї з опер «залишено тогорічну», що свідчить про системний характер такого «перелицювання» (Ткаченко, 1927).

Також характерним для першого сезону є дисбаланс між кількістю оперних і хореографічних постановок. Вочевидь, кваліфікованих балетних артистів театру не вистачало, про що неодноразово говорили рецензенти. Поповнення та комплектація балетної трупи відбулися вже у наступних сезонах. Щодо балетних прем'єр — то вони в ранній період розвитку театру явно не відрізнялися репертуарною оригінальністю. Роберт Баланотті, балетмейстер, який працював у Харкові впродовж першої половини першого сезону, поки відбудовувалася після пожежі Одеська опера, поставив «Лебедине озеро» П. Чайковського (диригент — Йосип Вейсенберг). І новації цього балету торкалися не стільки його хореографічної мови, скільки візуальної складової (художник Олександр Хвостенко-Хвостов).

Другою хореографічною виставою став «Корсар» А. Адана (диригент — Йосип Вейсенберг) у постановці нового головного балетмейстера Михайла Мойсеєва, який, за думкою рецензента «Нового мистецтва» Б., «використовує здоровий танок без його рафінації і декадентщини». Разом зі сценографом Анатолем Петрицьким «постановник дає балетові оригінальну трактовку, відкидаючи трафарет старих постановок Моск.театрів» (Б., 1927). Як вважає І. Туркельтауб, «все на місці, все зв'язане і виправдане» (Туркельтауб, «Корсар, с. 11).

Завершувала перший сезон опера «Казка про царя Салтана» Н. Римського-Корсакова, ще один твір цього ж автора — «Садко» — був поставлений наступного сезону, а до них додалися інші твори російських класиків — «Пікова дама» («Винова краля») П. Чайковського, нова постановка «Князя Ігоря» О. Бородіна. Загалом у даний період домінував вектор на постановку творів західноєвропейських авторів (окрім вже згаданих поставлені, зокрема, «Кармен» Ж. Бізе, «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні, нова версія «Корсара» А. Адана, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та ін.). Певний репертуарний сегмент зберігався за російськими композиторами, почалися перші, поки що невдалі спроби підготовки українських балетів і більш переконливі намагання ввести до репертуарної афіші театру українські опери.

Завершивши перший сезон Української столичної опери, виїздить до Одеси, щоб очолити місцеву українську оперу директор Сергій Каргальський. З ним зустрічають новий сезон в Одесі Іван Паторжинський, Юрій Кипоренко-Доманський та інші артисти, до цього ж міста приїздить нова «зірка» — соліст варшавської опери Михайло Голинський. Сергій Каргальський ще повернеться до Харкова, щоб реалізуватися в театрі як режисер, а згодом розділить долю багатьох представників української інтелігенції — буде репресований. Його наступники в наступні роки Г. Рибак та А. Воробйов теж надовго не затрималися на цьому місці: один загинув за невідомих обставин, доля іншого невідома — можливо, також потрапив до коліщат

сталінської репресивної машини... До Свердловська поїхав по закінченні першого сезону головний диригент Лев Штейнберг, якого змінив Михайло Штейман, а згодом Арнольд Маргулян. Ще раніше, в середині сезону, залишає свою посаду і повертається до рідної Одеси головний балетмейстер Роберт Баланотті, на зміну якому посеред сезону прийшов Михайло Мойсеев. Змінювалися й керівники хорового колективу. Отже, кадрових перестановок і різноманітних організаційних проблем у новоствореному театрі на самому початку його існування вистачало.

Коротко окреслимо події наступного сезону 1926–1927 років. Планів у нового керівництва театру було багато, і вже у серпні 1926 воно заявило про амбітну мету — дати впродовж першої декади жовтня одразу шість прем'єр, чотири опери та два балети. Навіть зважаючи на те, що музичний матеріал був артистам в основному знайомий, ця ініціатива виглядала досить авантюрною. Якщо додати до цього факт не менш претензійних планів щодо введення щонедільних денних симфонічних концертів (загальною кількістю 25), причому з видатними диригентами і виконавцями, очевидно, що далеко не всі задуми керівників молодого театру були реалістичними. Адже 19 грудня вже мала відбутися ротація між театрами.

Разом з тим, задана висока планка стимулювала артистів і постановників Української столичної опери зробити все, щоб ці ідеї здійснилися. Хоч не за першу декаду жовтня, а впродовж всього місяця, але задумані прем'єри все ж таки були реалізовані — опери «Кармен» Ж. Бізе, «Аїда» Дж. Верді, «Снігуронька» Н. Римського-Корсакова, «Винова краля» П. Чайковського, балети «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та «Корсар» А. Адана. Спеціально до приїзду артиста Л. Собінова був також поставлений вагнерівський «Лоенгрін»: партію головного героя запрошений соліст виконував українською мовою. З'явилися в репертуарній афіші театру «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні,

«Євген Онегін» П. Чайковського та інші оперні та балетні твори.

Незважаючи на всі труднощі, зміни акторських складів, керівництва театру репертуарна політика 1925–1927 років заклала в Державній опері міцний фундамент для подальших експериментів, спрямованих на оновлення оперно-балетного мистецтва.

Естетичне розмаїття та репертуарні експерименти (1927–1929)

У період 1927–1929 років Державний український оперний театр у Харкові увійшов у фазу активного розвитку, позначену розширенням складу трупі та залученням нових виконавців і постановників. Цей етап також характеризувався прагненням до інтеграції з європейськими мистецькими тенденціями та зміцненням кадрового потенціалу. До театральної трупі приєдналися нові талановиті артисти. Ці зміни сприяли формуванню репертуару, орієнтованого на синтез класичних і новаторських підходів.

Третій сезон 1927–1928 років відкрився постановкою В. Манзія — оперою «Вільгельм Телль» Дж. Россіні. Цей твір являв собою характерний зразок того, як театр продовжував ставити класичні твори, але їх інтерпретація дедалі більше підпорядковувалася політичним вимогам. Він трактувався як історія боротьби за свободу, що відповідала соціалістичній риторичі. Подібні тенденції свідчили про поступовий рух від вільних авангардних експериментів до ідеологічно орієнтованого репертуару. Разом з тим у цьому сезоні з'являються і яскраві зразки класичного («Тарас Бульба» М. Лисенка) та сучасного («Вибух» Б. Яновського) національного оперного мистецтва. Була підготовлена до громадського обговорення опера М. Лисенка «Різдвяна ніч», але зрештою вона до репертуару не ввійшла.

Натомість в репертуарі з'явився сучасний балет Р. Глієра «Червоний мак» у постановці М. Мойсеева, що став свого роду сенсацією. Він був прикладом ідеологічно витриманої постановки, яка прославляла революційні ідеали через історію боротьби китайських робітників. У дещо іншій, вишукано-естетичній площині розгорталися пошуки балетмейстера К. Голейзовського, який запропонував харківському глядачу версії балетів «Йосип Прекрасний» і «Гротеск» С. Василенка, поставлених ним раніше в Одеському театрі опери та балету.

Опера «Вільгельм Телль» у постановці В. Манзія та балет «Червоний мак», здійснений М. Мойсеевим і перероблений наступного сезону Є. Вігільовим, стали центром активних дискусій, що відображали ідеологічний перелом. Ці дискусії підкреслювали напругу між художньою цінністю та ідеологічними вимогами, що визначали репертуарну політику театру. Вочевидь, вона була спрямована на створення видовищ, які б поєднували новаторство з доступністю для масового глядача, що відповідало заявам наркома освіти А. Луначарського про необхідність створення монументального реалістичного мистецтва, зрозумілого великому пролетарському загалові.

Особливо хочеться відзначити важливу тенденцію, характерну для цього періоду — створення й зміцнення творчих зв'язків Слобожанщини і Галичини, властивих для цього періоду. Молоді митці із західної України були настільки щиро захоплені ідеєю працювати саме на українській сцені, говорити з неї рідною мовою, що втратили обережність, приїхавши до Радянської України, повіривши і у щирість представників влади, що розгортали перед ними небачені перспективи, і в те, що процеси українізації призведуть до стрімкого розвитку української культури.

Так, до театру був запрошений тенор, якого вважали новою зіркою сучасного оперного театру — Михайло Голинський. Йому вже рукоплескала публіка Львова, Варшави і Берліна, в

сезон 1926/1927 рр. він блискуче зарекомендував себе на одеській і київській сценах. Щире захоплення аудиторії чекало його і в Харкові. Уродженцем Львівщини був і диригент Антін Рудницький, який приїхав до тодішньої столиці України з Берліна. Їхня поява певною мірою вплинула на деякі репертуарні новинки Харківської опери. Завдяки цим митцям на харківській сцені відбулася знакова музична подія — прем'єра опери галицького композитора Анатолія Вахнянина «Купало».

Ще одним митцем, який був родом із тієї частини України, що на той момент знаходилася під владою Австро-Угорської імперії, був Луї Лабер (справжнє ім'я Соломон Лабер, деякі газети називали його на німецький манер Людвігом Лабером), який мав досвід роботи в європейських театрах. Фавст Лопатинський, призначений на той момент головним режисером театру опери та балету, зазначав: «Це режисер, що багато років працював на найкращих сценах Західно-Європейських столиць, і в його роботі ми маємо надто побачити квинтесенцію того найкращого в постановочному розумінні, що зараз має Оперний Театр Європи» (Лопатинський, 1928). Луї Лабер був одним з перших постановників «Принцеси Турандот» Дж. Пуччіні в світі. А його харківська версія цієї опери стала одним з найвищих досягнень початкового періоду розвитку театру.

Взагалі особистість цього режисера викликає великий інтерес. Виходець із Галичини, він опинився в Австрії, а потім перебрався до Праги. Можливо, ставши в юні роки свідком погромів, Л. Лабер поїхав навчатися якнайдалі від місць, де народився — селища Чорний острів Львівської області. В Італії навчався співу і розпочав успішну кар'єру оперного виконавця-тенора. Будучи учнем Макса Райнгардта, він плідно працював у німецьких театрах і навчальних закладах Чехії, зокрема у Pragua Königliches Deutschen Landestheater (Празький Королівський німецький земський театр) та Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag (Німецька академія музики і театру в Празі).

Напередодні відкриття першого українського театру опери та балету 1925 року, перебуваючи в Празі, з Луї Лабером спілкувався Борис Глаголін, якого керівництво Харківської опери запрошувало обійняти посаду головного режисера. В цій розмові торкалися питання тих репертуарних новинок, з якими режисер празького Німецького театру міг би познайомити харківського глядача. Це була, зокрема, творчість сучасних композиторів Е. Кшенека, Дж. Пуччіні та ін. (П.Ж., 1928).

Борис Глаголін так і не став режисером Харківської опери, але до Харкова Луї Лабер все ж таки приїхав, хоча й значно пізніше. В Європі зростали антисемітські настрої, поступово визрівала фашистська ідеологія. Ймовірно і Луї Лабер, який мав частину «неправильної» крові, з цієї або з іншої причини відчув неможливість роботи у німецьких театрах Чехії. На сьогоднішній день не знаємо, за яких обставин з'явився у нього радянський паспорт, про який згадували у пресі. Але, вочевидь, режисер, як і ціла низка музикантів Європи, що зіткнулася з цією проблемою, вирішив пошукати можливостей для самореалізації в Україні. Однією із зупинок на шляху цього неординарного режисера з трагічною долею і стала тодішня столиця України. Ймовірно, від нього у Харківському національному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка залишився німецькомовний клавір опери «Турандот» Дж. Пуччіні. І, звичайно ж, блискуча постановка, яка стала легендарною.

Прем'єра відбулася 3 жовтня 1928 року, усього лише через два з половиною роки після світової у Мілані і стала третьою на території Радянського Союзу після бакінської та київської (відповідно — березень та вересень 1928 року). Власне, опера була відрепетирувана ще весною 1928-го, і, вочевидь, її збиралися показати спочатку в Харкові, а потім у Києві. Точно невідомо, що стало причиною затримки. Маємо цілком вірогідну версію: сталося це через те, що керівництво театру планувало поставити на роль Калафа «металевого» тенора Михайла Голінського, контракт якого передбачав, що весною 1928-го він

працюватиме у Харкові. Але через непорозуміння з директором Київської опери той передчасно розірвав контракт і до столиці не приїхав. Лише після настирливих умовлянь розчарований київською дирекцією співак погодився після літньої відпустки приїхати до Харкова, де він провів два дуже плідних сезони і блискуче відспівав низку партій, серед яких був і Калаф.

Ймовірно, чекав на нього і Луї Лабер, який в цілому вже підготував оперу до перегляду ще весною. Для нього вона вже давно «визріла». Запрошений постановник, який мав до того ж неабияке художнє обдарування і виступав сценографом деяких своїх вистав, високо оцінив співпрацю з головним художником Столичної опери. «Я дуже радий, — відзначав Луї Лабер — що маю можливість співробітничати з таким видатним художником, як Анатоль Петрицький. З певністю можна сказати, що це артист світового масштабу, і за кордоном мені доводилося зустрічати таких талановитих художників дуже рідко» («Принцесу Турандот» ставитиме Луї Лабер, 1928).

Відзначимо, що в цей період значно тіснішим і органічнішим стає зв'язок між постановниками музично-театрального дійства, зокрема режисером і художником оперно-балетних вистав. Якщо на початку діяльності Української столичної опери бачимо певний конфлікт між ультрасучасною сценографією і традиціоналістським режисерським підходом, як у не дуже органічному тандемі Петрицький–Боголюбов, то до цього часу ці гострі грані стираються. Режисери охоче йшли на експеримент і активно співпрацювали з художниками, диригентами, балетмейстерами, щоб досягти синтезу музики, руху та сценографії. Диригенти, зокрема А. Маргулян, Й. Вейсенберг, адаптували музичне виконання до новаторських художньо-сценічних рішень, що вимагало гнучкості та налаштування на експеримент. Така зміна підходів сприяла створенню більш цілісного

театрального продукту, але також генерувала нові творчі виклики, зокрема у координації між різними частинами постановницько-виконавської групи.

Ще одна новинка анонсувалася напередодні відкриття сезону 1928 — 1929 років — опера «Джонні наг्राє» Е. Кшенека. Про неї неодноразово згадувала харківська преса, в колективі навіть велася певна робота з її підготовки, але попри це керівництво театру так і не ризикнуло довести цей твір до прем'єри, і це виглядає досить симптоматичним: було очевидно, що подібна «нова» музика аж ніяк не гарантувала успіх, швидше — чергову хвилю звинувачень у «шкідництві» на культурному фронті.

Період 1927–1929 років ознаменувався активними суспільними дискусіями про майбутнє українського театру. Одним з найбільш гострих було зіткнення між митцями різних естетичних спрямувань під час театрального диспуту 1929 року в Харкові. Центральною стала суперечка між школами Леся Курбаса (Театр «Березіль»), який відстоював авангардні підходи, та Гната Юри (Театр імені І. Франка), що схилився до більш традиційних форм. Торкалися в цій дискусії також оперно-балетного мистецтва.

Брав участь у дискусії і нарком освіти Микола Скрипник, який відігравав ключову роль у формуванні культурної політики України в цей період. Він підтримував розвиток національного мистецтва. І ця його підтримка дозволяла оперному театру, як і іншим театральним колективам міста, певний час зберігати експериментальний дух, однак політичний тиск обмежував можливості для радикальних новацій. М. Скрипник намагався балансувати між національними амбіціями та партійними вимогами, але його вплив поступово слабшав через посилення централізації культурної політики з Москви. Загалом він відстоював плюралістичний підхід, закликаючи до розвитку всіх форм театру, що відповідали б комуністичним

ідеалам. Проте ці дискусії виявили перші серйозні ознаки ідеологічного тиску, який невдовзі остаточно обмежить творчу свободу українських митців.

Зміна ідеологічних пріоритетів (1929–1932)

Наприкінці 1920-х — початку 1930-х років політичний клімат в Україні зазнав значних змін, що позначилося на репертуарній політиці Державного українського оперного театру. Зростання ідеологічного тиску з боку радянської влади обмежувало творчу свободу, яка була характерною для попередніх періодів. 1929 року почали з'являтися перші серйозні ознаки контролю над художніми пошуками, коли мистецькі експерименти, особливо авангардного спрямування, стали асоціюватися з «буржуазним формалізмом». Мистецтво має служити пролетаріату, а не бути забавкою для мистецьких кіл — така думка постійно просувалася на сторінках тогочасної преси. Цей тиск змушував театр переглядати репертуар, надаючи перевагу творам, які відповідали офіційним ідеологічним настановам. Водночас колектив ще намагався зберегти баланс між художньою свободою та політичними вимогами.

Парадоксально, але саме в період, який дуже яскраво ілюструє тезу про дуалізм у творчих і суспільних процесах цього часу, до театру приходить Микола Фореггер, постановник «Танців машин», відомий своїми радикальними ідеями. Його експериментам було покладено край у Москві — «Майстерня Фореггера» («Мастфор») згоріла як у прямому, так і в переносному сенсах. Митець перебував у Харкові на постановці, коли його зустрів головний художник театру Анатоль Петрицький і запропонував співпрацю й нові можливості для самореалізації. А перспективи були небачені — вперше в країні одна людина, хоча й упродовж одного лише сезону, посіла одразу дві керівні посади, головного режисера і головного балетмейстера.

Майстер дебютував як балетмейстер, хореограф-постановник і режисер у «Князі Ігорі» О. Бородіна в Українській Столичній опері, серед іншого суттєво оновивши «половецький акт» — яскраві описи його новацій можна знайти у тогочасній пресі. «Родзинкою» сезону 1929–1930 років став поставлений М. Фореггером балет В. Оранського «Футболіст». Незважаючи на те, що багато аспектів постановки піддавалися гострій критиці, рецензенти мали констатувати, що «матеріал балету “Футболіст” мимо всіх його серйозних недоліках міг би стати за трамплін до корінної реконструкції балетного театру» (Гец, 1930). Ця дійсно важлива подія стала лише одним з перших зразків сучасного балету, а на часі були значно важливіші для українського мистецтва постановки — балети «Ференджі» («Вогонь над Гангом») Б. Яновського (1930) та «Пан Каньовський» М. Вериківського (1931).

На відкритті сезону 1930–1931 років відбулася знакова для української опери подія — постановка опери «Золотий обруч» Бориса Лятошинського (1930). Згодом харківська публіка побачила опера «Машиніст Гопкінс» Макса Брандта (1931). Детальніше ці постановки, здійснені М. Фореггером, аналізує театрознавиця Ганна Веселовська, чие дослідження представлене у даній монографії.

Деякі зі створених у цей період оперних і балетних прем'єр намагалися резонувати з часом, але з плином років втратили актуальність. Втім, окремі твори мали безсумнівну художню цінність і залишилися в історії. Так, опера «Золотий обруч» вже отримала переосмислення на сцені Незалежної України, хоча свого часу вона не була прийнята ані пресою ані фахівцями і була знята з репертуару всього лише після шести показів.

Цікавою була доля балету «Ференджі», який будувався на досить схематичному сюжеті, пов'язаному з антиколоніальним спротивом в Індії. Основний драматичний акцент було перене-

сено постановниками на особисту історію героїв — почуття індійки Індори до англійського офіцера Кемпбелла, який виявляється провокатором. Постановка вирізнялася активним використанням новаторських для свого часу засобів: монтажною побудовою дії з короткими епізодами, стрімкою зміною сцен, застосуванням титрів для пояснення окремих сюжетних переходів, а також синтезом класичної та модерної пластики. Попри значний сценічний успіх, балет не був сприйнятий як зразок саме українського національного мистецтва — як через походження композитора Б. Яновського (який був нащадком німецького роду), так і через східну екзотичну тематику. У результаті першість у створенні українського національного балету закріпилася за Михайлом Вериківським та його «Паном Каньовським», хоча, з часової дистанції, це питання видається доволі спірним.

Лібрето «Пана Каньовського» також формувалося відповідно до актуальних на той час ідеологічних тенденцій. Його автор Юрій Ткаченко, колишній оперний співак і здібний театральний оглядач, відомий під псевдонімом «Nevermore», звернувся до сюжету народної «Думи про Бондарівну», побудованої навколо трагічної долі дівчини, яка гине через сваволю пана. М. Вериківський, котрий уже кілька сезонів працював у театрі диригентом, прагнув уникнути недоліків попередніх балетних експериментів. Основою музичної концепції стало активне використання фольклорного матеріалу: композитор поєднав фрагменти двох своїх незавершених балетів із музикою сюїти «Веснянки». Ця його ідея отримала купу іронічних коментарів у пресі, що стосувалися невдалих спроб митця створити «радянський» балет (маємо зазначити, що авторами подібних коментарів були здебільшого не театральні критики або журналісти, а колеги автора з композиторського цеху).

Постановку здійснював молодий балетмейстер Василь Литвиненко. Усвідомлюючи обмеженість власного досвіду у

сфері сценічного опрацювання народної хореографії, він звернувся по допомогу до Василя Верховинця, знаного дослідника й популяризатора українського танцювального мистецтва.

Образ головної героїні створювався з урахуванням виконавської манери Валентини Дуленко, для якої партію фактично й було задумано. Саме тому постановники вирішили використати пуантову техніку — такий підхід мав поєднати елементи народної пластики з академічною традицією та продемонструвати професійний рівень українського балету. Інша виконавиця ролі, Галина Лерхе, обрала альтернативний спосіб сценічного втілення, без використання танцю на пальцях. На поєднанні двох систем, народної та класичної, будувалося і художнє оформлення вистави, створене Іваном Курочкою-Армашевським. Уже в процесі роботи постановники усвідомлювали, що йдеться не лише про чергову прем'єру, а про спробу вироблення нової моделі українського балетного театру.

Історія вистави виявилася складною. Попри появу нових постановочних версій у Києві та Дніпропетровську, балет не затримався в репертуарі надовго. Долі митців, пов'язаних із ним, також склалися драматично. Втім, значення їхньої роботи для української хореографії важко переоцінити. Саме вони заклали підвалини нового етапу розвитку національного балету, окресливши напрям, який згодом визначив подальший рух українського хореографічного мистецтва.

Також варто зазначити, що конструктивізм, який домінував у сценографії театру в попередні роки, наприкінці цього періоду став об'єктом дедалі жорсткішої критики. Преса почала звинувачувати конструктивістські декорації в надмірній абстрактності та відірваності від потреб масового глядача. Критика акцентувала на тому, що авангардні форми відволікають від змісту твору, а іноді навіть ускладнюють роботу артистів. Ці нападки відображали ширшу кампанію проти «формалізму» в мистецтві, яка набирала обертів у радянській пресі.

У сценографії театру цього періоду почали з'являтися натуралістичні тенденції, що стало реакцією на критику абстракціонізму. Художники змушені були вводити більш реалістичні елементи в оформлення вистав, щоб відповідати вимогам «доступності» для масового глядача. Ця зміна відображала ідеологічний зсув до простіших і більш зрозумілиших форм, які вважалися придатними для пропаганди соціалістичних ідей. Іноді подібні трансформації призводили до появи невиправдано еkleктичних елементів у сценографічному оформленні, які відзначалися рецензентами як малохудожні прояви. Втім, зважаючи на тематичні рамки даної статті, цей аспект видається темою для інших досліджень.

Очевидно, що репертуарна політика театру зазнала змін, спрямованих на «ідеологічно витримані» теми. У репертуарі з'явилися твори, які прославляли революційні ідеали та пролетарську боротьбу, навіть якщо йшлося про давні часи. Ці постановки мали на меті відповідати партійним настановам, хоча часто втрачали художню глибину через надмірну ідеологізацію. Тим не менше, цей період виявився надзвичайно плідним через те, що через роки «визрівання» нових для українського мистецтва форм нарешті дочекалися «плодів», і на сцені з'явилися сучасні національні опери та балети.

Занепад авангардних експериментів (1932–1934)

У 1932 році в радянському мистецтві офіційно закріпився термін «соціалістичний реалізм», який став єдиним дозволеним художнім методом. Цей ідеологічний концепт вимагав від мистецтва прославлення соціалістичного суспільства, відображаючи його в «максимально правдивій», як наполягали ідеологи, та «історично конкретній» формі. Для Державного українського оперного театру. Як, власне для усіх театральних колективів, проголошення соціалістичного реалізму єдиною можливістю методом радянських митців означало остаточне підпорядкування репертуарної політики партійним директивам.

Експериментальні пошуки, що визначали діяльність театру з середини 1920-х до початку 1930-х років, були визнані «формалістичними» і такими, що суперечать новим ідеологічним стандартам. Мистецтво мало бути зрозумілим масам і служити справі революції. Про суто естетичні пошуки вже не йшлося. Цей зсув кардинально змінив підходи до постановок, обмеживши творчу свободу митців.

Привертає до себе увагу розклад діяльності колективу. Упродовж тривалого часу «законним» вихідним для всіх театральних діячів був понеділок. Так було і в перші роки існування Української столичної опери. Але зовсім інша ситуація спостерігається у 1930-х роках. Виникає відчуття, що переважна більшість театрів буквально судомно намагалася довести своє право на існування, і Харківський театр опери та балету винятком не став. Вихідні з театрального розкладу практично зникають. «Все вище, все вище і вище» — фраза з популярної у ті роки пісні стає ледь не гіпнотичною настановою-вектором для більшості митців.

Приїзд Павла Постишева до Харкова в січні 1933 року як уповноваженого ЦК ВКП(б) став переломним моментом для культурного життя України. Він очолив кампанію проти «українського буржуазного націоналізму», що супроводжувалася масовими репресіями та «чистками» в мистецьких колах. У цей період політика підтримки національного мистецтва наркома освіти Миколи Скрипника була оголошена «шкідницькою». Передчуваючи всі наслідки подібних звинувачень і бажаючи хоч якось убезпечити від знищення свою родину, він покінчив життя самогубством. І став далеко не першим і не останнім, хто в такий спосіб намагався уникнути потрапляння до сталінської каральної машини. Репресивні заходи до цього часу вже створили атмосферу страху, що паралізувала будь-які творчі ініціативи.

Репертуарна політика театру в 1932–1934 роках зазнала жорсткого ідеологічного контролю. Нові постановки мали відповідати принципам соціалістичного реалізму, прославляючи пролетарську боротьбу та радянський спосіб життя. Твори, які раніше вважалися класикою, або перероблялися для відповідності партійним вимогам, або вилучалися з репертуару. Водночас з'явилися нові твори, що оспівували радянських героїв, але часто поступалися художньою якістю — як, приміром опера О. Чишка «Яблуневий полон».

Гострі звинувачення нерідко не мали ніякого обґрунтування, але слугували інструментом для придушення будь-яких відхилень від офіційної лінії. Преса дедалі частіше використовувала політичну риторику, ігноруючи естетичні аспекти постановок. У 1932–1934 роках рецензії на театральні постановки втратили естетичну спрямованість, перетворившись на політичні оцінки. Преса зосереджувалася на відповідності вистав ідеологічним стандартам, а не на їхній художній цінності.

Досить широко використовувалися класичні опери — «Аїда», «Кармен», «Ріголетто», «Севільський цирульник», «Фауст», «Чіо-Чіо-сан» та інші, що залишилися в репертуарі з попередніх сезонів. Український репертуар був представлений абсолютно «безпечною» оперою-«новинкою» «Запорожець за Дунаєм» — разом із невмирущою «Наталкою Полтавкою» (вона буде поставлена дещо пізніше) вони успішно пережили усі гоніння років політичних репресій. Значно більш ризикованою, втім, касовою постановкою був балет «Ференджі». Поступово в афіші з'являється все більше творів російських композиторів. Заново беруться до постановки такі твори, як «Євгеній Онегін» та «Лебедине озеро» П. Чайковського, демонструється прем'єра балету «Раймонда» А. Глазунова. Характерно, що якраз у цей момент надзвичайно популярною стає опера «Борис Годунов» М. Мусоргського, взята до постановки в крупних оперних центрах країни приблизно у той час, коли на вулицях української

столиці з'являються тіла жертв Голодомору. Тож, можна уявити, як сприймався глядачами хор «Хліба! Хліба! Хліба голодним»... Те, що на такі епізоди не зафіксовано негативної реакції можновладців, було б гідно подиву, якби не той факт, що доволі популярною ця опера стає і в Москві. Ймовірно, це відбувалося через певні історичні паралелі, які вона викликала. У першу чергу — через особистість головного героя. Складний і в чомусь привабливий образ царя Бориса мимоволі міг асоціюватися у глядачів з образом тодішнього лідера країни. Але навіть на неї з'являлися негативні відгуки. Подібні рецензії ставали частиною ширшої кампанії з уніфікації мистецтва, де критика використовувалася як механізм тиску на театр. Естетичні дискусії поступилася місцем прямим партійним директивам. Ця тенденція остаточно знищила простір для творчих дискусій, що раніше живили розвиток театру.

Висновки

Репертуарна політика Державного українського оперного театру в Харкові, що відображала складну динаміку мистецьких і суспільних процесів в Україні, у 1925–1934 роках пройшла кілька етапів трансформації, відображаючи як мистецькі амбіції, так і політичні реалії часу. У період 1925–1927 років, позначений ейфорією мистецьких експериментів, театр закладав основи новаторського підходу, спираючись на авангардну естетику та конструктивізм. У 1927–1929 роках театр продовжував активно експериментувати, використовуючи авангардні форми конструктивізму та залучаючи національний матеріал, що відповідало духу українського «ренесансу». Репертуар розширювався за рахунок європейських зразків та сміливих дебютів, зберігаючи баланс між класикою і новаторством. Переломний етап 1929–1932 років характеризувався посиленням ідеологічного тиску, що призвело до появи натуралістичних тенденцій і акценту на «ідеологічно витриманих» темах, як у балеті «Червоний мак» Р. Глієра. Разом з тим, саме в цей період

з'являються такі знакові для розвитку українського мистецтва твори, як «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського та ін. Нарешті, у 1932–1934 роках із введенням соціалістичного реалізму та репресіями репертуар остаточно підпорядкувався пропагандистським завданням, втративши експериментальний дух. У цих роках, позначених трагічними подіями для української культури, зокрема арештами інтелігенції та самогубством М. Скрипника, театр змушений був адаптуватися до нових ідеологічних вимог. Ця хронологія ілюструє поступовий занепад творчої свободи під впливом політичних обставин.

Авангардний підхід, зокрема використання естетики конструктивізму, відіграв визначальну роль у формуванні унікального обличчя українського оперного театру в 1920-х роках. Сценографія Анатолія Петрицького та Олександра Хвостенка-Хвостова, що поєднувала динамічні конструкції з національними мотивами, стала рушійною силою оновлення оперно-балетного мистецтва. Конструктивізм А. Петрицького не лише змінив сцену, а й задав європейський рівень українській опері. Постановки цього періоду продемонстрували синтез музики, режисури та візуального мистецтва, що виводив український театр на міжнародну арену.

Ідеологічний наступ не лише обмежив репертуар, а й знищив ціле покоління авангардних митців, змінивши траєкторію розвитку українського театру. Тим не менше, авангардні пошуки заклали фундамент для розвитку сучасної театральної естетики, вплинувши на подальші покоління митців. Ідеологічні чинники стали основним інструментом тиску на репертуарну політику театру, особливо після 1929 року. Початковий плюралізм, підтримуваний владою, поступився місцем жорсткому контролю, що посилювався з введенням соціалістичного реалізму в 1932 році та репресіями після приїзду П. Постишева в 1933 році. Мистецтво стало заручником партійних директив,

втративши право на експеримент. Звинувачення у «націоналізмі» чи «формалізмі» стали формою придушення творчої свободи.

Визначаючи перспективи подальших досліджень, маємо зазначити, що окремого розгляду потребують ті твори, які так і не були поставлені на харківській оперно-балетній сцені, хоча робота над ними велася. Точну кількість їх визначити неможливо — адже далеко не всі вони згадувалися на сторінках преси. Серед найяскравіших згадаємо вагнерівську «Валькірію», так і не здійснену Фавстом Лопатинським, від якої залишилися прекрасні ескізи Олександра Хвостенка-Хвостова, розрекламовану в пресі, але так і не поставлену оперу Е. Кшенека «Джоні награє» або невідомий «оригінальний український балет», що над ним у першому ж сезоні працювали Лев Штейнберг, Кость Кошевський та Анатоль Петрицький, приховуючи сюжет і використовуючи «незнану ще до нині творчу методу» (З музики й драматургії, 1925, с. 11). Ці та інші твори, які могли збагатити репертуарну палітру театру, але так і не увійшли до репертуарної афіші колективу, ще потребують подальших досліджень. Але сам факт їхнього існування розширює наше уявлення про роботу Державної опери та потенційні напрямки її розвитку.

Спадщина Української державної столичної опери залишається унікальним феноменом в історії українського мистецтва. Незважаючи на короткий період творчої свободи, театр зумів створити низку знакових постановок, які поєднували національну ідентичність із європейськими тенденціями. Робота митців, таких як А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, В. Манзій і М. Фореггер, залишила слід у світовій театральній культурі, а їхні експерименти з конструктивізмом і синтезом мистецтв передбачили сучасні підходи до оперної режисури. Спадщина театру продовжує надихати сучасних постановників, а його історія, фактично, є пересторогою про небезпеку й фатальні наслідки ідеологічного втручання в мистецтво.

Список використаних джерел

- Анкета журналу «Нове мистецтво» : С. І. Каргальський. Директор Державної опери (1925). *Нове мистецтво*. (3). 6.
- Б. (1926). До постановки балета «Корсар». *Нове мистецтво*. (7). 7.
- [Іволгін, В.] (1925). Державна Українська опера. *Нове мистецтво*. (1). 6–7. [Підпис В.І.]
- Вишня, О. (1925). «Аїда». *Нове мистецтво*. (1). 4–5.
- Веселовська, Г. (2020). Музична драма. Енциклопедія сучасної України. Retrived from: <https://esu.com.ua/article-69917>
- Веселовська, Г. (2010). *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс.
- Гец, С. (1930, 9 лют.). «Зернини» в полові. Плюси й мінуси постанови «Футболіста». За дальше перероблення вистави! *Комсомолец України*.
- З музики й драматургії. (1925). *Нове мистецтво*. (5). 11.
- Ковбасюк, С. (2009). Сучасна інтерпретація поняття «інституалізація». *Актуальні проблеми держави і права*. Одеса: Юридична література. (50). 177–182.
- Костенко, В. (1925, 13 жовт.) «Аїда». *Комуніст*.
- Костенко, В. (1925, 6 жовт.). Відкриття оперного сезону. «Сорочинський ярмарок». *Комуніст*.
- Лобанова, І. В. (2014). Вистава «Сорочинський ярмарок» як перший конструктивістський досвід Української державної опери. *Соціально-гуманітарний вісник*. Харків : Print House, (11). 101–106.
- Лопатинський, Ф. (1928, 22 вер.). Перед початком театального сезону : В державній столичній опері. *Культура і побут*.
- Мистецька хроніка (1925, 7 черв.). Державна опера. *Вісті ВУЦВК*.
- П.Ж. (1928, 20 серп.). Бесіда з Б.С. Глаголіним. *Вечірнє радіо*.
- «Принцесу Турандот» ставитиме Луї Лабер. (1928, 29 серп.). *Вісті ВУЦВК*.
- Руді, Г. (1928). Про річеве оформлення сцени. *Нове мистецтво*. (3). 6–7.
- Ткаченко, Ю. (1927, 26 жовт.). Культура й мистецтво. Українська державна опера. «Чіо-Чіо-сан» — 22 жовтня. «Євген Онегін» — 23 жовтня. *Вісті ВУЦВК*.
- Туркельтауб, І. (1926). «Корсар». *Нове мистецтво*. (10). 11.

- Туркельтауб, І. 1925. (20 бер.). Наслідки мистецького сезону в Харкові. *Культура і побут*. (11).
- [Туркельтауб, І.]. (1926). Севільський цирульник. *Нове мистецтво*. (6). 9. [Підпис І. Т-ауб].
- Туркельтауб, І. (1925, 6 жовт.). «Сорочинський Ярмарок» — опера на 3 дії Мусоргського. *Вісті ВУЦВК*.
- Хмурий, В. (1925). Анатоль Петрицький. *Нове мистецтво*. (1). 3–5.

ЧАСТИНА 2.
ВИСТАВА ЯК ЗНАК ЧАСУ



Розділ 4.
АВАНГАРДИСТСЬКІ ВИСТАВИ У ДЕРЖАВНІЙ
ХАРКІВСЬКІЙ ОПЕРІ 1920–1930-х рр.

Вступні зауваги

Радикальні зміни в музичному театрі України, зокрема в балетному та оперному жанрах, почалися доволі запізно, приблизно з середини 1920-х рр. Те, що оновлення в українських музичних театрах, порівняно із драматичними, відбулося із затримкою, обумовлювалося низкою причин, але головними були обставини організаційного характеру, які стримували музично-театральний авангард. Адже тривалий час усі оперні сцени тогочасної України залишалися під опікою приватних антрепренерів, які орієнтувалися на сталі канони російської імператорської сцени.

На думку письменника і критика К. Буревія, можливість змінити ситуацію докорінно в організаційному та естетичному планах, а не лише виставляти окремі вистави українською мовою, притримуючись при цьому традиційних сценічних рішень (Буревій, 1930, с. 45), з'явилася тільки після повноцінного удержавлення оперних театрів у Харкові (тогочасна столиця України), Києві та Одесі. Власне відтоді й розпочинається принциповий перегляд попереднього досвіду оперно-балетної творчості в Україні, зміна репертуарних орієнтирів і постановочних принципів. Рішучість таких дій з боку влади пояснюється тим, що створення української державної опери стало політичним іміджевим проєктом, програма якого передбачала демонстративне протиставлення нової, ідеологічно спрямованої творчості, старому імперському мистецтву.

Революційні мистецькі позиції мали виявлятися в так званому антибуржуазному меседжі, носієм якого в 1920-і роки був авангард різних спрямувань: від експресіонізму до дадаїзму. Тому, саме музично-театральний авангард, що кинув виклик

попередній епосі, став платформою для створення нового музичного театру в Україні. І взявши за точку відліку авангардистське світобачення й досвід, митці вітчизняного музичного театру досягли в першій половині ХХ століття значних художніх висот.

Серед тих, хто одним із перших виступив з ініціативою створення української опери в столиці України був активний реформатор музичного театру, учень Леся Курбаса Сергій Каргальський. У 1925–1926 роках він став першим директором Першої української державної опери в Харкові. Але вже в наступному сезоні С. Каргальський переїхав до Одеси, очоливши оперу там, а до Харкова повернувся лише через кілька років як черговий постановник. Утім, навіть при такій нетривалій діяльності очільником Харківської опери Сергій Каргальський встиг створити умови для сміливого експериментаторства на цій сцені, давши можливість для творчості художникам-авангардистам Анатолію Петрицькому та Олександрові Хвостенку-Хвостову.

За дуже короткий час обидва митці зуміли перетворити консервативні жанри опери та балету на пошукові й наповнити їх інноваційними сценічними рішеннями. Завдяки їм деякі харківські спектаклі, що ймовірно й не задумувалися як експериментальні: «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва (1926 р., режисер Й. Лапицький, оформлення О. Хвостенка-Хвостова, нездійснена), чи «Пригоди Гофмана» Ж. Оффенбаха (1928 р., режисер Й. Лапицький, художник О. Хвостенко-Хвостов, диригент Й. Вейсенберг), постали саме як приклади перших експериментальних сценічних робіт.

Приміром, «Пригоди Гофмана» Жака Оффенбаха можна зарахувати до низки сміливих авангардистських експериментів. «Режисер, починаючи від пісні Клейнзака вибиває з-під глядача ґрунт реальності і держить його в колі то фантастики, то чортовщини, що в них вклинюється реальність, і де кінча-

ється одно і починається друге — не знати, як не знати й потреби його для нашого глядача, — писав рецензент. — Давши умовно реалістичне оформлення першої картини, де панує “дух вина” й безжурною веселістю напуває богему, художник (Хвостов) переносить глядача в царство механіки, далі еротики (в міру даної ним і трохи перебільшеної режисером), і нарешті, сконденсованої містики. Все це зв’язано непорушною аркою першого плану, звідки починається і де кінчається оповідання Гофмана» (Ткаченко, 1928).

Хореографічні новації

Обійнявши посаду головного художника Харківської опери Анатоль Петрицький, почав розробляти авангардистське сценічне оформлення до переважної більшості оперних та балетних вистав, що стали яскравими явищами театрального життя України другої половини 1920-х — початку 1930-х років. Зокрема, він підтримав новації у балетному цеху, які ініціював хореограф Михайло Мойсеев. При цьому М. Мойсеев фактично переробляв спектаклі зі старого репертуару, частково оновлюючи їх і, водночас, послуговуючись важливим для авангарду концептом казковості, що красномовно відтворювалося у футуристичній сценографії А. Петрицького.

Так, зокрема, сталося з романтичним балетом А. Адана «Корсар». «Не знаю, — вагався рецензент, — чи збиралися постановники (балетмейстер М. Мойсеев і художник А. Петрицький) зберегти романтизм балету, але в постановці феєричності не менше. Сценічне оформлення дано художником в мішаних тонах: зовсім натуралістичний корабель, умовно написаний фон морських хвиль, умовно реалістично сконструйований палац паші, сліди футуризму в завісі і монтировці картини “мрій”. Якщо не сперечатися за цей еклектизм (суміш) стилів, то про саму гру зовнішніх барв треба сказати, як про дуже яскраву, вона свідчить, що Петрицький чудесно відчуває театр взагалі,

а балет особливо. Він прямо ошарашує глядача різноманітністю і химерністю сполучення барв» (Ткаченко, 1928, 9 лют.).

Таким чином, визначальною характеристикою цього балету стала не стільки хореографія, скільки сценографічне рішення Анатолія Петрицького. Як зазначала місцева преса: «Спектакль даний в плані барвистого театрального видовиська. Художник Петрицький зробив акцент на розмаїтість фарб і барв. Давши кожній картині окреме оформлення, він надав казковості, елегантний наряд живого життя. Декорації зроблено з великим почуттям сцени й величезним художнім смаком, що примушує грати кожний мазок пензля й кожен шматочок тканини. Та кульмінаційний пункт в роботі художника — строї, ефектні, тонкої краси вони правдиве свято для ока» (Туркельтауб, 1926, 6 бер.).

Між тим, хореографія М. Мойсеева також отримала схвальні відгуки рецензента, хоча й не такі панегіричні як щодо художника. «Приємно, що широко використані суто танцюристські моменти. Що до цього правильно вжито стилізації танків, що позбавляє спектакль консервативного трафарету. Композиційно найопукліше замислені: єврейський, сіамський і абіссінський танки. Правда у Піллер єврейський танок ще не оброблений, та сам малюнок танку, скуті рухи рук і м'язів корпусу, цікавий» (Туркельтауб, 1926, 6 бер.).

Разом з тим, у деяких танцівників, за винятком виконавиці головної партії прими-балерини К. Сальникової, виникли проблеми з опануванням незвичних танцювальних номерів. «Найскладніший єврейський, поданий на блюді, що його підтримують у повітрі невольники і при тім рухами м'язів тіла переважно, — ще не дороблено у Піллер. Малюнок чудовий, але обробки ще не закінчено. Сіамський (з кульбітами) виходить у Сомової і Маслової гарно: ритмічно і ефектно. Грецький танок — слабенький, зовсім безбарвний. Зате чіткий і повний гри абіссінський танок у талановитої Анопової» (Ткаченко, 1928, 9 лют.).

Невдовзі після «Корсара» головний балетмейстер Харківської опери Михайло Мойсеев розпочав роботу над новим балетом із показовим пропагандистським змістом «Червоний мак» Р. Глієра, чия прем'єра відбулася 23 грудня 1927 року. Хореограф змінив лібрето та скоротив з дозволу композитора Р. Глієра деякі номери. Але очевидно, що і цього разу, у виставі більше вражало оформлення А. Петрицького, аніж хореографія.

Як зазначав рецензент, «Що до самої постановки “Червоного маку” в Харківській опері, то треба сказати, що вона мабуть найцікавіша з усіх попередніх. Це треба віднести головним чином на рахунок надзвичайного художнього оформлення роботи А. Петрицького, що приваблює у виставі. Художник максимально в умовах нашої сцени механізував перестановки, широко використавши театральну техніку, дав велику різноманітність оформлення, при великій економії засобів виявив винахідливість у використанні матеріалів і щедро розцвітив виставу. Його соковиті барвисті строї лишають найяскравіше враження. (Особливо оригінальні і майстерні строї з крилами). Отже, не дивно, що робота художника викликає одностайні оплески залу» (Nevermore—Ткаченко, 1928, с. 7).

При цьому, на думку мистецтвознавця Ю. Станішевського, балетмейстер М. Мойсеев таки виявив певну творчу винахідливість. «Балетмейстер, прагнучи до підкреслено динамічних темпо-ритмів, які мусили віддзеркалити напружений драматизм подій, чітко розробив численні пантомімічно-танцювальні епізоди, що змінювали один одного, наче кадри кольорової кінострічки. Переконаливо й піднесено розповідали вони про чарівну китайську танцівницю Тао Хоа, зворушливий образ якої засобами класичного танцю, тонко обарвленого характерно-національними відтінками, створила К. Сальникова» (Станішевський, 2003, с. 63).

Однак, уже в наступному році «Червоний мак», здійснений М. Мойсеевим, був перероблений хореографом Євгеном Вігільовим (за іншою інформацією В. Литвиненком), при

збереженні сценографії Анатолія Петрицького. У новій версії балету Є. Вігільов, як учень відомого хореографа-модерніста К. Голейзовського, найбільше акцентував увагу на красі тіл, виразності, варіативності, самодостатності рухів, химерності танцювальних рисунків. У хореографії він вдавався до максимального розширення балетної лексики за рахунок естетизації танцювальних рухів будь-якого походження — із жанрових, характерних, фольклорних і побутових танців.

Надалі зміни у балетній сфері на харківській сцені відбувалися, завдяки вже згаданому визнаному хореографу-модерністу Касяну Голейзовському. 1928 року на гастрольях у Харкові було показано два балети К. Голейзовського «В сонячному промінні» та «Йосип Прекрасний» (обидва на музику С. Василенка), поставлені ним 1926 року в Одеській держопері, а ще, раніше втілені в Експериментальному театрі в Москві. Саме після цих виступів одеситів у столиці України К. Голейзовського й запросили до постановки спектаклів у Харківській опері.

Тож 1928 року К. Голейзовський повторив обидва балети в Харкові, змінивши назву «В сонячному промінні» (так називалася сюїта композитора С. Василенка) на «Гротеск». У критики були певні претензії до постановки «Гротеск», оскільки ні назва, ні балетмейстерське рішення, на думку рецензентів, не відповідали імпресіоністичній музиці С. Василенка. А от балет «Йосип Прекрасний», вже визнаний на сьогодні хореографічним шедевром ХХ ст., був таким, судячи з відгуків, і в харківській версії.

«Постановка “Йосипа Прекрасного” і композиційно і за задумом незрівнянно вище “Гротеску”, — писала харківська газета «Вісти ВУЦВК», — і є дійсно визначною балетною постановкою, яку перевищують лиш тим же К. Голейзовським поставлені “Половецькі танки” в опері “Князь Ігор”^{*}. Брак сюжету й розгортання дії відчувається і в “Йосипі Прекрасному”, але тут маємо велику театральність вистави, різноманітність,

^{*} Йдеться про танці до опери «Князь Ігор» О. Бородіна, якою відкрився перший сезон Одеської державної опери.

багатство і картинність мізансцен, якнайширше використання всієї маси дійових осіб, безкінечність руху» (Ткаченко, 1928, 20 бер.). Крім того відзначалися виконавиця головної партії Валентина Дуленко, Борис Плетньов–Йосип та Горохов–Потіфар.

Показово, що у відгуках на харківський варіант «Йосипа Прекрасного» критика також акцентувала увагу на тісній взаємодії хореографії Касяна Голейзовського та сценічного оформлення Бориса Ерדмана. «Талановито поєднуючи всі елементи балетного мистецтва — хореографію, оформлення й музику в цілісний комплекс, драматизуючи танок, широко використовуючи масу, зливаючи її в єдиний ритмо-пластичний організм, то в скульптурні групи, то ворохи сплетених тіл, поєднуючи танок і декоративно-картинні групи в безконечний рух тощо, постава мало використовує елементи чистого танку, як і сам танок, і переносить задачі сценічного оформлення на саму дієву масу» (Nevermore–Ткаченко, 1928).

Оновлення оперних спектаклів

За свідченням численних рецензентів та закордонних відвідувачів, яких в другій половині 1920-х рр. в Харківській опері бувало чимало, оперні спектаклі тут йшли в дуже якісному виконанні (солісти Марія Литвиненко-Вольгемут, Іван Паторжинський, Марія Сокіл, Іван Стешенко). Разом з тим, аби зробити оперні вистави ще більш сучасними й атракційними, за ініціативи керівників НАРКОМОСу до Харкова запрошувалися митці з-за кордону, серед яких був композитор і диригент Антін Рудницький, співак Михайло Голинський, режисер Луї Лабер. Так, 1928 року на запрошення дирекції Харківської опери до України приїжджає режисер-новатор Луї Лабер — перший постановник експресіоністської опери «Джонні награє» Е. Кшенека в Лейпцизі.

Власне завдячуючи Л. Лаберу, репертуар Харківського театру збагатився однією з яскравих авангардистських оперних постанов «Принцеса Турандот» Дж. Пуччіні (дир. А. Маргулян,

худ. А. Петрицький), де основні партії виконували Марія Литвиненко-Вольгемут (Турандот), Михайло Голинський (Калаф), Марія Сокіл (Ліу), Іван Паторжинський (Тимур). Анонсуючи її прем'єру, критик Ю. Ткаченко писав, що вона стала результатом плідної трансформації Харківської опери. «Три роки напруженої організаційної роботи, не без огріхів, не без провалів та невдач, кінець-кінцем дали свій ефект, вивели театр з мистецьких манівців на широкий творчий шлях і, головне, виявили його мистецьке обличчя» (Ткаченко, 1928, 20 бер.).

Про незвичайну харківську «Турандот» згадує в мемуарах і запрошений співак Михайло Голинський, який задля Харкова відмовився від ангажементу в Берліні. «Оперу приготував Маргулян довго, так що оркестра і солісти знаменито опанували свої партії музично і сценічно, а талановитий помисловий художник зробив блискуче оформлення сцени. Він для артистів придумав дуже оригінальні яскраві костюми, що при освітленні сцени все виглядало наче якась казка» (Голинський, 1993, с. 249).

Дійсно, характеризуючи сценографічну діяльність Анатолія Петрицького Василь Хмурий звертав увагу саме на цей спектакль. «В оформленні опери “Турандот” художник немов підсумовує всі свої прийоми роботи в театрі. Мавши завдання зробити спектакль інтенсивної динаміки, він використовує в цьому плані всі засоби матеріального оформлення сцени. Рухлива вся установка, складена з кількох сот частин, в плані динаміки використано сам матеріал її, гру світла й барви. Нарешті, строї — контрастні кольорами з двох боків — довершують динаміку спектаклю, даючи при кожному русі персонажів усе нові й нові комбінації барв» (Четвертий сезон, 1929, с. 53).

Успішність новаторської постановки «Принцеси Турандот» переконала, що Харківська опера має потенціал для створення новітніх авангардистських спектаклів. Це неодноразово відзначала преса, яка акцентувала, що Харківська опера впоралася з

поставленими завданнями й перейшла до виконання наступних, серед яких «підсилити момент будівництва саме українського оперового мистецтва в репертуарі й використанні та вихованні українських художніх сил» (Четвертий сезон, 1929, с. 53). Але несподівано, саме четвертий сезон 1928–1929 рр. виявився переломним, оскільки режисер Фауст Лопатинський, який короткий час обіймав посаду головного режисера, влітку 1929 року залишив театр. Тож, наступний етап естетичного оновлення в Харківській Держопері мав підтримати хтось інший і ним виявився один із найрадикальніших режисерів 1920-х рр., винятково активний Микола Фореггер.

Авангардистські балети Миколи Фореггера

Микола Фореггер приїхав до української столиці на запрошення харків'ян влітку 1929 року і почав активно експериментувати в оперному театрі. До того моменту він був уже широко відомий як постановник «танців машин», а тому від нього очікували рішучого реформування балетної справи. Тож, уже в своїй першій роботі на харківській сцені — виставі «Князь Ігор» О. Бородіна режисера В. Манзія, диригента А. Маргуляна й в сценографії А. Петрицького, Фореггер виявив себе як безкомпромісний руйнівник старих балетних канонів. Про винятковість цієї вистави свідчить і той факт, що в листопаді 1930 року її спеціально показали делегатам Міжнародної конференції революційних письменників, серед яких були знані і впливові зарубіжні літератори лівих поглядів Луї Арагон, Ельза Тріоле, Анна Зегерс.

Створені М. Фореггером «Половецькі танці» дивували відвертістю, еротизмом: на сцені відбувалася справжня вакханалія, розкутість якої ще більше вражала завдяки світловим ефектам, впровадженим Анатолем Петрицьким. Як зазначає сучасна дослідниця І. Лобанова, «Формуючи простір для однієї з ключових у плані емоційного та естетичного впливу на гля-

дача сцен опери — “Половецьких танців” — Петрицький використовує надзвичайно лаконічні, але максимально ефектні виражальні засоби. Це добре видно з макета цього епізоду. Задник художник залишає білим, наче сліпуче-біле сонце східних степів випалило всі інші кольори. У центрі практично порожньої сцени, на поворотному колі, він поміщає “древнього кам’яного ідола”. За його спиною та у двох місцях з боків сцени аж до самих колосників тягнуться гнучкі та пружні спіралі, що зображують дими від багатьох кочівників» (Лобанова, 2024, с. 84).

У тому ж 1929 році М. Фореггер узявся до постановки нового балету-ревю «Футболіст» Віктора Оранського також в сценографії А. Петрицького. Цей балет з’явився в результаті конкурсу музично-театральних творів на спортивну тематику і, відповідно, його основними дійовими особами стали завзяті радянські футболісти. Головними ж персонажами була четвірка з двох пар, одна з яких позитивна, передова — це Футболіст і Метільниця (дівчина, що прибирає стадіон), а друга негативна, з «колишніх» — Франт і Дама, учасники, яких у процесі розгортання сюжету перехрещувалися, оскільки Метільниця уникала залицянь Франта, а Футболіст тікав від переслідувань закоханої в нього Дами.

Події «Футболіста», що розгорталися, то на стадіоні, то в універмазі, а завершувалися, в дусі часу, святковим індустріальним карнавалом, представлялися чергою відповідних танцювальних номерів. Відгукуючись на спортивну тематику, М. Фореггер також наповнив балет масовими фізкультурними вправами: відвідувачів балетів вражали новизною такі картини як гра у футбол, теніс, бокс, а також сцена купальниць. Спортивні номери збагатили можливості танцю. Усі масові сцени привертали увагу злагодженою дією артистів балету, сценографією А. Петрицького, зокрема, світловими ефектами, що увиразнювали новаційність хореографії.

Загалом же, ця постава стала, в певному сенсі, практичною презентацією балетної реформи Миколи Фореггера, яку він теоретично обґрунтував на сторінках буклету, виданого до прем'єри «Футболіста». У праці Ю. Станішевського цитуються принципи М. Фореггера: «...танець мусить виявляти здоровий розвиток здорового тіла, він мусить стати близьким до спорту, до фізкультури; сучасний танець абсолютно виключає сучасну еротичу, в ньому найміцніша суто спортивна увага і напруженість, сучасний танець шукає нових шляхів, йому потрібні нові рухи, нові теми, нові звуки. У пошуках нових танцювальних засобів М. Фореггер спирався на такі принципи: «1) вивчення форм сучасного танцю. В мюзик-холі можна відшукати найчіткішу й несподівану техніку; 2) шляхетні принци, добродійні феї. Злі чарівники, босоногі німфи ледве чи переконують сьогодні; потрібні нові теми; 3) музика — лише ритмове тіло до танцю. Шопен і барабанщик — рівноцінні. Прагнення ілюструвати музику й улесливість перед композиторами — несвоечасні. Олівець режисерів уже пройшовся по Шекспірам та Островським, черга за Скрябіним та Чайковським; 4) життя зумовлює й диктує форми і темпи рухів; 5) у сучасному танці потрібні простота й економія засобів, повне виключення декоративності, вибагливості й штучності; 6) робітник біля верстата, футболіст у грі вже приховують у собі риси танцю, треба навчитися вдивлятися в них» (Станішевський, 2003, с. 69–70) .

Отож, власні теоретичні настанови М. Фореггер–хореограф реалізував через використання тогочасних популярних побутових танців чарльстон, шиммі та вправ з агітаційних вистав синьоблузників. Як зауважував один із дописувачів журналу «Радянський театр», він відійшов від шаблону та зробив крок, аби «перебороти владні тенденції дивертисментного, статичного балету на нові художні форми»; «Замість <...> набридлих і архаїчних русалок, фей та лебедів — сучасний глядач може побачити на кону персонажів, що є в певному зв'язку з новим життям і соціалістичним будівництвом. Замість феодально-

класичних танків і «па» — в хореографічній трактовці «Футболіста» помітні виразні прагнення відбити індустріальні ритми нашої доби і використати багатющий матеріал виробничих та фізкультурних рухів» (Костенко, 1930, с. 95–96).

Таким чином, у своїй першій балетній виставі на сцені Харківської опери М. Фореггер принципово змінив підхід до танцю і, як відзначав мистецтвознавець Олександр Чепалов, «Поняття “сценічний танець” набрало в постановці Фореггера риси нової умовності. В його варіанті лібрето танці обумовлювалися спеціально як закінчені музичні номери, як прояв певного настрою або характеру персонажа, а в окремих випадках — результату ситуації, що склалася. Пантоміма доповнювала зміст кожного епізоду. Використовувалися короткі “проходки” через сцену — ритмізовані кроки під музику з певним пластичним завданням, переважно гротескового характеру» (Чепалов, 2025, 15 бер., с. 1).

Головними в сценографічному рішенні балету стали винахідлива потужна інженерна конструкція, фактура заліза й вертикальне використання простору. Акцентуючи індустріальний характер епохи, Анатоль Петрицький спорудив на кону щось схоже на гігантський металевий міст, при цьому залишивши планшет сцени вільним. Цей міст, який, завдяки залізними огорожам з величезними клепами нагадував борт корабля-панцерника, тримали дві, схожі на закручену металічну стружку, гвинтові конструкції. А зі сторони задника на міст можна було піднятися спеціальними корабельними сходами. За допомогою таких акцентів А. Петрицький презентував радянську індустріалізацію, тобто його сценічне оформлення, змайстроване як архітектурно-інженерна споруда, працювало на пропагандистське зображення успішної побудови соціалізму.

У такий спосіб, як наголошував один із дослідників творчості художника, «Петрицький знову випробовував конструктивізм на сцені. Йому хотілося досягти абсолютної взаємодії між рухом актора і рухом оформлення, досягти повної механізації

оформлення. При цьому він розумів, що одна лише функціональність сценічного оформлення приведе до “техніцизму”, цього різновиду естетства. Щоб розширити діапазон постановки, дати в ній уявлення про життя країни, художник вніс в апофеоз балету карту України з цифрами п’ятирчного плану» (Горбачов, 1998, с. 2).

Наступною масштабною хореографічною роботою М. Фореггера в Харкові став балет «Ференджі» (інша назва «Вогонь над Гангом», прем’єра 1930 року) українського композитора Бориса Яновського, який він створив разом із танцівником Петром Кретовим. Головною героїнею балету «Ференджі», чиї події розгорталися в Індії довкола антиколоніальної боротьби проти британців, була індійська танцівниця Індора. Тому балет, закономірно, насичувався стилізованою східною пластикою, індійською народною хореографією, а також елементами «вільного танцю», популярного ще в 1910-і роки. Однак, за великим рахунком, хореографія «Ференджі» не була оригінальною, а представляла свого роду мікс сучасного ревію, елементів класичного танцю, ексцентричної акробатики, пантоміми та пластичного гротеску. Тут також були вкраплення відверто розважальних мюзикхольних сцен з герлз, а для зображення колонізаторів балетмейстер придумав карикатурні пози і рухи, надмірно гостру ритмізовану ходу.

За спостереженнями сучасної дослідниці, працюючи над «Ференджі», М. Фореггер «намагався максимально посилити театральну видовищність спектаклю за рахунок зближення балету із жанром музичного ревію. Це — уведення в дію видовищних сцен фантастичних снів; блискучих картин (у балеті — картина “Європа танцює”), що ілюстрували життя імперіалістських паразитів–поневолювачів індійського народу, вирішених як дивертисментні сюїти, насичені естрадно-салонними, естрадно-джазово-кабаретковими танцювальними формами — різноманітними фокстротами, чарльстонами, кек-уоками, “танками кокаїну”. Це й уведення у пластику руху елементів

гротеска та яскравих форм естрадного ревію в характеристиці європейської буржуазії у сценах балу в англійського губернатора, підкресленої механістичності зображення війська колонізаторів» (Зінич, 2019, с. 369).

Оформлення й костюми «Ференджі» розробив молодий художник Анатолій Волненко, відданий співавтор Миколи Фореггера, який пізніше працював разом з ним над його останньою виставою — оперою «Руслан і Людмила» Михаїла Глинки в Самарі в 1939 році. Для переконливості антиколоніальної тематики А. Волненко залучив всі досягнення тогочасної техніки сцени. Аби видовище виглядало динамічніше, він використав кінопроекцію, а вбрання танцівниць стилізував у східному дусі. «Як у німому кіно, — відзначає науковиця, — на величезних щитах періодично виникали титри для пояснення змісту пантомімних сцен і діалогів. Також, задля включення в сюжетний розвиток подій минулого, застосовували своєрідні ілюстративні прийоми: на задник сцени проектували “світлові картини-панорами”. Саме так було вирішено один з епізодів, який ілюструвався проекцією картини В. Верещагіна “Британська страта в Індії”. В окремі сцени включали словесні репліки і вигуки» (Зінич, 2019, с. 370).

Авангардистські експерименти в сфері балету, ініціаторами яких були Михайло Мойсеев, Касян Голейзовський, Євген Вігільов, Микола Фореггер, що мали місце на харківській сцені, стали явищем надзвичайним за художніми параметрами. Вони позначені рішучим і безкомпромісним відкиданням старих балетних традицій, що й призвело до руйнування хореографами-авангардистами звичної форми балетних вистав та уведення форми балету-ревію. Необхідно також відзначити і показовий космополітизм авангардного балету, який буквально насичувався новаторськими тенденціями танцювальної культури з різних континентів, а також використовував антропологічні розробки, що стосувалися походження танцю.

Авангардні оперні вистави

Авангардистські експерименти в Харківській державній опері 1920–1930-х років, звісно, не обмежувалися балетом, а пов'язані з режисерськими шуканнями в оперному жанрі. Зміни в діяльності оперних театрів, динамічна українізація опери та репертуарні ново- введення, які не завжди отримували розуміння у публіки, спровокували широку мистецтвознавчу дискусію, що стосувалася питань оперної режисури (Дисковський, 1928; Манзій, 1928). Власне авангардні оперні постановки викликали подивування глядачів, яких шокували постановки світових оперних шедеврів «Винова краля», «Тоска» та ін., здійснених в експериментальному дусі. Тож, публіка продовжувала віддавати перевагу класичним творам С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка в традиційному сценічному рішенні.

Відтак, аби пояснити необхідність і характер новацій в балетній та оперній справі, Микола Фореггер публікує кілька теоретичних статей. У 1929 році в журналі «Радянський театр» виходить його стаття «Оперово-балетне видовище» (Фореггер, 1929), а на сторінках «Нової генерації» того ж року він друкує програмну статтю «Опера» (Фореггер, 1929). І при тому, що окремі тези обох публікацій позначені так званим вульгарним соціологізмом, деякі їхні положення передбачили майбутній шлях музичного театру. Зокрема, в статті «Опера» йдеться про необхідність виховання синтетичного актора-співака-танцівника, а також акцентуються соціальні завдання музичного театру, за виконання яких береться чимало сучасних європейських сцен.

«Актор сучасної опери, — проголошував М. Фореггер, — подібно до актора старої італійської комедії, повинен вміти “співати, танцювати й плигати”. Робота сучасних постановників опери здебільшого має носити швидше негативний, аніж позитивний характер. Вони є чорнороби, що торують шляхи майбутнього театру. Вони мають зруйнувати колишні традиції, бити по оджилих смаках і “красивостях”, намагаючись знайти нові

почуття й теми» (Фореггер, 1929, Опера, с. 50). Отож, відповідно до цих публічних заяв, Микола Фореггер виявив себе на харківській сцені як майстерний інтерпретатор нових оперних творів, здійснивши постановку «Золотого обруча» Бориса Лятошинського (1930) та експресіоністичного твору Макса Брандта «Машиніст Гопкінс» (1931) (обидві в сценографії Анатолія Петрицького).

Щойно написана опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» з'явилася в режисурі М. Фореггера (диригент А. Маргулян) на харківській сцені на початку жовтня 1930 року — нею відкривали новий сезон. Випуск її прем'єри був суттєво затриманий, оскільки навесні 1930 р. у приміщенні Харківського оперного театру відбувався процес СВУ — гучна політична справа, яку розглядали публічно. Під час неї було засуджено близько 45 представників української інтелігенції та видатних діячів культури, а про хід справи іронічно й болісно перешіптувалися: «Опера СВУ, музика ДПУ (Державне політичне управління, пізніше НКВС — Г. В.)».

Отож, не маючи змоги вчасно підготувати прем'єру, керівництво театру вирішило перенести її на осінь. Утім, практично одразу після першого показу 1 жовтня 1930 року вистава «Золотий обруч» була визнана невдалою й знята з репертуару після шістьох показів. При цьому, хоча спектакль створювався в наелектризованій атмосфері справи СВУ, до нього не було претензій ідеологічного характеру. В його негативній оцінці більшою мірою спрацьовували естетичні чинники, а не політичні, як це станеться з наступною постановкою Миколи Фореггера.

Швидше за все, невдача спіткала «Золотий обруч» не стільки через неприйняття чи нерозуміння авангарду в музичному театрі, скільки через зміну мистецьких орієнтирів у цілому: від авангардного театру до театру «зрозумілих життєвих» форм, театру соцреалістичної стилістики. Адже саме на початку 1930-х років у театральній практиці СРСР почався мистецький реваншизм, тобто відродження «імперського

стилю», одним із найяскравіших виявів якого стало подальше успішне представлення на радянській сцені традиційних оперних і балетних постановок. Зрештою, «імперській опері» не потрібні були ні класовий пролетарський зміст, ні авангардний експеримент, а її потребам цілком відповідали такі твори з російської історії, як «Князь Ігор» О. Бородіна чи «Борис Годунов» М. Мусоргського.

Таким чином, новаторська постановка «Золотого обруча» Б. Лятошинського в Харківській опері прийшлася якраз на час згортання авангардистських шукань і повернення до оперних зразків минулого. Отож, пишучи про «Золотий обруч» у Харкові рецензенти не вдавалися до поверхових закидів, як-то відсутність соціального чи класового змісту, а критикували незвичний для вуха пересічного слухача музичний матеріал.

«Однією з причин невдачі цієї постановки є тональна музика витонченого занепадницького та містичного характеру, незрозуміла та чужа для радянського глядача, — пояснював невдачу вистави кореспондент журналу «Мистецька трибуна», — Але вина невдачі цієї опери не лише композитора, але й режисера, який, захопившись розв'язанням проблем абстрактних формалістичних досягнень, поглибив помилки композитора, ввівши елементи містики та занепадництва до самої вистави. Внаслідок цього опера за своїм загальним ритмом вийшла надзвичайно далекою від сучасних темпів реконструктивної доби, і її було знято з шести вистав» (Зубравський, 1931, с. 18).

Як зазначає дослідник творчості М. Фореггера О. Чепалов, у цій виставі «Музичний стиль опери, підкреслено ораторіальний, який нагадує неспішні і урочисті опери Вагнера, визначив і характер постановочного рішення. Петрицький і Фореггер розміщували хор на сходах конструктивістських декорацій, створюючи майже архітектурну композицію, яка одночасно нагадувала похмурі скелясті гори» (Чепалов, 2025, с. 2). Разом з тим, сценічне оформлення А. Петрицького, на думку деяких рецензентів, було чи не найбільшою вадою спектаклю: «Він

(А. Петрицький — Г. В.) дав цікаве оформлення, але виконав його в сірих та темних кольорах. Глядач взагалі звик, що Петрицький, так би мовити, грає фарбами, і був в деякій мірі розчарований» (Сіманцев, 1930, с. 17).

Попри усталене сприйняття «Золотого обруча» як вистави невдалої, спостереження різних дослідників переконують, що її режисура була позначена певними мистецькими відкриттями. Як зазначав Ю. Станішевський, «Особлива увага приділялась ретельній ритмо-пластичній розробці багатопланових і поліфонічних масових сцен. Тут режисер широко звернувся до “єдиного руху”, але, спираючись на емоційно піднесену диригентську інтерпретацію А. Маргуляна, від-творив у розгорнутих пластичних композиціях не стільки ритмічну структуру, скільки образний лад музики композитора. У режисерській роботі М. Фореггера модний формальний прийом — “єдиний рух” набув повного ідейно-емоційного змісту, внутрішньої музикальності і став промовистим засобом розкриття незборимої єдності Тухольської громади» (Станішевський, 1973, с. 232).

Останньою спільною авангардистською виставою М. Фореггера й А. Петрицького стала єдина в СРСР постановка експресіоністичної опери «Машиніст Гопкінс» австрійця Макса Брандта в 1931 році. Це був перший оперний твір молодого композитора, учня Франца Шрекера та провідного теоретика школи А. Шенберга Ервіна Штейна, який на той час став дуже популярним у Європі. На німецькій сцені «Машиніста Гопкінса» побачив диригент Арнольд Маргулян і одразу вирішив поставити цю незвичну експресіоністську оперу в Харкові. Ймовірно, майбутнім постановникам здавалося, що «Машиніст Гопкінс» якнайкраще підійде для харківської сцени: у самій назві твору явно простежувався актуальний індустріальний аспект, а також історія з життя робітничого класу.

У дійсності ж, лібрето «Машиніста Гопкінса» позначено ризиками експресіоністичної фантастики, а сюжет цілком зіставний з сюжетом однієї з найвідоміших німецьких експресіоністських

драм «Машиноборці» Е. Толлера та сюжетом індустріальної антиутопії К. Чапека «R.U.R.», де вперше з'являється робот. Центральною дійовою особою тут виступає машиніст Гопкінс, який викриває авантюриста Білла, що мав намір заволодіти таємницею підкорення механізмів. Завершувалась опера тим, що Білл приходив на завод аби його знищити, проте саме Гопкінс ставав на заваді планам Білла. Його загибель у гирлі машин після падіння зі сходів сприймалася символічною розплатою за прагнення стати на заваді прогресу. Гопкінс проголошував нову добу — машин, які заступають працю робітників. Завершувалась вистава саме гімном вільній праці.

Згідно з очікуваннями тогочасних критиків, які активно анонсували прем'єру, «Машиніст Гопкінс» мав стати «гвіздом сезону». Однак, після нейтральних і поміркованих післяпрем'єрних відгуків, з'явилися такі дописи, що доводиться лише дивуватися, як ця опера взагалі потрапила до репертуару радянського театру й була показана п'ять разів. Зокрема, в одній із перших рецензій В. Морського докладно аналізувалася новаторська музична форма композитора М. Брандта. Компетентність Володимира Морського дозволила йому побачити перспективу саме авангардистського музичного спектаклю. Тим більше, що диригент А. Маргулян ретельно попрацював над партитурою й зробив складне звучання опери Брандта «менш істеричним». «Він пише не оперу — зібрання “красивих” арій, а створює музичний масив, де все — інструмент, голос співака, сцена — покликано слугувати одному задуму. Це дещо споріднює Брандта з нами, оскільки майбутній стиль радянської опери — безсумнівно музична драма, а не солодкозвучні арії, в яких “слова потрібні лише для того, аби давати голосні літери співакам”» (Морської, 1931).

А от стосовно змісту опери, то у В. Морського, який в цілому вітав постановку, одразу виникли сумніви щодо його відповідності завданням радянського театру. «Головна біда сюжету —

його шкідливий та неправильний ухил. Проблема класової боротьби тут зводиться до уголовщини. Локаут капіталіста виявляється зламаним не організованістю мас, а <...> загрозою передати фабриканта поліції за минуле вбивство» (Морської, 1931).

Поміркованість В. Морського в оцінці «Машиніста Гопкінса», а також його схвальні слова на адресу диригента А. Маргуляна, художника А. Петрицького, співаків В. Гужової і С. Данченка, танцівниць В. Дуленко та Г. Лерхе, призвели до того, що проти нього самого розпочалася кампанія гонінь. Газета «Пролетарій», яка надрукувала його відгук на «Машиніста Гопкінса», засудила автора рецензії, а після цього в пресі розпочався парад безпрецедентних розгромних виступів. Особливим неприйняттям спектаклю відзначилися так звані робкори, які першими подивилися «Машиніста Гопкінса». «Класову боротьбу в опері перекручено. Чому маса обирає за свого ватажка саме авантюриста Гопкінса? Якийсь буржуазний ресторан та шинок, де збираються людські покидьки, любовні моменти, сороміцькі пози під час нечисленних фокстротів, танго і т.ін. — ось що ми бачили. Все це може тільки розкладати робітництво», — наголошувалося у їхньому колективному дописі (Данилецький та ін., 1931).

Після перегляду опери М. Брандта, київський кореспондент журналу «Радянське мистецтво» також підтримав харківських критиків: «Опера просто шкідлива і своїм настановленням, і трактовкою дійових осіб, і сюжетом. Автор її німецький композитор Брандт в своїй музиці, що не підноситься за середній рівень, намішав гороху з капустою. Тут і “ліва” безнаціональна музика, і джаз, і фокстрот, і щось від Пуччіні. Робітництво в опері змальовано як безвільна, безсловесна отара, від якої годі щось сподіватися. В опері не без містики. Спів машин показане саме в такому плані» (Харків. Театральне життя, 1931, с. 21).

При цьому, дуже жорстко критикуючи музичний матеріал і зміст, автор цього допису виокремлював дещо позитивне в постановці. Мова йшла, передовсім, про сценографію А. Петрицького та диригентське трактування А. Маргуляна, оскільки «Режисер Фореггер і в цій поставі не виявив себе. Лише в моментах “розкладу” Європи він показав чимале вміння й одночасно брак почуття. Арнольд Маргулян прекрасно в опері веде оркестр, котрому дісталася вельми відповідальна роль» (Харків. Театральне життя, 1931, с. 21).

Важливо і те, що творчий задум режисера, який повною мірою скористався такими засобами художньої виразності як ритмізація і символічна мова жестів, а в цехових епізодах мовою пластики і через сценічний рух передавав новий індустріальний образ епохи, цілком збігався із сценографічним рішенням А. Петрицького. Так, у сценографії А. Петрицького постав невичайний та ефектний образ: у сценах у барі панували лаконічні форми та майстерна гра з фактурами. Речовий, тілесний світ подавався з максимальною, навіть демонстративною переконливістю та простотою. Неймовірна ефектна сценографія машинного залу заводу в другій дії, була позначена характерним експресіоністським колоритом. Величезні зубчасті колеса, ременеві та зубчасті передачі, циклопічні вимірювальні прибори створювали атмосферу, де машини підкорюють собі людей, які є лише гвинтиками (Петрицький, Ескізи декорацій до вистави).

Але, зважуючи на дуже неоднозначні оцінки, дирекція театру після кількох показів зняла виставу «для текстових і постановочних переробок». І, аби врятувати спектакль, репертуарний комітет запропонував дирекції надзвичайні заходи, тобто зміни. До прикладу, трактувати Гопкінса як ренегата, який зраджує робітничий клас, або Гопкінс — це Сакко і Ванцетті (для цього роль мали виконувати два актора). «Репертуарний комітет, зокрема, зобов'язав “змінити спецодяг робітників, зменшити кількість червоних прапорів, виймати їх з-під станків, а не виносити з кімнати і т.п.”, — розмірковував про

перипетії довкола «удосконалення» «Машиніста Гопкінса» О. Чепалов. — В остаточному варіанті, для якого були дописані розмовні вставки, Гопкінса, якого обмовив Білл як убивцю Джима, арештовували, а на захист товариша повставав Петерс. Розмовні вставки були дописані також для сцени у шефа поліції, який виявлявся спільником фабрикантів. Приводом для повстання робітників у цьому варіанті було повідомлення про страту несправедливо засудженого Гопкінса» (Чепалов, 2025, с. 2).

Зрозуміло, ні переробки лібрето, ні поява у фіналі невідомо звідки інвалідів Першої світової війни не могли вплинути на загальне вирішення вистави, зробити із музично-експресіоністської драми соціально-політичну.

Однак, переробленого «Машиніста Гопкінса» таки показали в березні 1931 року, але після цього оцінки спектаклю стали ще жорсткішими, а головне в них зазвучали дуже небезпечні політичні звинувачення в фашизмі. «Півтора місяці тому ми відзначали абсолютну шкідливість “Гопкінса” через його ворожу ідеологію, брудну еротичку, містику (машини), через його неталановиту, хворобливу музику. Після переробки — стало не краще, а гірше. Всі згадані «милі» ознаки твору залишилися в незайманій майже чистоті, не зважаючи на викидання одних сцен і утворення нових (поліцайбюро) на фоні перероблювань, перелицювань Брандтової музики. Гопкінса, як такого тепер немає. Замість його — новий персонаж Петерс (просимо, мовляв, любити) — комуністичний агітатор, що шантажує (!?) і лазить з кримінальними розшуками по жіночих убиральнях так само, як і Гопкінс за першою редакцією» (Новосадський, 1931).

Очевидно, що театр, в особі диригента і режисера, попри дуже загрозливі інтонації в пресі, намагалися врятувати «Машиніста Гопкінса», в постановку якого була вкладено чимало творчої енергії та матеріальних ресурсів. У листі до дружини від 4 квітня 1931 року Микола Фореггер пояснював цю ситуа-

цію: «“Гопкінс” йде, але гоніння тривають, мав вчора велике задоволення — група гінців із “Комсомольця України” весь час кричить про шкідництво і закликає до громадської думки. Позавчора я, виступаючи характеризував, це як “лівий ухил”, вони були роздратовані, але вчора на парткомі, куди вони звернулися з вимогою про зняття “Гопкінса”, вони отримали відкоша і характеристику, подібну до моєї» (Фореггер, 1931, с. 1).

Переконаність М. Фореггера, а разом з ним диригента А. Маргуляна й художника А. Петрицького в своїй творчій правоті спонукала їх тримати удар нищівної критики до останнього. Адже дійсно, завдяки описам в пресі зрозуміло, що харківська постановка «Машиніста Гопкінса» була майстерною, новаторською в режисерському, сценографічному й музичному плані. Вона наближала український музичний театр до освоєння театрального авангарду, Але, вочевидь, цей експеримент і сміливість у 1931 році, на противагу раннім 1920-им рокам, викликали роздратування тих, хто контролював мистецтво.

Надалі дискусія довкола постановки «Машиніста Гопкінса» як опери, що була взята до репертуару через політичну недалекоглядність керівництва Харківської опери, набрала зовсім загрозливого характеру і стала стосуватися всієї діяльності театру, особливо вистав, де яскраво виявлялося авангардне мислення. Перехід до узагальнень очевидний, завдяки двом розлогим статтям у харківському та московському часописах, а також гострому критичному висловлюванню дописувача київського журналу «Радянське мистецтво». У публікаціях другої половини 1931 року мова вже йшла не так про Брандта, як про весь репертуар, бо «Не можна розцінювати інакше, як буржуазним епігонством Харківської опери, що спрямовує всю свою перебудову до “Ференджі” і “Машиніста Гопкінса”» (Гандельман, 1931, с. 16).

У дописі в харківській «Мистецькій трибуні» стверджувалося: «Опери цієї зовсім не можна було готувати, бо в своєму зародку вона насичена фашистською ідеологією, яку з перших же

вистав розкрила робітнича аудиторія. Але керівники Опери, вирішили її поставити, переробивши зміст лібрето і забувши зовсім про музику, очевидно, вважаючи, що під музику можна подати який завгодно ідеологічний зміст. Внаслідок цього стався повний розрив між тим, що робиться на сцені і музикою, робітник почувся нещирим, а фальшивим, зате всі сцени буржуазного життя вдалися блискуче. Сцени в ресторанах та за кулісами театру з фокстротами та іншою еротикою показано з майстерністю і під час вистави зривали бурхливі оплески міщанської частини глядача» (Зубравський, 1931, с. 18).

Тогочасна політично упереджена і пильна критика виносила остаточний вирок авангардним новаціям в Харківській опері. Вочевидь, це були фінальні слова засудження щодо можливості авангардистських шукань у музичному театрі, після чого всі експерименти на харківській сцені остаточно припинилися. Водночас, є дивним, що за умов таких викривальних нападів ніхто з митців, причетних до авангардистських експериментів у Харківській опері, не був покараний за своє «шкідництво». Художники Анатолій Волненко, Анатоль Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов, диригент Арнольд Маргулян і режисер та балетмейстер в одній особі Микола Фореггер — всі продовжували працювати в театрах і після 1931 року й жоден з них не був арештований.

Початок 1930-х років став для багатьох митців авангардистів, які працювали в Харківській опері, Рубіконом, перейшовши який, вони вимушено відмовлялися від новаторства та експериментаторства в музичному театрі. З моменту зняття з репертуару «Машиністи Гопкінса», Микола Фореггер виявляв себе як майстерний імітатор старовини й ставив стилізаційні варіанти класичних творів Ш. Гуно, В. Моцарта, М. Мусоргського та інших. Уже наприкінці 1931 року він кардинально змінив свій режисерський стиль і поставив «Весілля Фігаро» В. Моцарта в оформленні А. Волненка, використавши традиційні елементи комедії дель арте.

Цим спектаклем відкрився новий сезон Харківської опери 1931–1932 років і, як зазначав критик, «На жаль сподіваного ефекту ця постава не дала, бо ж режисура не подбала подати її у відповідному сучасному розв'язанні. І в оформленні, і в трактуванні надто дотри-мувалися епохи. Це великою мірою зробило п'єсу нецікавою. Намагання ввести до опери прозу так само лишилося безрезультатним, і ця проза випадає з вистави» (Чепалов, 2025, с. 3). Отож, цього разу постановники прагнули представити на сцені не щось сміливе й розкуте, а вишукано елегантне й одночасно буфонадне: сценограф спорудив візерунчасту конструкцію, яка нагадувала силует замку графа Альмавіви.

Такий естетичний поворот відповідав відкоригованим ідеологічним та естетичним завданням, що постали перед колективом Харківської опери з початку 1930-х років. Коментуючи музичний репертуар, критики продовжували писати про важливу зміну соціальних акцентів, яку мали зробити саме новаторські спектаклі на новому матеріалі. «І коли балет з “пачок” і трико переодягається в “майки й труси” і сходить з “пуантів”, коли він починає забувати фей, принців і перевтілюється в китайського кулі чи пригнобленого кріпака-селянина, і намагається (покищо саме — намагається) говорити своїм мистецтвом про класову боротьбу — то це є той самий перелам, — наполягав критик Ю. Ткаченко. — “Земля дибом!” — артист — робітник і комсомолец, балерина — комсомолка!

Тричі “заслужений”, “народний” і т. ін. й т. ін. “Онегін” поступається місцем для “Кармелюка”, замість Ленського — інженер шкідник, “милая Аїда” перетворюється в заводську друкарницю (“Вибух”), Одилія, чи Одетта — в підмітальницю» (Ткаченко, 1931, 1925–1930, с. 88).

Але швидше за все, автор цього допису, фаховий музикант і критик Юрій Ткаченко, обізнаний з внутрішньо-театральними процесами в Харківській опери, усвідомлював утопічність намагань використати авангардистський музичний театр для

пропаганди класової боротьби й виховання пролетаріату. Він і сам зазначав, що через «Футболіста», «Ференджі» та «Машиніста Гопкінса» протягується буржуазна ідеологія. А це відбувалося тоді, коли «кожен робітник мусить усвідомити, що театр повинен бути знаряддям, бойовим політичним знаряддям у класовій боротьбі пролетаріату. Тільки усвідомивши це, театр зможе знайти і своє художньо-творче обличчя, обличчя творця пролетарського мистецтва» (Ткаченко, 1931, 1925–1930, с. 88).

Очевидно подібні сумніви виникали на різних рівнях: в ідеологів — тих, хто скерував митців, у критиків, які відстежували й аналізували мистецькі процеси, і у самих митців. І останнім, ймовірно, одразу було зрозуміло, що перелицювання «старих опер» в авангардистському дусі, або використання так званих буржуазних творів — чи зарубіжних, чи вітчизняних, які базувалися на європейському авангарді, не зможуть дати очікуваних результатів, на які розраховувала влада.

Про останнє свідчать, як окремі заяви Миколи Фореггера, так і позиція Анатолія Петрицького, який згодом припиняє працювати в Харківській опері, активно долучаючись до роботи новоствореного столичного театру Революції. Там він оформлює низку пропагандистських вистав за п'єсами Івана Микитенка, серед яких «Справа честі» про шахтарів. При цьому Петрицькому не можна відмовити у вірності музичному театрові — до нього він повернеться із настанням ери так званого соціалістичного реалізму, помпезно оформивши в 1934 році «Гугеноти» Д. Мейєрбера в постановці Й. Лапицького.

Висновки

Отож, ін'єкції авангардом оперному й балетному мистецтву, аби зробити його суголосним пролетарській ідеології не мали жодного сенсу, оскільки виховання широкого глядача, насамперед робітництва, експериментальними постановками в правильному ідеологічному дусі, на противагу старій опері, позначеній, так би мовити, буржуазними цінностями, виявилися не можливим. Складна багато-шарова естетика, численні абстрактні візуальні й акустичні коди, прийоми символізації, пов'язані чи то з містифікацією, чи то з інфернальним началом, відвертий еротизм і сексуальна розкутість, присутні в новаторських спектаклях — усе це ставило під питання здатність музичного авангарду прислужитися радянській культурній політиці.

Після кількох очевидних фіаско авангардистських постановок через їхню політичну неоднозначність, сформульовані ще 1929 року тези Анатолія Петрицького про так звану «переходову» роботу й без-перспективність музичного авангарду в оперному театрі старого формату, який намагалися адаптувати до нової ідеології, зазвучали більш, ніж переконливо. Адже ще в статті «Чи потрібна кому опера?» він писав: «В програмі цього року Харківський оперовий театр починав працю над двома сучасними балетами і однією оперою. Це будуть перші кроки до будування нового репертуару нового стилю оперового і балетного театру. Треба якнайшвидше піти геть від постановок “Князя Ігоря”, Годунова і дивитися на них так, як дивиться М. М. Фореггер, що це, мовляв, тимчасовий баласт. Їх доводиться ставити через те, що немає репертуару, а минула дирекція й НКО (Народний комісаріат освіти — Г.В.) не потурбувалися про створення нового репертуару, як турбується за свій репертуар театр драматичний. Треба зрозуміти, що сучасному режисерові й художникові бридко й тяжко робити Ігорів, що Ігорі — це данина злиденності оперового театру, це

тимчасова переходова робота і театру, і його керівників» (Петрицький, 2005, с. 230). Очевидно, що А. Петрицький вже тоді орієнтувався на інший тип авангардистських вистав, мріяв про масштабні постанови в театрі Масового музичного дійства, «де через сцену можна буде перепустити військо з артилерією, з кіннотою, зможуть проїздити автомобілі, автобуси, т. ін.» (Петрицький, 2005, с. 228), проєкт якого якраз почали розробляти у Харкові.

Фантастичних розмірів театр, придатний для здійснення величких агітаційних дійств, який так і не збудували, не повинен був мати жодного зв'язку із традиційними балетами, чи операми, з класичним надбанням, історичним минулим, національною пам'яттю. Дійства, які передбачалося там виставляти, мали бути націлені на утвердження в промовистій плакатній формі нової радянської міфології. І для цього не потрібна була складна комбінаторика форм і смислів, якою вправно жонгливали митці-авангардисти. Тож, коли в центрі столиці України — Харкова вирили величезний котлован під грандіозну споруду для театралізованих мітингів, у авангардній творчості вже не було необхідності, хоча потрібні були самі винахідливі митці, а тому, ймовірно, їх і не торкнулися репресії.

Підсумовуючи зауважимо, що відмова від авангардизму спрацювала не лише на те, що на сцену Харківської опери за пару років повернулися помпезні псевдоісторичні постанови імперської доби. Перспектива агітаційних музичних дійств не залишала можливості розвиватися, власне, українській опері та балету. Саме це суперечило програмним завданням соціалістичного будівництва і, як не дивно, не «буржуазне шкідництво», а ця короткочасна українськість Харківської опери стала підставою для репресій.

За зникненням з репертуару в 1930 році потужного музично-театрального твору, до якого не виникало жодних претензій щодо класової пильності, — опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» — потягнулася ціла низка подій. У середині

1931 року на вулиці трагічно загинув галичанин за походженням, директор Харківської опери Григорій Рибак, який чимало посприяв постановкам творів з українською тематикою. А за участь в «українській антирадянській націоналістичній терористичній організації», що начебто діяла в Харкові на початку 1930-х років, згодом розстріляли режисера Сергія Каргальського та директора Харківської опери в 1933–1935 рр. Івана Яновського.

Список використаних джерел

- Буревій, К. (1930). Театр масового музичного дійства. *Радянський театр*, (2), 63–68.
- Веселовська, Г. (2018). Минуле повертається: До питання створення першої української державної опери. *Міст*, 45–51.
- Гандельман, М. (1931). Проти «класичного мистецтва». (До підсумків всеукраїнської оперової наради). *Мистецька трибуна*, (10–11), 15–16.
- Голинський, М. (1993). *Спогади*. Київ: Молодь.
- Горбачов, Д. (1999, 14 квіт.). Інтерв'ю. Архів автора. 5 с.
- Данилецький, С., Діброва, Кулюкіна, А., Безносик, Д., Манцюров, Сепіванська. (1931, 18 лют.). Як робкори оцінюють «Машиніста Гопкінса». «Постанова ця — шкідлива». *Харківський пролетарій*.
- Дисковський, М. (1928). Проблема оперної режисури (В порядку обговорення). *Нове мистецтво*, (2), 2–4.
- Зінич, О. (2019). Балетна реформа Миколи Фореггера: пошуки нових форм синтезу. *Мистецтвознавство. Культурологія: ІХ Міжнародний конгрес українців* (с. 359-373). Київ, Україна: Вид-во ІМФЕ.
- Зубравський, В. (1931). За реконструкцію оперового мистецтва. *Мистецька трибуна*, (12), 18-19.
- Костенко, В. (1930). «Футболіст» в харківській опері. *Радянський театр*, (1–2), 94–96.
- Лист, М. Фореггера до Р. Фореггер. (1931, 4 трав.). *ДЦТМ ім. О.Бахрушина*. Ф. 638. Од. зб. 66.

- Лобанова, І. (2024). Постановка опери «Князь Ігор» О. Бородіна (Харків, 1929) у контексті творчості Анатолія Петрицького. *100 років в авангарді. Науковий збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 80–85). Київ, Україна.
- Манзій, В. (1928). Кілька зауважень в справі статті «Проблеми оперної режисури». В порядку обговорення. *Нове мистецтво*, (9), 4.
- Морської, В. (1931, 15 лют.). «Машиніст Гопкінс», прем'єра в держопері. *Пролетарій*.
- Новосадський, Б. (1931, 7 квіт.). Невже і тепер не знімуть? «Гопкінс» після «поновлення». *Харківський пролетарій*.
- Петрицький, А. (б.р.). Машиніст Гопкінс. Ескізи декорацій до вистави. Фотокопії.
- ЦДАМЛМ України*. Ф. 237. Оп. 2. Д. 117. Арк. 1–7.
- Петрицький, А. (2005). Чи потрібна кому опера? Горбачов, Д., Папета, О., Папета, С. (упорядн.). *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* (с. 226–231). Київ: Тріумф.
- Сіманцев Б. (1930). Зимовий сезон почався (Від харківського кореспондента). *Радянське мистецтво*. (19), 17–18.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (1973). *Режисура в українському радянському оперному театрі*. Київ: Наукова думка.
- Ткаченко, Ю. (1931). 1925–1930 (Ювілей української державної столічної опери). *Радянський театр*, (1–2), 86–88.
- Ткаченко, Ю. (1928, 20 бер.). Державна опера. «Гротеск» та «Йосип Прекрасний». *Вісти ВУЦВК*.
- Ткаченко, Ю. (1928). З манівців на широкий шлях. *Культура і побут*, (40), 5.
- Ткаченко, Ю. (1928, 9 лют.). Харківська державна опера. «Пригоди Гофмана». *Вісти ВУЦВК*.
- Туркельтауб, І. (1926, 6 бер.). Державна опера: Балет «Корсар». *Вісти ВУЦВК*.
- Туркельтауб, І. (1926). «Корсар». *Нове мистецтво*, (10), 7.
- Руднева О. (упоряд., передм., комент.)(1993). Українська опера радянського періоду : з критич. спадщини 20-х рр. Харків: Оригінал.
- Фореггер, М. (1931, 4 трав.). Лист до Р. Фореггер. Копія з архіву автора. 2 с.
- Фореггер, М. (1929). Опера. *Нова генерація* (12), 49–51.

- Фореггер, М. (1929). Оперово-балетне видовище. *Радянський театр*, (2–3), 21–24.
- Харків. Перші вистави столичних театрів (1931). *Радянське мистецтво*, (17–18), 29.
- Харків. Театральне життя (1931). *Радянське мистецтво*, (5), 21–22.
- Хмурий, В. (1929). *Анатоль Петрицький. Театральні строї*: альбом (с. 6–24). Харків: Державне вид-во України.
- Чепалов, О. (2025, 15 бер.). Інтерв'ю. Архів автора. 2 с.
- Четвертий сезон Харківської опери (1929). *Радянський театр*, (№1), 53.
- Nevermore [Ткаченко, Юрій]. (1928). Балет «Червоний мак» в Харківській Державній Опері. *Нове мистецтво*, (1), 6-7.
- Nevermore [Ткаченко, Юрій]. (1928). Балети «Гротеск» та «Йосип Прекрасний». *Нове мистецтво*, (10-11), 7.

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. Курж'ямський 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

обріив 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 венецу 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 сантиментальності, 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. Масне 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, будши 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 обрїю, 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 характеризувався 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, на правду, 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. Запамяталася 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 невблаганна 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 пристрасності 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 дуетних 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» (Сокол, 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 меш-канців. 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 молодої 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 була 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 чуттевому 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 дуетом 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-

новочними 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 властивої 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 колежанок. 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 конкурсу 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 гребіні 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 другим 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: пристрась, 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 транслиувала 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 недбала 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 групі 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 молоді героїні, драматичної виразності та сильного, гнучкого та виразного голосу Ксенії Бахрїтдінової. 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. Бахрїтдінова 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. Бахрїтдінової 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–Олесі 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'ятовувався 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 тютюниць. Стиль «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 транслявав 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 тютюниці 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/>

Розділ 6.
МІСЦЕВА КРИТИКА 1950–1960-х рр.
ПРО БАЛЕТНІ ВИСТАВИ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ
ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ:
ХОРЕОГРАФИ, КОНЦЕПЦІЇ, ВИКОНАВЦІ

Комплексне вивчення історії
української хореографії

Цього вивчення потребує не тільки дослідження діяльності окремих балетмейстерів і танцівників. Зараз увагу науковців привертають також проблеми формування критичної хореографічної думки, тому що вона є важливим чинником існування мистецтва балету, виразником емоційних вражень та естетичних засад його дослідників. Останнім часом з'являються наукові праці, присвячені цій темі. Наприклад, монографія А. Підлипської «Концептуально-сміслові поле балетної критики в Радянській Україні 1920–1930-х років», де поданий аналіз української балетної критики вказаного періоду та її зв'язок з естетичним каноном соцреалізму та ідеологічними засадами часу (Смаглій, 1969, 18 березня). В інших працях, зокрема, у статті «Балет “Чорне золото” В. Гомоляки — П. Вірського: критичний дискурс», ця дослідниця аналізує висвітлення постановки цього балету критикою 1960-х років (Підлипська, 2021).

Але на регіональному рівні становлення балетної критики у 1950–1960-ті роки поки що не досліджено. Мета даної статті — простежити, як формувалася балетно-критична думка Харкова, окреслити основне коло дописувачів та виявити головні принципи аналізу вистав.

Джерельною базою дослідження стали статті, що друкувалися на шпальтах харківських газет того часу. Основні відомості про розвиток балету Харкова містить монографія, присвячена історії Харківського театру опери та балету імені

М. В. Лисенка: стисло характеристику вказаного періоду можна знайти у розділі «Становлення і розвиток балетної трупи» (Милославський, Івановський, Штоль, 1965, с. 92–129). А деякі відомості про театрознавців та балетних критиків можна знайти у довіднику В. Туркевича (Черкашина, 1963, 7 груд.).

За окреслений період трупю театру було поставлено близько сорока балетів. Весь репертуар балетних вистав можна умовно розділити на постановки класичних балетів («Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Дон Кіхот», «Баядерка», «Жізель» та ін.), в яких хореографи подавали власну редакцію балетів видатних попередників (таких, як Ж. Ж. Перро, М. Петіпа, К. Голейзовський). Були й спроби втілення творів сучасних композиторів (Н. Нахабіна, Ф. Яруліна та ін.), що розробляли як сюжети за творами класиків (О. Островського, Лопе де Вега, А. Чехова), та і теми, більш наближені до сучасності (балети за мотивами романів «Як гартувалася сталь» М. Островського, «Таврія» О. Гончара). Спроби відображення сучасного життя засобами класичної та сучасної хореографії привертала особливу увагу критиків.

У зазначений період рецензії на вистави публікували такі газети, як «Красное знамя», «Ленінська зміна», «Соціалістична Харківщина», інколи матеріали, присвячені балету з'являлися ще й на сторінках літературного журналу «Прапор» (Таїров, 1952, 23 бер.), а також на шпальтах деяких столичних газет.

Корпус балетної критики складався з достатньо великої кількості імен. До нього входили як журналісти, так і представники творчих професій, пов'язаних з музикою та театром: диригенти (А. Відуліна), композитори (П. Гайдамака та ін.), музикознавці (Л. Брику-лець, І. Коломойцева, Н. Тишко, М. Черкашина, Ю. Щербінін, Л. Ярошенко), театрознавці (Б. Поюровський, Ю. Станішевський), режисери (О. Глаголін, М. Авах), балетмейстери (В. Нікітін, Б. Таїров), артисти балету (Г. Штоль, Ю. Коровкін). Балетна критика охоплювала такі жанри, як рецензія, творчий портрет, проблемна стаття. Більшість

дописувачів нам не дуже відома, але деякі з них залишили значний слід в історії балетної критики.

Корифей української балетної критики. Як все починалось

Ми почнемо з доробку видатного театрознавця Юрія Станішевського, який зацікавився балетом ще перебуваючи студентом філологічного факультету Харківського університету. Вже тоді його статті з'являлися не тільки на шпальтах місцевих газет «Красное знамя» та «Соціалістична Харківщина», але й на сторінках таких видань, як «Радянська культура», «Літературна газета», «Театр», «Мистецтво», «Советская музыка». Саме його перу належить найбільша кількість статей про балетні спектаклі. Всебічне вивчення українського балету невдовзі стало професією Ю. Станішевського. Його праці відзначало глибоке занурення в історію цього виду мистецтва, детальне вивчення особливостей постановок класичних балетів. Закінчивши університет, Ю. Станішевський вступив до аспірантури Московського державного інституту театрального мистецтва і в 1963 р. захистив дисертацію за темою «Український радянський балетний театр». Тоді ж побачила світ його монографія «Український радянський балет» (Київ, 1963) (Юрій Станішевський у спогадах сучасників, 2016, с. 5). З 1964 р. Ю. Станішевський став науковим співробітником, а з 1974 р. — завідувачем відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського. Але і працюючи в Києві, науковець продовжував старанно відстежувати творчі пошуки харків'ян, друкуючи рецензії на балетні вистави в місцевій пресі.

У його рецензіях відчувається не тільки захопленість балетомана, але й прискіпливий погляд справжнього дослідника. Ю. Станішевський не тільки сумлінно вивчав історію хореографічного мистецтва. Він приділяв особливу увагу саме пошукам сучасних митців.

У 1959 р. балетмейстер І. Ковтунов поставив на сцені театру нову редакцію відомого балету Л. Мінкуса «Баядерка», який зазвичай глядачі бачили у хореографії М. Петіпа. У своїй статті Ю. Станішевський відзначає успішну працю постановника: «Створення виразної танцювальної характеристики героїв, коли до того ж музична характеристика бліда, — дуже важке завдання до балетмейстера. Та І. Ковтунов успішно розв'язав його, особливо в жіночих образах вистави» (Станішевський, 1960, 27 лип.). Партію Нікії танцювала Ольга Байкова, створивши на сцені образ знедоленої та страждаючої жінки: «Хореографічна характеристика Нікії позначена м'якістю, ніжністю, трепетним і глибоким хвилюванням, в партії багато повільних па» (Станішевський, 1960, 27 лип.). По-іншому було розроблено партію Гамзатті: «Образ дочки раджі Дугманта красуні Гамзатті (артистка Р. Самгіна) діаметрально протилежний. Загостреність, різкість танцювальних па, холодність, пихатість — ось що характеризує знатну наречену Солора» (Станішевський, 1960, 27 лип.). Ю. Станішевський торкається важливого питання про співвідношення пантоміми й танцю у балетній виставі, вважаючи, що І. Ковтунов створив «якісно нову пантоміму, притаманну радянській хореографічній сцені. Як відомо, у М. Петіпа партія Солора була майже повністю мімічна. Танцювальною її зробив Вахтанг Чебукіані. І. Ковтунов, як вважає Ю. Станішевський, наслідує постановку Чебукіані (особливо в першій дії). Тому В. Гудименко вдало передає в танці «збентежену душу Солора, його почуття» (Станішевський, 1960, 27 лип.). І звичайно, критик не міг обминути в рецензії знамениту сцену «Царство тіней», підкресливши, що в ній постановник зберіг хореографію М. Петіпа. Ми бачимо, що молодий дослідник не тільки ретельно вивчав матеріали, присвячені історії балету, але й намагався дивитися кращі постановки різних театрів, щоб мати змогу порівнювати працю харківських хореографів та артистів балету з виставами інших майстрів.

Стаття Ю. Станішевського, присвячена балету «Бетсі» А. Лепіна, починається з аналізу лібрето. Він відзначає, що основа балету, присвяченому життю митців сучасної Америки, була, звичайно, далекою від реальності. До того ж, як вважав Ю. Станішевський, «лібретист М. Гольдрін пішов шляхом зовнішньої ілюстративності, не уникнув заялжених штампів. <...> Складається враження, що автор погано знає специфіку хореографії, як це не дивно, намагається ототожнити балет з драмою. Та балет має свої закони, свою піднесену танцювальну мову, і йому не потрібна приземлена побутова драма, де словесні діалоги замінені мімичними» (Станішевський, 1962, 14 жов.). Хоча музиці А. Лепіна до балету притаманна «деяка фрагментарність», хоча в ній відсутній «наскрізний симфонічний розвиток», вона все ж захоплює «багатством ритмів, справжньою танцювальністю». Балетмейстер І. Ковтунов теж виявив «творчу сміливість і винахідливість»: «В процесі роботи він переборював спокуси відійти від танцю в бік побутової пантоміми, замінити піднесену танцювальну мову звичайною жестикуляцією і деякою мірою досяг позитивних результатів. У виставі чимало танців, різноманітних за характером, побудовою і танцювальною лексикою...» (Станішевський, 1962, 14 жов.). Автор статті відзначає вдале втілення окремих номерів: «Особливе враження справляє ексцентричне тріо у виконанні артистів В. Денисенка, В. Гордіна і заслуженої артистки УРСР Н. Васильєвої. Прекрасна танцюристка з'являється у цьому тріо лише на кілька хвилин, проте її виконання, сповнене блискучої майстерності, безпосередності й гумору, чарує і захоплює. <...> Вже з першої появи на сцені заслуженої артистки УРСР О. Байкової, що виконує роль Бетсі, глядач невідривно стежить за кожним її рухом, за кожним проявом її почуттів. <...> Піднесеність і ліризм, мужність і віру в сонячне майбутнє втілює В. Терновченко в образі прогресивного художника Майкла Девіса» (Станішевський, 1962, 14 жов.). Але при цьому критик закидає постановнику, що він зловживає пантомімою, тому

подальша робота над виставою має йти у бік «більш яскравого танцювального розв'язання» (Станішевський, 1962, 14 жов.). Взагалі тема співвідношення пантоміми та танцю у балетній виставі була дуже важливою для Ю. Станішевського, він торкався цього питання у багатьох своїх статтях.

Велика рецензія Ю. Станішевського була присвячена втіленню балету С. Прокоф'єва «Кам'яна квітка» (Станішевський, 1958). Музика балету, написаного за мотивами творів П. Бажова, відзначалася «складністю та багатобарвністю», головною в музичній драматургії стала тема творчості й складності шляху справжнього митця. На постановку запросили балетмейстера Отара Дадекашвілі, який зосередив увагу не на «любовному трикутнику», а на розкритті головної думки композитора: «Хореографічні засоби вистави багаті і різноманітні, всі вони спрямовані на розкриття головної ідеї музики С. Прокоф'єва. Музичним образам підпорядковані всі елементи постановки — від масових танців до танцювальних монологів та діалогів головних героїв. Вдалими вийшли дуети Хазяйки і Данила (О. Байкова і О. Попов), ліричний, сповнений туги і ніжності танок Катерини, опуклий і колористичний хореографічний портрет Север'яна» (Станішевський, 1958). В. Гудименко, як вважав Ю. Станішевський, вдало втілив образ підступного прикажчика Север'яна. Справжнім творчим досягненням О. Байкової стала партія Хазяйки Мідної гори: «Балетмейстер і актриса розкривають характер Хазяйки в складному за малюнком класичному танці, поєднаному з елементами акробатики і російського танцювального фольклору» (Станішевський, 1958). До недоліків вистави автор відносить недостатню чіткість та злагодженість кордебалету та деяку одноманітність постановки народних танців. Загалом же вважає нову постановку цікавою й оригінальною.

У 1964 р. головний балетмейстер театру М. Сатуновський звернувся до втілення нової постановки балету А. Адана «Жігель». Ю. Станішевський не залишив поза увагою нову роботу

театру (Станішевський, 1960, 19 січ.). Аналізуючи виставу, критик писав: «Постановник балету, новий головний балетмейстер театру М. Сатуновський в основному досить переконливо відтворив на сцені ідейний зміст «Жізелі», виразно прочитав мелодійну партитуру А. Адана, наблизивши хореографію до класичних сцен постановки Ж. Ж. Перро і М. Петіпа. І все ж в хореографічному розв'язанні зроблено не все. Можливо заважали надто строкаті побутово-мальовничі костюми першої дії, деяка схильність артистів до побутової «правдоподібності» (зайва жестикуляція, намагання «натурально» ворухити губами, що неприпустимо в балеті взагалі, тим більш в класичній виставі, яка має свій особливий стиль акторського виконання). Можливо, балетмейстер захопився думкою підкреслити контраст між «земним» і «неземним» в балеті. Так чи інакше, в постановці відчутна зайва перевага побутовості над романтичністю» (Станішевський, 1960, 19 січ.).

Проти надмірної побутовості виступав Ю. Станішевський також у проблемній статті «Сучасність — на балетну сцену», надрукованій в 1958 р. у журналі «Прапор» (Станішевський, 1958). У ній молодий автор торкається питань втілення балетів сучасних композиторів («Чорне золото» В. Гомоляки, «Маска» А. Боярського). Ю. Станішевський, серед іншого, критикує харківську постановку балету «Маска» А. Боярського (балетмейстер І. Ковтунов) за переобтяженість пантомімою та зайвий «побутовізм»: «Балетмейстер переступив рубіж балетної умовності, прагнучи внести більше побутових деталей. От чому «Маска» не довго протрималась на сцені» (Станішевський, 1958, с. 103).

Класична і сучасна українська література як джерело нових сюжетів балетних вистав стала темою статті Ю. Станішевського, що побачила світ 1959 р. на шпальтах «Літературної газети» (Станішевський, 1964, 20 бер.). Серед іншого критик не тільки аналізує лібрето і музику балету «Таврія» В. Нахабіна,

але й торкається конкретних питань праці балетмейстера І. Ковтунова: «Образ трудового народу, вдало втілений у партитурі балету, постановник І. Ковтунов інколи добре передає в розгорнутих масових танцювальних сценах, де беруть участь і головні герої. Матрос і Вустя — весь час з народом, їх сольний танець народжується з масового і знову переходить в широкий народний танець» (Станішевський, 1964, 20 бер.). Але, на думку Ю. Станішевського, образами головних героїв не вистачає розгорнутої танцювальної характеристики, вони губляться в натовпі. Але коли постановник сміливо поєднує класичний танець із народним, танцювальна мова балету набуває поетичності та виразності: «Приклад цього — хвилюючий романтичний дует Матроса і Вусті, в якому хороше передано ніжну гаму почуттів молодих героїв: і зародження першого несміливого кохання, і гімн красі людської любові, і віри в світле майбутнє» (Станішевський, 1964, 20 бер.). Ми відчуваємо, як у текстах самого Ю. Станішевського прагнення до критичного аналізу балетних вистав вдало поєднується з їх чуттєвим сприйняттям.

На відміну від Ю. Станішевського, більшість інших критиків зазвичай намагалася передати насамперед власні враження від танцю, емоційну забарвленість образів. При цьому, кожен підходив до вистави з позицій власної професії.

Балетна вистава очима режисерів та музикознавців

Режисер Олексій Глаголін, розповідаючи про балет «Дон-Кіхот» редакції 1967 р. (хореограф В. Хомяков), оцінює його насамперед як постановник, для якого головне значення має цілісність вистави та артистизм акторів, а хореографічна складова відходить на другий план: «У пролозі Дон Кіхот засмутив своєю схематичною умовністю, відсутністю правдивого внутрішнього життя» (Глаголін-Гусев, 1967, 2 лют.). Про виконавську майстерність молодих майстрів балету Т. Кузьміної та В. Гудименка

О. Глаголін пише скоріше як захоплений глядач: «Вже в першому акті Кітрі та Базиль завойовують симпатії глядачів. Артисти молоді, мають сміливий, широкий темперамент і чарівно щирі» (Глаголін-Гусєв, 1967, 2 лют.).

Музикознавиця Галина Смаглій у своїй рецензії на постановку балету «Панночка і хуліган» характеризує не тільки працю балетмейстера С. Шеїної та вдалих виступ солістів С. Коливанової та Т. Попеску, але й звучання оркестру під керівництвом Л. Джурмія (Станішевський, 1959, 13 січ.). При цьому авторка статті відзначає також і вдалу хореографію балету: «Сучасна і танцювальна лексика балету, хоч вирішений він засобами класичного танцю. Постановник не побоявся специфічної умовності хореографії для втілення драматичних подій. Класичні па тут доповнені рухами побутових танців, гімнастичних вправ, акробатики і пантоміми, що значно розширило рамки балетного театру» (Станішевський, 1959, 13 січ.). Вона характеризує не тільки блискучу техніку, але й акторську майстерність виконавців: «Складний, суперечливий, масштабний образ Хулігана створює Т.Попеску. Досконала техніка, майстерне володіння мистецтвом підтримки, динамічність і виразність в сольному і дуетному танцях, художня правда танцювальної партії — ось що приваблює в цьому виконавцеві. Тільки у фінальній сцені, в передачі щастя і любові, якими сповнений юнак, з'являються, елементи мелодрами і надриву, що до деякої міри знижує достовірність психологічного стану героя» (Станішевський, 1959, 13 січ.). Є в автора статті деякі зауваження й щодо втілення С. Коливановою образу Панночки: «Її танець відзначається високою технічністю і поетичністю. Артистка створює зворушливий образ Панночки — юної, чистої і строгої вчительки. Хочеться тільки побажати С. Коливановій виявити більше теплоти в ліричних сценах» (Станішевський, 1959, 13 січ.). Г. Смаглій аналізує працю тоді ще молодого музиканта Л. Джурмія, який незабаром став кращим «балетним» диригентом театру: «І хоч диригентська техніка Л. Джурмія має

ще недоліки, спектаклі, проведені ним, позначені тонким проникненням в художні образи музики» (Станішевський, 1959, 13 січ.). Автор статті пише й про танцюристів кордебалету, й про гру окремих артистів оркестру, наголошуючи на тому, що для сприйняття вистави важлива гармонійна цілісність всіх її елементів.

Інша музикознавиця, Марина Черкашина, у своїй рецензії на постановку балету «Лебедине озеро» відзначає блискучу працю солістів О. Байкової (Одетта-Оділля), В. Гудименка (Принц), Є. Баранника (Злий Чарівник), особливо зупиняючись на виконанні В. Кирносом партії Блазня: «Блискуче проводить він складну партію Блазня, приваблюючи своєю сценічною виразністю, музикальністю, цілісним поєднанням технічного та образного начала» (Штоль, 1954, 18 квіт.).

Але при цьому музикознавця критично поставилася до звучання оркестру: «Не порадував, на жаль, цього разу слухачів оркестр театру (диригент А. Калабухін). Гра професійного колективу відрізнялася невисоким професійним рівнем. <...> Музична та хореографічна сторони не можуть існувати у балетній виставі окремо, незалежно одна від одної. Гра оркестру відбивається і на хореографії. А тому бажано, щоб обидва компоненти були високого художнього рівня» (Штоль, 1954, 18 квіт.).

Серед тих, хто досить систематично звертався у статтях до балетної тематики, був також В. Бібік. У 1959 р. з'явилася його стаття, присвячена новій постановці балету Л. Мінкуса «Баядерка» (Бібік, 1959, 4 січ.). Він подає історію постановки та стисло переказує сюжет балету. Характеризуючи задум балетмейстера, В. Бібік писав: «Характеристика героїв та тих гостро драматичних положень, у яких їх ставить розвиток сюжету, виразно відображена в танцях, поставлених І. Ковтуновим. Ці танці гранично віртуозні та водночас наділені яскравою образністю, надають великий простір виконавцям у грі» (Бібік, 1959, 4 січ.). Автор зауважував: «У своїй новій редакції І. Ковту-

нов дієво переосмислив саму естетику танцю, і мова класики набула конкретної смислової спрямованості, стала прийомом втілення певного емоційного, ідейного образу, а характерний танець наситився елементами справжнього фольклору. Більше того — була подолана роз'єднаність класичного та характерного танцю, також як танцю та пантоміми, та утвердився синтез усіх цих елементів...» (Бібік, 1959, 4 січ.). Знаменитий акт «Царство тіней» В. Бібік оцінює так: «Це чарівна багатоголоса симфонія класичного танцю, яка вражає своєю масштабністю. Завдяки красі пластичного малюнка і в той же час його простоті, цей масовий танець справляє винятково сильне враження» (Бібік, 1959, 4 січ.). Автор рецензії відзначає виконавчу майстерність артистів: «Нікія в трактуванні молодшої здібної артистки балету О. Маєвської драматичніша, її танці схвильовано-поривчасті та стрімкі. Тому вона залишає найбільше враження у сцені з верховним браміном (у першому акті) та інших драматичних епізодах. О. Байкова, навпаки, яскравіше відтіняє ліричну сторону образу Нікії. Рухи її плавні, стримані, поетичні...» (Бібік, 1959, 4 січ.). Автор статті зупиняється також на виконанні чоловічих партій: «Роль Солора добре ведуть В. Гудименко та В. Терновченко, хоча трактують її по-різному. Солор-Гудименко приваблює своєю відкритою простотою та безпосередністю. <...> Терновченко більш мужній та динамічний...» (Бібік, 1959, 4 січ.). В. Бібік згадує і виконавців інших партій: «Легко, витончено, з великою хореографічною майстерністю танцюють Н. Васильєва та Л. Камишнікова танець птахів. Пластично і красиво танцюють їхні партнери В. Денисенко та О. Попов...» (Бібік, 1959, 4 січ.). Але ми бачимо, що конкретні танцювальні характеристики замінено переказом власного емоційного враження від вистави.

Подібний підхід був притаманний й деяким іншим дописувачам. Тому, на наш погляд, найбільший інтерес майбутніх дослідників викликають рецензії, написані балетмейстерами та колишніми артистами балету.

Погляд професіоналів: відгуки хореографів та солістів балету

Зокрема, відноситься до них стаття Бориса Таїрова. Він у 1933–1934 рр. танцював на сцені Харківського театру опери та балету, а у 1944–1972 рр. був головним балетмейстером Київського театру оперети. У 1952 р. Б. Таїров виступив на шпальтах «Соціалістичної Харківщини» зі статтею, присвяченій балету «Лауренсія» О. Крейна за п'єсою Лопе де Вега «Фуенте Овехуна» (Тишко, 1967, 10 лют.). Він, як і багато інших авторів рецензій, теж спочатку подає загальну характеристику лібрето та музики, а потім торкається задуму балетмейстера Наталі Данилової: «У своїй роботі над спектаклем Н. Данилова пішла шляхом створення оригінальної редакції балету, максимально наближеної до драматургічного першоджерела. Ряд акторських вдач спектаклю обумовлений в першу чергу правильним тлумаченням сценічної дії, запропонованої постановником. Уникаючи зайвої красивості танцю, балетмейстер більшість сцен і танців підпорядковує основному задумові п'єси, розкриттю образів спектаклю» (Тишко, 1967, 10 лют.). При цьому він робить і деякі професійні зауваження. Наприклад, вважає, що «танці Фрондосо перевантажені обертальними рухами». Особливої уваги, на думку Б. Таїрова, заслуговує робота Л. Камишнікової над образом Хасінти, яка стала жертвою насильства: «...Користуючись тільки засобами пантоміми і танцю, постановник і актриса Л. Камишнікова досягають граничної виразності й вражальності. Порівняно невелика роль Хасінти вийшла на перший план, найбільш запам'ятовується. <...> Танці Камишнікової на достатньому технічному рівні, вони підкорені виявленню характеру образу, пластичні і музикальні» (Тишко, 1967, 10 лют.). Він також відзначає роботи Я. Додіна (Фрондосо), П. Плавника (Менго), О. Горохова (Командор), Н. Васильєвої (Паскуала): «Образ Паскуали — безперечний успіх молодій артистки Н. Васильєвої. В ній багато щирості, невідкупної про-

стоти, запальних веселощів. Танцює вона легко, без найменшого напруження. Одну з найбільш цікаво поставлених сцен — адажіо Паскуали і Менго в першій дії — Н. Васильєва проводить щиро, з хорошим почуттям пози, на високому виконавському рівні» (Тишко, 1967, 10 лют.). Б. Таїров пише також і про виконавців барвистих іспанських танців (Н. Пурчель, В. Гудименко, В. Тернов-ченко, Н. Виноградову та ін.). Щодо виступу в ролі Лауренсії Г. Гузовської, автор статті вважає, що образ головної героїні ще не набув належного місця у спектаклі: «Якщо правильно в основному розв'язана перша дія, в якій тільки намічаються взаємини Лауренсії з Фрондосо, відбуваються перші сутички з командором, то в дальшому образ мало розвивається, не росте...» (Тишко, 1967, 10 лют.). Автор статті окремо зупиняється на роботі диригента І. Штеймана, підкреслюючи його важливу роль у виставі: «Уважно стежачи за виконавцями (що особливо важливо в балеті), диригент домагається злиття воєдино музичного і танцювального компонентів вистави» (Тишко, 1967, 10 лют.).

Декілька рецензій на вистави театру написав також балетмейстер В. Нікітін, який тоді працював у Харкові. Його статті друкувалися на шпальтах газет «Красное знамя» та «Соціалістична Харківщини». Він робить професійні зауваження щодо відповідності лібрето музиці й щодо співвідношення пантомімі та танцю у виставі. Заслуговує на увагу його стаття присвячена виставам «Раймонда» та «Бахчисарайський фонтан» у постановці Н. Данилової, яка на той час була головним балетмейстером театру (Підлипська, 2018). Відзначаючи певні успіхи роботи балетної трупи, він, між тим, вказує також і на недоліки роботи балетмейстера, критикує випадки підміни хореографії пантомімою: «В двох останніх виставах театру — «Раймонда» і «Бахчисарайський фонтан» — особливо позначилося зниження танцю в балеті. В «Раймонді», крім того, виявилось і неглибоке ставлення постановника до музики» (Підлипська, 2018). Він аналізує окремі сцени вистави і закидає балетмейстерові, що вони

зроблені дещо недбало: «Такою є сцена сну Раймонди, яка вимагає розв'язання теми засобами хореографії: закохана пара і ті, що їх оточують, танцюють про любов, вся картина — це немов пісня про любов. Шкода, що ця картина в нашому театрі бідна хореографічними засобами і виконана неохайно» (Підлипська, 2018). Не обійшлося без критичних зауважень і в розповіді про постановку «Бахчисарайського фонтану»: «Дуже блідий в хореографічному відношенні дует Зареми і Марії в третьому акті. А танець невірлиць у четвертому акті майже повністю зведений до мізансцени, ще трохи, і цю сцену можна показувати в драматичному театрі» (Підлипська, 2018). Автор торкається й мізансцен вистави. На думку В. Нікітіна, найбільш невдало були розроблені саме ті, що були значущими в розвитку сюжету, наприклад, сцена бою в першому акті. Віддаючи належне винахідливості та режисерській культурі балетмейстера, дописувач вказує й на те, що на рівні обох вистав позначилася поспішність у їх постановки.

В іншій статті В. Нікітін розповідає про творчий огляд молодих солістів балетної трупи харківського театру, серед яких були на той час Л. Камишнікова, Н. Васильєва, Г. Гузовська, В. Хребтов, В. Гудименко, Л. Отрадін, В. Терновченко (Нікітін, 1953, 11 квіт.). Він зупиняється на професійних якостях кожного з виконавців, підказуючи молодим артистам, як вдосконалити їхню майстерність. Зокрема хореограф пише: «Л. Камишнікова повною мірою володіє технікою класичного танцю. Манера виконання відрізняється у молодій актриси м'якістю, поетичністю, виразністю. <...> Артистка Г. Гузовська має гарні хореографічні дані, але танець її не завжди виразний. <...> В. Гудименко має хороші дані класичного танцівника. <...> Іспанські танці в «Лауренсії» він виконує чітко, темпераментно, але з напруженим, зосередженим обличчям, що, безумовно, збіднює образ. Цікаво показав себе на огляді й артист Отрадін. Маючи хороші зовнішні дані, благородну, м'яку манеру, Отрадін непогано виконав роль принца в «Лебединому

озері”. Але молодому артисту потрібно досягти більшої легкості, віртуозності в танці і, найголовніше, більшої виразності, акторської майстерності» (Нікітін, 1953, 11 квіт.).

Не обминала критика й роботи самого В. Нікітіна, який, зокрема, поставив на харківській сцені балет «Весняна казка» В. Нахабіна. На сторінках «Соціалістичної Харківщини» виступала з крити-чними оглядами й колишня балерина Галина Штоль, в минулому — талановита виконавиця характерних партій, дружина відомого балетмейстера М. Фореггера, одна з авторів книги, присвяченої історії Харківського оперного театру (Милославський, Івановський, Штоль, 1965). Крім того, Г. Штоль була авторкою лібрето балету «Іван — добрий молодець» М. Сільванського (Туркевич, 1999, с. 212). В її статтях питання лібрето й музики поєднуються з проблемами хореографії. Вона зазвичай подає історію постановок. Характеризує лібрето і знайомить з ним майбутнього глядача. Так, розповідаючи про «Весняну казку» В. Нахабіна за мотивами казки О. Островського «Снігуронька», вона вказує на недоліки лібрето, в якому знайомі всім образи Мізгіря, Купави й Леля перетворилися на досить узагальнені образи Доброго Молодця, Дівичі Краси та Парубка Удальца, а філософський зміст казки зведено до особистих взаємин Снігуроньки та Доброго Молодця. Характеризуючи музику, авторка вказує, що вона «танцювальна», «наспівна», а «деяка одноманітність, переважання ліричного характеру обумовлені драматичним матеріалом лібрето» (Щербакова, 1962, 21 жовт.). Вона вважає досить вдалою роботу балетмейстера: «Постановник спектаклю В. Нікітін показав себе здібним балетмей-стером, знайшов цікаве розв’язання ряду сцен і епізодів балету. Серед них хочеться назвати такі, як пробудження Снігуроньки, що спить в дуплі величезної ялинки під захистом її гілок, фінал першої дії, коли Снігуронька йде з лісу в людське селище, вся сцена Бобиля і Бобилихи, прекрасно виконана артистами Г. Масловою, Н. Виноградовою і О. Галкіним. <...> Серед масових сцен слід відзначити народні танці в

другій і третій діях. Вражає сцена розтанення Снігуроньки, хоч не все тут до кінця продумане. Від чого вона тане — невідомо, адже сонце сходить після її загибелі. Проміння направлене на Снігуроньку збоку, і що є його джерелом — не ясно. І ще: сцена мала проходити в присутності народу. Тут більше, ніж будь де, позначилися недоліки лібретто» (Щербакова, 1962, 21 жовт.). Серед недоліків хореографії Г. Штоль відзначає вирішення образу Весни: «Танець іде в надто млявому темпі, постановником дані невдалі рухи, танцюристка не витримує пози, зривається з пуантів...» (Щербакова, 1962, 21 жовт.). Розбираючи виконання окремих партій, Г. Штоль пише: «Обидві виконавиці основної ролі балету артистки О. Байкова і Л. Камишнікова створюють зворушливий образ Снігуроньки. <...> Якщо сценічна чарівність, красиві лінії танцю відзначають гру О. Байкової, то в Снігуроньці Л. Камишнікової, яка має неабияке сценічне обдарування, багато дитячого, наївного, весь образ продуманий і відчутий артисткою. <...> Я. Додін (Добрий Молодець) — хороший партнер, він впевнено проводить дуетні сцени. Разом з тим артист ще не цілком оволодів образом, не знайшов потрібних фарб. У В. Гудименка, другого виконавця Доброго Молодця, — більше молодості, щирості, розмаху» (Щербакова, 1962, 21 жовт.). Ми бачимо, що як балерина, Галина Штоль торкається як питань артистизму, так і техніки виконання, її тактовні зауваження носять цілком професійний характер.

Творчий портрет в жанрі панегірика

Здається, що в означений період журналісти майже не зверталися до жанру творчого портрету. Нам вдалося знайти лише невеличкі замітки, присвячені ветеранам театру Олександрову Горохову (Станішевський, 1959, 22 груд.) та Розі Самгіній (Щербакова, 1962, 21 жовт.). Ю. Станішевський пише про багатий цікавими роботами творчий шлях О. Горохова, який на той час ще продовжував працювати в театрі. Критик перелічує його основні партії, відзначаючи, що соліст «зарекомендував себе не

тільки грамотним і віртуозним виконавцем класичних варіацій, умілим партнером у дуетах, але яскравим характерним танцівником, що легко і невимушено виконував народні танці» (Станішевський, 1959, 22 груд.).

Натомість Н. Щербакова у своїй статті «Прощальне адажіо» розповідала про солістку, яка в останній раз вийшла на сцену театру в улюбленій ролі Одетти-Оділлії. Тому в її дописі домінувала вдячна елегійність. Н. Щербакова також згадувала основні партії Рози Самгіної й зауважувала, що вона мала дуже широкий діапазон: «У низці балетів вона виконувала партії двох героїнь: ліричної та характерної. Джарнін і Айдай в «Чолпоне» — киргизькому балеті. Анна та Клеопатра в «Таврії», Нікія и Гамзатті в «Баядерці», Одетта та Оділлія в «Лебединому озері»... І кожна героїня має свій характер, своє емоційне обличчя» (Щербакова, 1962, 21 жовт.).

Якщо ця замітка Н. Щербакової — своєрідний ліричний епілог творчого шляху, то невеличку замітку Н. Тишко про нову редакцію балету «Дон-Кіхот» 1967 р. (Тишко, 1967, 10 лют.), де значне місце посідає аналіз роботи дуету С. Коливанової та Т. Попеску, можна вважати побажанням нових творчих успіхів молодим талановитим артистам. Критик пише: «У ролі Кітрі С. Коливанова продемонструвала відмінну школу, справжню майстерність. В її виконанні технічні труднощі непомітні для глядача, настільки легко, граціозно, по-молодечому завзято і радісно танцює балерина. Прекрасним партнером їй є Т. Попеску (Базіль), який досконало володіє мистецтвом підтримки, що саме в цьому спектаклі, де багато дуетних сцен, включаючи знамените фінальне па де-де, дуже важливо» (Тишко, 1967, 10 лют.).

І лише одна стаття у пресі означеного періоду присвячена діяльності балетмейстера — а саме І. Ковтунова. В ній С. Луценко стисло окреслює творчий шлях хореографа, характеризує його головні постановки, зокрема порівнює дві редакції балету

«Таврія» В. Нахабіна за мотивами роману О. Гончара: «У першому сценічному варіанті «Таврії» поряд зі слабкими пантомімічними сценами існували переконливі танцювальні епізоди, сповнені романтичної окриленості та натхнення. Таким, наприклад, був танцювальний дует матроса- більшовика та Усті з першої картини другої дії. У ньому тонко і переконливо розкривалися і перші боязкі почуття, і радість любові, і віра у світле майбутнє. Але якщо позитивні герої мали чіткі хореографічні характеристики, то негативні були вирішені за допомогою примітивної жестикуляції та пантоміми. У другому варіанті балетмейстер постарався знайти для прикажчика Гаркуші та для Вольдемара переконливіші танцювальні фарби. Друга хореографічна редакція балету вийшла більш цілісною та художньо досконалою» (Луценко, 1960, 11 груд.).

Питання хореографічної освіти

Деяко остронь у корпусі критичних статей знаходяться матеріали, присвячені вихованню творчої молоді (що було актуально за відсутності у Харкові спеціального хореографічного навчального закладу). Це, насамперед, дописи, що вийшли у 1953 р. до 30-річчя балетної студії оперного театру, яка ще з 1930-х років готувала для виступів у виставах не тільки артистів кордебалету, але й деяких солістів: через неї пройшли Г. Гузовська, Л. Камишнікова, В. Хребтов, М. Горпиненко та інші. Зокрема, у статті керівниці студії В. Баранової «В балетній студії театру» (Баранова, 1955, 27 бер.) йшлося про особливості виховання юних виконавців, які не тільки опановували основи майбутньої спеціальності, але й брали участь в творчій роботі театру. Як відомо, у 1957 р. на основі цієї балетної студії була створена хореографічна школа. Її праця теж привертала увагу не тільки журналістів-оглядачів, але й професійних артистів, які були кровно зацікавлені в продовженні творчих традицій і поповненні балетної трупи театру. Зокрема, соліст балету Ю. Коровкін у своїй статті «Звітують юні артисти» не тільки

аналізував виступи учеників, але й віддавав належне праці педагогів: «Кілька слів про роботу педагога т. Терновченка. Він показав дещо цікаве в народно-характерному класі. В його постановці бачимо «Шкільну мазурку» (музика Беліцького). Цей танець вимагає певної постановки форм корпусу, рук, голови, бездоганної чіткості рухів у хлопчиків, граціозності у дівчаток. Можна сміливо сказати, що педагог справився з цим завданням» (Коровкін, 1960, 7 черв.).

На основі аналізу рецензій, що з'являлися на шпальтах харківських газет у 1950-1960-ті роки, можна зробити деякі узагальнюючі висновки. Зрозуміло, що художня критика (і зокрема балетна) повинна поєднувати в собі наукові та художні риси: чіткий аналіз, вірне використання категоріального апарату, і разом з тим — емоційність та високу глядацьку культуру. Зауважимо, що всі критики відзначали емоційний вплив постановок, торкалися питань сценографії та костюмів. Розповідь про вистави, незалежно від основної професії дописувача, у більшості випадків починалася з історії постановок (якщо йшла мова про класичні балети), аналізу лібрето та змін у ньому. Щодо аналізу роботи хореографа, всі критики звертали увагу на співвідношення танцю та пантоміми, розробку головних партій та масових сцен. При цьому музикознавці згадували роботу диригентів та оркестрантів, театрознавці відзначали артистизм виконавців, балетмейстери та колишні виконавці звертали увагу на техніку виконання.

Оскільки проблеми професійного рівня критиків, їхньої обізнаності в танцювальному мистецтві й досі залишаються актуальними, подальше вивчення смислового та стилістичного аспекту балетної критики (в тому числі — на регіональному рівні) може стати важливим чинником розвитку історії та теорії хореографічного мистецтва.

Список використаних джерел

- Баранова, В. (1955, 27 бер.). В балетній студії театру. *Соціалістична Харківщина*.
- Бібік, В. (1959, 4 січ.). Старий балет — по-новому. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М.В. Лисенка*.
- Глаголін-Гусев, О. (1967, 2 лют.). «Дон-Кіхот» (Балетна вистава Харківського театру опери і балету імені М.В. Лисенка). Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М.В. Лисенка*.
- Коровкін, Ю. (1960, 7 черв.). Звітують юні артисти. *Соціалістична Харківщина*.
- Луценко, С. (1960, 11 груд.). Творець балетних вистав. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М.В. Лисенка*.
- Милославський, К., Івановський, П., Штоль, Г. (1965). *Харківський державний академічний театр опери і балету імені М.В. Лисенка*. Київ: Мистецтво.
- Нікітін, В. (1953, 11 квіт.). В. Артисти балету. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М.В. Лисенка*.
- Нікітін, В. (1953, 30 січ.). Два балетних спектаклі. *Соціалістична Харківщина*.
- Підлипська, А. (2018). Балет «Чорне золото» В. Гомоляки — П. Вірського: критичний дискурс. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (32), 163-168.
- Підлипська, А. (2021). *Концептуально-сміслові поле балетної критики в Радянській Україні 1920 — 1930-х років*. Київ: Ліга-К.
- Смаглій, Г. (1969, 18 березня). Новий балетний спектакль: «Панночка і хуліган» на сцені Харківського театру. *Соціалістична Харківщина*.
- Станішевський, Ю. (1959, 13 січ.). «Баядерка»: Нова вистава театру опери й балету. *Соціалістична Харківщина*.
- Станішевський, Ю. (1960, 27 лип.). Ветеран українського балету. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М.В. Лисенка*.
- Станішевський, Ю. (1959, 22 груд.). Животворне джерело балету. *Літературна газета*.
- Станішевський, Ю. (1964, 20 бер.). На сцені — класика: Балет «Жізель» в театрі імені М.В. Лисенка. *Соціалістична Харківщина*.

- Станішевський, Ю. (1960, 19 січ.). Нова тема, нові образи: «Бетсі» А. Лепіна в театрі опери й балету. *Соціалістична Харківщина*.
- Станішевський, Ю. (1962, 14 жовт.). Поезія творчості: «Кам'яна квітка» С.Прокоф'єва на сцені театру імені М.В. Лисенка. *Соціалістична Харківщина*.
- Станішевський, Ю. (1958). Сучасність — на балетну сцену. Прапор, (10), 100-105.
- Таїров, Б. (1952, 23 бер.). Лауренсія. *Соціалістична Харківщина*.
- Тишко, Н. (1967, 10 лют.). З успіхом! *Соціалістична Харківщина*.
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях. Хореографи. Артисти балету. Композитори. Диригенти. Лібретисти. Критики. Художники*. Київ: Біограф. Ін-т НАН України.
- Черкашина, М. (1963, 7 груд.). Улюблений балет. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М.В. Лисенка*.
- Штоль, Г. (1954, 18 квіт.). Балет «Весняна казка». *Соціалістична Харківщина*.
- Щербакова, Н. (1962, 21 жовт.). Прощальне адажіо. Машинопис. *Архів ХНАТОБ імені М.В. Лисенка*.
- Юрій Станішевський у спогадах сучасників. (2016). Київ: Музична Україна.

ЧАСТИНА 3.

ОПЕРА У ПОЗАСЦЕНІЧНИХ ВИМІРАХ



Розділ 7.
ТИПИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРЕТЕКСТІВ
В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ОПЕРНИХ ЛІБРЕТО
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

*Ми все ще точно не знаємо, що таке опера —
тож як нам знати, що таке лібрето?*

Фрідріх Шульц

Лібрето як невідома літературна постать
Клас Гюнтер Юст

Серед напрямків діяльності доктора мистецтвознавства Марини Черкашиної-Губаренко була і практична робота над лібрето до опер та балетів. Донька провідних акторів Харківського театру «Березіль» (пізніше — театру ім. Т. Г. Шевченка), М. Черкашина-Губаренко прекрасно знала і розуміла природу театру, сценічної дії, що в поєднанні зі здобутою нею ґрунтовною музичною освітою знайшло реалізацію у кількох створених музикознавицею лібрето¹⁹. Питання лібрето, безумовно, є однією з галузей знань, які належать до проблемного поля оперознавства.

Оперне лібрето протягом останнього півстоліття стало предметом підвищеної уваги вчених, які займаються дослідженнями в галузях літературознавства, музикознавства, лінгвістики, а також театрознавства. З'явився навіть цілий науковий напрям, що спрямований на теорію та аналіз оперних текстів — лібретологія, але разом з тим А. Рудольф у своїй дисертації зазначає, що «ця дослідницька спроба — незважаючи на чутки про протилежне — все ще настільки аморфна навіть у

¹⁹ Детально про це — у статті І. Драч [1].

сучасних умовах, що видається сміливим говорити про окремий напрямок досліджень чи навіть дисципліну на основі фактичного стану досліджень: у ході досліджень, проведених тут (в дисертації — О.К.), стане очевидним, що дійсної теорії ще не існує, як і адекватних методів аналізу» (Rudolph, 2015, с. 1). І це зрозуміло, бо, на думку А. А. Аберт, «опера, мабуть, найбільш суперечливий жанр в історії музики. Оскільки він належить до половини літературній історії, його часто розглядають як гібридну істоту, чого чистий музикознавець уникає, над тим працює чистий історик літератури. Або ви бачите його лише як музичний твір, або ... — лише як літературний твір мистецтва, що, у свою чергу, не передає належного відношення до їхньої сутності: адже це вони суть драматична і музична водночас, і весь їх розвиток від початку до останнього сьогодення полягає в постійному протистоянні цих двох душ, завдяки чому завжди по черзі, то один, то другий бере гору. У деталях ця дискусія визначається відповідними інтелектуальними та соціальними течіями часу, оскільки опера загалом більше, ніж будь-який інший жанр, відображає дух часу» (Hortschansky, 1989, с. 50).

Дослідники вже пояснили, звідки виникло «підвищення академічного та університетського інтересу до лібрето з початку ХХ століття. Вирішальні чинники — з одного боку, феномен Ріхарда Вагнера, а з іншого — так звана літературна опера: цей принцип адаптації літератури через оперу має тривале значення з різних причин і тому підходить як відправна точка для висвітлення деяких фундаментальних труднощів дослідження лібрето» (Rudolph, 2015, с. 2).

Науковці також з'ясували, що у 1950-х роках «комплексне дослідження лібрето, що почалося з порівняльної, а також соціально-історичної перспективи, було засноване більше на дослідженнях музики та театру, ніж на літературознавстві» (Nieder, 2007, с. 419), у 1970-ті роки «з'явився постійний інтерес до специфічних взаємозв'язків між словом і звуком», у 1980-ті роки починається «формування самостійної дисципліни», а у

1990-ті — музично-літературні студії починають поглинатися «інтермедійними дослідницькими підходами» (Rudolph, 2015, с. 387–388). Але що стосується теорії лібрето, то тут відразу спливає «велика кількість несумісностей, розбіжностей і вразливих місць, що є результатом не стільки різних точок зору фахівців, основних питань або (сумнівних) методів, скільки насамперед наслідком невизначеності та непослідовно використаної концепції лібрето, що означає, що порядок денний відрізняється від питання про цілі, завдання, методологію, місце розташування тощо» (Rudolph, 2015, с. 389).

Дійсно, ще досі існують розбіжності, пов'язані з питанням розуміння того, що таке лібрето. Так, італійський драматург і лібретист Ф. Фонтана зауважував, що «лібрето — це скелет, це кухня вистави; лібрето за своєю формою варте партитури кларнета чи гобоя..., і тому я вважаю нелогічним, що досі лібрето читали публіці музичної опери, так само як я вважав би нелогічним, якби існував звичай роздавати їй партитури гобоя чи кларнета» (Fontana, 1884, с. 112–113).

Навіть у ХХ столітті можна зустріти парадоксальні визначення лібрето: «Виникає досить незручне питання: чи є лібрето взагалі жанром. Звичайно, це щось. Це багато слів, і час від часу його можна придбати в Reclam» (Hacks, 1976, с. 209).

У той же час німецький дослідник романської музики та лібретист А. Гір, вважаючи, що лібрето — це суто літературне явище, запропонував в своїх книгах кілька означень лібрето, в яких підкреслюється саме цей момент: «Перш ніж лібрето сприймати як текст, воно є книгою» (Gier, 1998, с. 3); «Лібрето відрізняється від інших драматичних жанрів особливістю покладення на музику», завдяки чому «драматургія (принаймні в певні епохи) і має формальне оформлення, <...> і враховує виражальні можливості сучасної музики» (Gier, 2001, с. 250); «Літературну якість лібрето ... майже завжди оцінюють відповідно до стандартів розмовного театру» (Gier, 1998, с. 23). Зрозуміло,

що і лібретологію А. Гір інтерпретує як «літературну піддисципліну з дослідження лібрето», яка займається його «жанровою поетикою» (Gier, 1998, с. 19). Можливо, такий підхід німецького вченого пов'язаний з тим, що достатньо довго існувало «приховане відчуття некомпетентності щодо оперних текстів, як часткових моментів переважно музичного жанру, що спонукало багатьох літературознавців вважати, що музикознавство було єдиним, хто мав право на аналіз усіх естетичних пластів у цілісному художньому творі, яким є опера» (Besk, 1997, с. 12).

Американський дослідник-компаративіст У. Вейсштейн, говорячи про «суворий розподіл робіт дослідників між театром, літературою та музикою», визнає, що «відповідні неологізми (librettology, librettologia та librétologie) стали все більш поширеними в останні роки і тепер вважаються обов'язковими» (Weisstein, 1986, с. 155, 147).

На думку культуролога П. Фаустіні, «оперне лібрето — це більше, ніж розмовна драма, це текст із складною, але водночас жорстко визначеною структурою, що проявляється у віршах, артикульовано в актах, картинах, сценах, дуже часто навіть у регулярних строфічних рядках, воно може поділятися або ні на частини, призначені для певних закритих музичних форм, має підписи з дуже змінною функцією, і в будь-якому випадку здебільшого воно ідеально дотримується іншого тексту, партитури, яка, в свою чергу, прописує своїй найважливішій складовій — музиці і, разом з нею, часову вісь, на якій ґрунтується драматично-сценічний ритм — остаточна форма, яку набуде твір» (Faustini, 2007, с. 6).

Александр Рудольф виявляє ще один аспект, який дослідники залишають майже поза увагою: «... Термін лібрето все ще нечітко циркулює між різними етапами тексту та друкарськими формами... <...> ... Але ... в залежності від цільового призначення, можна виявити досить різні характеристики і підготовки цього тексту (наприклад, текст, який композитор буде покла-

дати на музику; текст, що призначений для читання під час вистави в театрі, а тому надрукований текст; текст, який опублікований у контексті літературних видань творів лібретистів чи письменників; драматичний сюжетний текст; у ширшому розумінні це також музично-драматична драма-тургія тощо)» (Rudolph, 2015, с. 391).

У вчених виникає питання і стосовно того, до яких джерел слід звертатися науковцю при вивченні лібрето — до автономного тексту лібрето чи до тексту, який представлений в партитурі (Roccatagliat, 2019, с. 15–16).

Разом з тим, ще немає єдиного погляду на таке явище, як оперність лібрето.

Так, дослідники зауважують, що «існують різні аргументи в оперному дискурсі щодо критеріїв “доброго” лібрето, але в цілому їх можна віднести до двох основних напрямків: один — спрямований на виразний зміст опери, який міститься в лібрето і який підлягає переробці в лібрето відповідної літератури (Г. Лінденбергер, Г. Шмідгалл), інший — пов’язаний з драматургією і зокрема організацією часу в опері (К. Дальгауз, А. Гір)» (Lulé, 2004, с. 49).

З погляду Г. Шмідгалла, в опері можна знайти як формальні критерії, які виокремлюються в «стандартних оперних п’єсах», так і критерій «підвищеної експресивності», характерний і для «прозової літератури», і для «початкової оперної структури» (Schmidgall, 1977, с. 6). За Г. Шмідгаллем, опера штучна та ірреальна, тому в неї можна виявити такі риси, як «відрив від художнього натуралізму, її жестовий лад і її стилізацію» (Schmidgall, 1977, с. 10). Однак саме «музика унікально здатна супроводжувати та оживляти вибухові моменти екзистенціального прозріння. У своєму пориві до концентрованої та вражаючої виразності, опера є епіфанічним видом мистецтва» (Schmidgall, 1977, с. 12). У той самий час науковець підкреслює, що драматична ситуація має бути на першому плані, бо опера

вимагає «театру дії, емоцій, залучення, руху і видовища» (Schmidgall, 1977, с. 14).

Альберт Гір у своєму дослідженні звертає увагу на те, що, по-перше, лібрето треба розглядати з боку драматургії та хронометражу (Gier, 1998, с. 5), по-друге, «текст п'єси, вочевидь, придатний для покладання на музику лише тоді, коли він має характеристики, схожі на лібрето» (Gier, 1998, с. 6). По-третє, науковець зазначає, що «питання про те, чи є певна поетика і драматургія лібрето, майже не обговорювалося в літературознавстві» (Gier, 1998, с. 22), тому він у своїй роботі робить «спробу оцінити і визначити керований набір ознак роду, які присутні» в опері протягом чотирьох століть її історії і «здаються константними, хоча це не однаково виражено в кожному тексті» (Gier, 1998, с. 28). Дійсно, А. Гір виділяє такі «істотні риси», як «(1) стилість; (2) переривчастість у структурі часу; (3) незалежність частин; (4) контрастна структура; (5) примат відчуттів» (Gier, 1998, с. 14).

У дослідників немає єдиного погляду і на те, під якими кутами зору можливо аналізувати лібрето.

Так, Ф. Грільпарцер у ХІХ столітті писав, що «жодна опера не повинна розглядатися з боку поезії — під таким кутом зору всякий драматично-музичний твір є нісенітниця — але тільки з боку музики; як один музичний малюнок із написаним під ним пояснювальним текстом» (Grillparzer, 1964, с. 897). Близький до цієї думки і Дж. М. Яковеллі: «...Лібрето опери виявляється неістивним за відсутності музично-театральної обробки, яким воно є за своєю природою» (Iacovelli, 2015, с. 117). Так само про вразливість підходу до лібрето з боку літературознавства пише Н.В. Балестріні: «Дослідження взаємозв'язку між літературними текстами та їх творчими нащадками залишатиметься одновимірним, якщо воно обмежується порівняльними переліками ознак сюжету. Більш складні запити вимагають розуміння складової частини та характеристики кожного художнього середовища» (Balestrini, 2005, с. 15).

Александр Рудольф також вважає, що дослідження, які «змістовно оцінюють зв'язок між оригіналом і відповідним лібрето» «занадто часто ... ризикують лише знайти аналогії та відмінності між вихідним і цільовим текстами» (Rudolph, 2015, с. 3). І далі науковець зауважує, що «фатальний наслідок одномірного аналізу зазвичай призводить до аподиктичного вироку лібрето як неповноцінного похідного з вищого оригіналу з огляду на його художню якість. Проте слід вимагати більше від добре обґрунтованої наукової процедури, наприклад, чи можна розуміти лібрето як художню форму артикуляції *sui generis* і, отже, як тільки воно (лібрето — О.К.) пов'язується з іншим художнім твором (його літературним джерелом, наприклад), слід також розглядати його специфічні структури там, де це можливо, за умови надання лібрето емансипованого статусу, який виходить за межі суто практичної літератури» (Rudolph, 2015, с. 3).

У той же час Г. Шмідгалл у праці «Література як опера» поставив собі за мету «розглянути музичні цінності <...> опер з літературної точки зору», маючи намір «продемонструвати, що порівняння джерела з його оперним “виданням” може пролити світло на природу опери так само, як і строгий музичний аналіз або біографія» (Schmidgall, 1977, с. 24, 23). Г. Лінденбергер також в своїй роботі відразу попереджає читача про те, що вона «не належить виключно до галузі теорії чи практичної критики», а ті, хто незнайомі з останніми досягненнями в літературній критиці, можуть відчувати себе «спантеличеними, можливо, навіть роздратованими» його методами (Lindenberger, 1984, с. 18).

В останні десятиліття стає все більш поширеним інтермедіальний / мультимедійний підхід до оперного лібрето. Так, У. Матіс-Мозер зазначає, що «текст опери має власний рівень смислу, але в ідеалі він сприймається в рамках мультимедійної форми мистецтва чи перформансу та взаємодіє з іншими його

складовими» (Mathis-Moser, 2015, с. 224–225). Разом з тим, розглядаючи оперу як єдину конструкцію, дослідниця виокремлює такі питання, які стосуються саме аналізу тексту лібрето: «процедури створення тексту; посилання на інші окремі тексти (цитата, іронічне відчуження, переклад тощо); посилання на літературні традиції (мотиви тощо); зв'язок з іншими (літературними) жанрами» (Mathis-Moser, 2015, с. 228).

Водночас аналіз досліджень українських науковців показує, що зосередження саме на вивченні, наприклад, першоджерел опери Ж. Масне «Сафо» є плідним і дає змогу зробити важливий «висновок щодо максимальної відповідності оперного лібрето “букві” й “духу” літературних першоджерел, що дозволило авторам опери створити переконливий драматичний твір з неоднозначними персонажами, небанальним драматургічним конфліктом, який переростає з приватної любовної історії у щось більш значне — в протистояння двох культур, двох різних світів, роблячи “Сафо” твором, актуальним і в наш час» (Мовчан, 2018, с. 44–45).

Безумовно, для літературознавців в пріоритеті залишається текстова сутність лібрето, тим паче, що театрознавці та музикознавці іноді, розповідаючи про претексти до лібрето, роблять грубі помилки в прочитанні того чи іншого твору. Наприклад, під час аналізу першоджерел опери «Кармен» Ж. Бізе.

Тому ми вважаємо за доцільне проаналізувати послідовність переростання прозових претекстів у лібрето трьох опер, які ставилися на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка (це опери «Кармен» Ж. Бізе, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса та «Сільська честь» П. Масканьї), а також виявити типологію підходів лібретистів до створення цих оперних лібрето.

До опери «Сільська честь» ХНАТОБ звертався двічі: у 1969 році виставу здійснили диригент І. Штейман та режисер В. Лукашев (російською мовою), у 2007 — диригент В. Куценко та режисер А. Калоян (мовою оригіналу). Постановки опери «Самсон

і Даліла» в харківському театрі імені М.В. Лисенка була здійснена вже за часів Незалежної України: режисером М. Жієсом (Франція) та диригентом А. Калабухіним (1992) і режисером І. Нестеренко та диригентом В. Куценком (2004). Втіленню опери «Кармен» у ХНАТОБ присвячена стаття Ю. Щукіної в цьому виданні.

**Повість «Кармен» Проспера Меріме
та її адаптування до однойменного оперного лібрето
Анрі Мельяком та Людовіком Галеві**

У магістерській роботі «“Кармен”. Голос Аніми та його відлуння в літературі, опері, кіно та музичному відео» Н. Ростамян розглядає три адаптації повісті «Кармен» П. Меріме — «в творчості Жоржа Бізе (1875), Карлоса Саура (1983) і Пола Ван Хавера (2015)» (Rostamian, 2018, с. 5).

Дослідниця пропонує новий підхід до аналізу образу Кармен — крізь «призму психоаналізу К. Г. Юнга», бо завдяки такому підходу «спрощується дослідження архетипічних елементів у характері Кармен як аніма-проекції чоловічої психіки» (Rostamian, 2018, с. 6). Н. Ростамян не тільки послідовно виявляє претексти, завдяки яким і з'явилася новела П. Меріме, але й «ідею Кармен як архетипу аніми чоловічої свідомості» (Rostamian, 2018, с. 18).

Коли науковиця переходить до аналізу твору Ж. Бізе, то її інтерес концентрується вже не на лібрето до опери «Кармен», а на «певних музичних сигналах, які піддаються юнгіанському прочитанню, оскільки вони розкривають багато прихованих аспектів персонажів, зокрема Кармен» (Rostamian, 2018, с. 7).

Нас цікавить зовсім інший аспект у вивченні лібрето до опери «Кармен»: яким чином А. Мельяк та Л. Галеві розпорядилися текстом повісті П. Меріме, як саме вони використали претекст. У той же час науковці вважають, що, «створюючи свою партитуру, Бізе не відчував жалю змінювати слова своїх лібре-

тистів: іноді він міняв їх, якщо придумував більш співану версію; іноді він ігнорував рядки, які не відповідали його музичним уявленням; а іноді навіть додавав слово чи два» (Dorgan, 2016).

Нагадаємо, що повість «Кармен» спочатку складалася з трьох частин, а потім письменник дописав четверту частину про історію, культуру та мову ромів.

У першій частині читач дізнається, що оповідач, безіменний французький мандрівник, який цікавиться культурою, давньою історією та археологією Іспанії, подорожує Андалусією з провідником. Саме в цей час він зустрічається з доном Хосе Наварро. У другій частині оповідач зустрічає Кармен, яка пропонує йому поворожити й краде його годинник. Пізніше оповідач дізнається, що дон Хосе збираються стратити, і зустрічається з ним у в'язниці. У третій частині дон Хосе розповідає історію свого життя: як він пройшов шлях від баскського дворянина до вбивці і контрабандиста, а також про своє кохання до Кармен, що завершилося трагедією.

Зрозуміло, що лібретистів зацікавила саме третя частина повісті, разом з тим перед А. Мельяком та Л. Галеві виникло серйозне питання: як перевести багатосторінковий монолог героя про події минулого часу, в якому згадуються імена контрабандистів і Кармен, у драматичний твір, в якому події відбуваються тут і зараз, і важливе місце займає конфлікт. П. Паві пише, що «драматичний конфлікт виникає в результаті дії антагоністичних сил драми. Зіштовхуються між собою дві або більше дійові особи, погляди на світ або оцінки на одну й ту саму ситуацію» (Паві, 2006, с. 229). Зрозуміло, що для опери, яка повинна була ставитися в *Opéra-Comique*, однієї пари героїв, які є двома «сторонами конфлікту», що «ведуть боротьбу за предмет конфлікту» (Клековкін, 2012, с. 301), було замало. Тим більш, що сам текст повісті П. Меріме підказував, як можна розширити кількість дійових осіб у майбутній оперній виставі.

Таким чином, із зауваження дона Хосе про те, що рідний край асоціювався в нього з гарними дівчатами, які були вдягнені в сині спідниці та мали довгі коси, що «спадали їм на плечі» (Merime, 2025), виросла постать Мікаели, яка прекрасно вписувалася у вимоги театру Opéra-Comique: «Мікаела продовжує традицію Opéra-Comique щодо невинної героїні» (Dorgan, 2016). Ці головні ознаки оперної персонажки подаються в ремарці («Кілька хвилин тому увійшла Мікаела: синя спідниця, коси падають на плечі; нерішуче, ніяково вона спостерігає, як солдати наступають і відступають» (Тут і далі переклад мій — О.К.) (Carmen, n.d.), що передує діалогу між Моралесом та Мікаелою (1 сцена 1 дії). Крім того, про синю спідницю і довгі коси згадає Моралес, коли розповість Хосе, що до нього приходила дівчина (2 сцена 1 дії), а потім лейтенант Цуніга («А ще у нас слабкість до синіх спідниць і до кіс, що спадають на плечі...»), і, нарешті, сам Хосе пояснить лейтенанту, що «синя спідниця, коси... це костюм Наварри... він нагадує мені цю країну...» (3 сцена 1 дії) (Carmen, n.d.).

Виникає питання, чому в перших сценах першої дії так багато говориться про сині спідниці та довгі коси, що є ознакою порядних баскських дівчат? А. Терье пояснює це тим, що з появою «мудрої Мікаели, посланниці материнського слова», історія в опері «набуває морального змісту» (Terrier, 2023).

Пікадор Лукас з другорядного персонажа в повісті П. Меріме перетворюється в лібрето на мужнього красеня Ескамільйо, який «співає принизливі мелодії». На думку музикознавців, «лібретисти побачили в цьому другорядному персонажі контраст із Хосе, представивши його як пихатого Альфа-самця», бо Ж. Бізе «наказує співати приспів його вступної арії avec fatuité», що перекладається як «з майже смішним самовдоволенням» (Dorgan, 2016).

Якщо в повісті П. Меріме дон Хосе тільки згадує про своїх товаришів Ремендадо і Данкаїре, то в лібрето ці контрабандисти отримують втілення у плоті, причому, як «у справжньому

стилі Opéra-Comique», їх «потрібно було поєднати з партнерками», Фраскітою та Мерседес (Dorgan, 2016). До речі, імена отримали в лібрето і військові чини, про яких згадував у повісті дон Хосе (бригадир Моралес і лейтенант Цуніга).

Спочатку розглянемо, як в лібрето використовується текст повісті П. Меріме.

Почнемо з цитації твору французького письменника.

По-перше, лібретисти, можуть переводити текст повісті у ремарки.

Ось читаємо у П. Меріме: «Я скоро став бригадиром, і мене уже обіцяли незабаром зробити сержантом, коли, на моє нещастя, мене було призначено вартувати тютюнову фабрику в Севільї. Якщо вам довелось бути в Севільї, то ви, мабуть, бачили цю велику будівлю за міським муром, над Гвадалквіром. Мені здається, я все ще бачу дотепер і ворота, і вартівню поруч із ними. Іспанці, коли чергують, то грають в карти чи сплять» (Меріме, 2025).

А ось як цей текст перетворюється на ремарку: «Площа в Севільї. — Праворуч — двері тютюнової фабрики. <...> Ліворуч, на передньому плані, караульне приміщення. — Перед вартовим приміщенням невелика крита галерея, піднята на дві-три сходинки. — Біля вартового приміщення, у стійці, списи драгун із жовтими та червоними прапорами. <...> Коли завіса підіймається, близько п'ятнадцяти солдатів-драгун із полку Альманса збираються перед вартовим приміщенням. Деякі сидять і курять, інші спираються на балюстраду галереї» (Carmen, n.d.).

Звернемо увагу на те, що іноді лібретисти адресують постановників опери прямо до тексту повісті П. Меріме.

У лібрето до опери читаємо: «Входить Кармен. Її костюм і вихід відповідають вказівкам Меріме. У неї букет касії на ліфі та квітка касії в куточку рота» (Carmen, n.d.).

У повісті П. Меріме так описується костюм героїні під час її першої появи на площі перед тютюновою фабрикою: «На ній

була червона спідниця, дуже коротка, що залишала на виду і білі шовкові панчохи, досить діряві, і милі червоні черевички з сап'яну, зав'язані стрічками кольору полум'я. Вона відкинула свою мантилю, щоби продемонструвати свої плечі і великий букет касій за вирізом сорочки. В кутику губ вона також тримала квітку касії і йшла, вихиляючи стегнами, як молода кобилиця з кордовського заводу» (Меріме, 2025).

По-друге, текст повісті може вводитися в партію одного героя. Наприклад, сцену першої зустрічі Хосе і Кармен П. Меріме описує так: «Вона не сподобалася мені спершу, і я знову взявся до праці; але вона, за звичкою, що її мають жінки й кішки, котрі не йдуть, коли їх кличеш, але приходять, коли не звеш, зупинилася переді мною і до мене заговорила. <...> І взявши квітку касії, яку вона тримала в роті, вона одним рухом пальця поцілила мені нею просто межі очі... Сеньйоре, я відчув, ніби то кулею поцілили в мене. Я не знав, куди себе подіти, і стирчав там нерухомий, як дошка. Коли вона пройшла на фабрику, я вгледів квітку касії, котра впала на землю коло моїх ніг. Не знаю, що найшло на мене, тільки непомітно для товаришів я підібрав її і бережно заховав під курткою. Перша з моїх дурниць!» (Меріме, 2025).

А ось читаємо у лібрето:

ХОСЕ, один.

Що означають ці засоби? ...Яке нахабство! ...

Посміхаючись.

Усе тому, що я не звертав на неї уваги! ...Отже, за звичаєм жінок і котів, які не приходять, коли кличуть, і приходять, коли не кличуть, вона прийшла...

Він дивиться на квітку касії на землі біля своїх ніг. Він піднімає її.

Як майстерно вона кинула її мені, цю квітку... там, прямо між очима... таке відчуття, ніби куля летить у мене...

Він дихає ароматом квітки.

Як сильно! (Carmen, n.d.).

По-третє, оповідь дона Хосе в повісті може розкладатися на дві партії.

У П. Меріме читаємо: «Ви, мабуть, знаєте, сеньйоре, що на фабриці працює щонайменше чотири, а то й п'ять сотень жінок. Це вони скручують сигари в величезній залі, куди чоловіків не допускають без дозволу від вейнтикуатро, тому що жінки, коли спекотно, легко ходять там в самій білизні, особливо молоді. У час, коли працівниці повертаються після обіду, багато юнаків приходять на них дивитися і верзуть їм все, що можна лише собі уявити» (Меріме, 2025).

А ось як цей фрагмент з монологу героя розкладається на партії Хосе і Цуніги:

ЛЕЙТЕНАНТ.

Я в полку всього два дні і жодного разу не був у Севільї. Що це за велика будівля?

ХОСЕ.

Це тютюнова фабрика.

ЛЕЙТЕНАНТ.

Чи працюють там ці жінки? ...

ХОСЕ.

Так, мій лейтенанте. Нині їх там немає. Незабаром після вечері вони повернуться. І я вам скажу, що тоді знайдуться люди, котрі побачать, як вони пройдуть.

ЛЕЙТЕНАНТ.

Їх багато?

ХОСЕ.

Ну, їх там чотириста чи п'ятсот, вони крутять сигари у великій кімнаті...

ЛЕЙТЕНАНТ.

Це має бути цікаво.

ХОСЕ.

Так, але чоловіки не можуть входити до цієї кімнати без дозволу.

ЛЕЙТЕНАНТ.

Ох!

ХОСЕ.

Тому що, коли спекотно, ці працівниці влаштовуються зручніше, особливо молоді.

ЛЕЙТЕНАНТ.

Чи є молоді?

ХОСЕ.

Так, мій лейтенанте.

ЛЕЙТЕНАНТ.

А вродливі?

ХОСЕ, *сміється*.

Вважаю, що так... (Carmen, n.d.).

Лібретисти, створюючи лібрето, використовують і алюзії до тексту П. Меріме.

Нагадаємо, що в повісті є персонаж на ім'я Гарсія Одноокий, який є чоловіком Кармен. Хосе, розуміючи, що він не зможе ділити Кармен з її чоловіком, вступає з ним у поєдинок на ножах: «Ми сказали Данкаїре, щоби він відступився і дав місце чесному двобою. <...> Гарсія вже нахилився, як кіт, готовий кинутися на мишу. В лівій руці він тримав капелюха, щоби відбивати удари, а ніж виставив уперед. Це їхній андалусійський захист. Щодо мене, то я пішов по-наварськи просто обличчям на нього, ліву руку догори, ліву ногу вперед, ніж коло правого стегна. <...> Він кинувся на мене, як блискавка; я повернувся на лівій нозі, й він не знайшов нікого перед собою; натомість я дістав його в горло, і ніж увійшов так глибоко, що рука моя була під самим його підборіддям. Я повернув лезо з такою силою, що воно зламалося. Це був кінець» (Меріме, 2025).

У шостій сцені третьої дії в горах зустрічаються Ескамільйо, який розшукує Кармен, й Хосе, що стоїть на варті, поки контрабандисти переносять через кордон товар.

Коли тореадор говорить про те, що він кохає Кармен, Хосе відразу пропонує йому битися на навахах. Сам процес поєдинку

розкладається лібретистами на репліки героїв та ремарки, які пояснюють, що повинно відбуватися на сцені:

Вони стоять на варті на певній відстані.

ТОРЕАДОР.

Я знаю твою наварську гвардію,

І попереджаю, як друга,

Що вона нічого не варта...

Нічого не відповідаючи, Дон Хосе йде до тореадора.

Як вам зручно.

Принаймні я вас попередив.

Боротьба. — Супутня музика. Дуже спокійний тореадор прагне лише захищатися.

ХОСЕ.

Ти мене пощадив, чорт забирай!

ТОРЕАДОР.

Для цієї гри з ножем

Я занадто сильний для тебе.

Швидка і дуже жвава рукопашна боротьба. Хосе опиняється під владою тореадора, який не б'є його (Carmen, n.d.).

Звернемо увагу на один важливий момент. В повісті Хосе чесно оцінює те, чим він займався після вбивства лейтенанта: «стаєш негідником — і сам не помічаєш того», «і схаменутися не встигнеш, як із контрабандиста перетворюєшся на розбійника» (Меріме, 2025).

А. Мельяк та Л. Галеві в лібрето, безумовно, романтизують життя контрабандистів:

Ось як це звучить в діалозі Кармен і Хосе:

Відкрите небо, мандрівне життя,

Для країни — всесвіт, для закону — твоя воля,

І понад усе — п'янка річ —

Свобода! Свобода!

Там, там, якби ти мене кохав,

Там, там, ти пішов би за мною (Carmen, n.d.).

А ось як про це співають вже у першій сцені третього акту Кармен, Хосе, Ремендадо, Фраскіта, Мерседес та контрабандисти:

Наша робота гарна, але щоб її робити, треба
Мати сильну душу,
Небезпека внизу, небезпека вгорі,
Вона скрізь, яке це має значення?
Ми йдемо вперед, не турбуючись про потік,
Не турбуючись про шторм.
Не турбуючись про солдата, який чекає нас там,
І дивиться на нас, коли ми проходимо повз.
Слухай, товаришу, слухай,
Фортуна там, там...
Але будь обережним на дорозі,
Будь обережним, щоб не зробити помилковий крок
(Carmen, n.d.).

У той же час, якщо в повісті П. Меріме Хосе підкреслює, що поєдинок з Гарсія був чесним, то в лібрето можна побачити зовсім іншу поведінку героя — він хоче підступно перемогти Ескамільйо: коли «тореадор підслизається і падає», Хосе намагається вбити противника, тільки завдяки своєчасному поверненню Кармен цього не сталося.

На наш погляд, цю ситуацію можна інтерпретувати по-різному. Так, П. Дорган вважає, що «у третій дії Ескамільйо стає ... маркером для нас, щоб помітити, наскільки низько впав Хосе» (Dorgan, 2016). Але, з іншого боку, можна пояснити цей вчинок тим, що Хосе знаходиться в тій стадії розлюченості через невірність Кармен, що готовий вдатися навіть до нечесних дій. Натяки на його вибуховий, запальний характер вже є в повісті П. Меріме («Я мало не пожбурих монету їй в обличчя, і мені довелося зробити зусилля, щоби стриматися і її не побити. Ми сварилися годину, і я пішов розгніваний»). Треба нагадати і ще одну репліку героя, яка розкриває патріархальні погляди Хосе

на взаємовідносини між чоловіком і жінкою, які створили навіть умовну сім'ю, що вступає в протиріччя, яке не можна подолати, з поглядом на ці стосунки вільної циганки Кармен: «Я втомився вбивати твоїх коханців; я вб'ю тебе» (Меріме, 2025).

Прояви такого запального характеру можна побачити і в оперному лібрето, в репліках Хосе у сцені з Ескамільйо:

Нарешті мій гнів
знайшов когось, із ким можна поговорити.

Кров, сподіваюся,
скоро проллється (Carmen, n.d.).

І ще:

Бий чи помри... Це не гра (Carmen, n.d.).

Необхідно зупинитися ще на одному важливому моменті. А. Мельяк та Л. Галеві, як показує аналіз, з великим пієтетом ставилися до творчості Проспера Меріме, тому у своєму лібрето вони зберегли навіть окремі деталі, вислови та епітети, які привернули їх увагу.

Наведемо кілька прикладів.

Читаємо у П. Меріме: «Я сказав їй, що хотів би побачити, як вона танцює; але де знайти кастаньети? Тут же вона бере єдину тарілку старої, розбиває її на шматки і ось уже витанцює ромаліс, вистукуючи шматками порцеляни незгірш, якби то були кастаньети з чорного дерева чи слонової кістки» (Меріме, 2025).

А ось як це обіграється в лібрето (5 сцена 2 дії):

КАРМЕН, *ніжно*.

Але так, але так!... Я впевнена, що це ти... ну що ж! Є кастаньети.

Вона розбиває тарілку, робить кастаньети з двох шматків глини і пробує їх...

Ох! Вони ніколи не коштуватимуть моїх кастаньет... (Carmen, n.d.).

У П. Меріме кілька разів Кармен називає Хосе канарком: «ти як канарок, і вбраний так, і характер твій такий»; «дуже

немудрий ти, канарку, — сказала вона мені. — Ти вмієш робити лише дурниці»; «канарку, ми ще побачимося до того, як тебе повісять» (Меріме, 2025).

У лібрето ми бачимо неточну ремінісценцію в партії героїні (5 сцена 2 дії) до висловлювань Кармен з повісті:

КАРМЕН

Ну що ж!... Канарка, йди! Ти справжня канарка і зовні, і за характером... Та гаразд, не гнівайся... <...>

Йди, канарка (Carmen, n.d.).

Навіть прислів'я, яке використав в своїй повісті письменник — «Собаки з вовками надовго не вживаються» (Меріме, 2025), майже дослівно прозвучить з вуст Кармен у другій сцені третьої дії: «Собака та вовк довго не вживаються...» (Carmen, n.d.).

У повісті П. Меріме кілька разів згадуються англійці. Але лібретисти зупиняють свою увагу на одному фрагменті. Хосе розповідає оповідачу, що Кармен одного разу надіслала Данкаїре та його друзям «повідомлення, що було для нас ще кращим: певного дня двоє англійських мілордів вирушать із Гібралтара до Гранади такою-то дорогою. Хто має вуха, нехай почує. У них було багато милих гіней» (Меріме, 2025).

В опері про англійців згадує Ремендадо (4 сцена 2 дії) в репліці «Гарне місто, Гібралтар!... Ми бачимо там англійців, багато англійців, гарних англійців; трохи холодних, але вишуканих» (Carmen, n.d.).

Якщо неухважно читати повість П. Меріме, то не зовсім зрозуміло, чому в шостій сцені третьої дії в останньому куплеті Ескамільйо, а потім в другій сцені четвертої дії в куплеті, який виконує хор, згадується «чорне око», яке «за тобою стежить» (Carmen, n.d.).

У повісті це чорне око пов'язано з Кармен. Перший раз Хосе бачить його, коли біжить з кошиком апельсинів до ромки на зустріч: «Віконниці її були прочинені, і я побачив велике

темне око, котре мене видивлялося». А другий раз «велике чорне око» «неухильно» дивилося на Хосе після того, як він вбив дівчину (Меріме, 2025).

**«Я Хосе Наварро, ах, пробач, Карменсіто, дорога»
(Максим Рильський)**

Відомо, що після перших вистав опери «Кармен», прем'єра якої відбулася в театрі Opéra-Comique в березні 1875 року, лібрето до неї було доопрацьоване Ернестом Гіро, який діалоги замінив речитативами. У такій адаптації текст лібрето значно скоротився (обсяг першого варіанту — приблизно 1,9 др. арк., а обсяг другого — приблизно 1,2 др. арк.). Зрозуміло, що під час такої правки текст лібрето А. Мельяка та Л. Галеві, який вони дбайливо вибудовували, спираючись на повість П. Меріме, не тільки втратив свою привабливість як пам'ятник таланту свого співвітчизника, але й іноді сенс, бо таке скорочення деколи відбувалося чисто механічно. Крім того, текст лібрето був розбитий на номери з назвами (наприклад, № 4. Хабанера; № 18. Секстет і хор; № 19. Тріо), які не співпадають зі сценами у першому варіанті.

Максим Рильський, перекладаючи лібрето опери «Кармен» з французької мови українською, звернувся саме до цього, другого варіанту лібрето, причому якщо у французькому варіанті 26 номерів, то у перекладі поета — 25 (під час аналізу оперного лібрето М. Рильського ми спиралися на той його варіант, реконструкцію якого зробили М. Стріха та О. Смольницька. — О.К.). Це пояснюється тим, що поет вільно проводив кордони між номерами (наприклад, розбивка дуету Хосе і Мікаели відбувається між 6 і 7 номерами), які склалися у французькому варіанті. Також М. Рильський, під час роботи над перекладом, прибирає назви номерів, які з'явилися завдяки роботі Е. Гіро, залишаючи тільки їх цифри. Разом з цим поет достатньо легко зменшує чи збільшує обсяг текстів арій, дуетів та ансамблів французького претексту. Так, наприклад, значно скорочується

обмін репліками у дуеті Хосе і Ескамільйо (№ 21) та в останньому дуеті Хосе і Кармен (№ 25), а текст партії Кармен (№ 16) та партії секстету (№ 18) у порівнянні з французьким варіантом трохи розширюється.

Розглянемо ті деталі, які важливі для розуміння, як інтерпретував М. Рильський французький претекст під час створення свого варіанту перекладу.

Так, в тексті лібрето зникають майже всі ремарки, які, наприклад, стосувалися особливостей сценографії оперної вистави (№ 1. Сцена і хор; № 2. Дитячий хор та ін.). У той же час М. Рильський вводить важливі ремарки в останній дует Хосе і Кармен (№ 25), позначаючи ними всю гамму почуттів, які переживають герої: «ДОН ХОЗЕ (*з тугою*)» (Тут і далі зберігається авторське написання імені героя. — О.К.); «КАРМЕН (*спокоїно*)»; «ДОН ХОЗЕ (*люто*)»; «КАРМЕН (*з гнівом*)»; «ДОН ХОЗЕ (*у нестямі*)» (Оперні лібрето та арії іноземних авторів, б.д.).

Якщо в оновленому французькому варіанті лібрето починає розмиватися сенс образу Мікаели як героїні, що протиставляється ромівському погляду на кохання й на життя, важливими ознаками якої все ж таки залишаються «синя спідниця та коса, що спадає» (Carmen, 2012), бо з реплік Хосе зникає пояснення, що це одяг саме баскських дівчат (№ 2. Дитячий хор), то у М. Рильського можна побачити по-даліший відхід від претексту, бо і Моралес, і Цуніга говорять тільки про «блакитне вбрання» та «пишні коси» молодої дівчини (№ 2, № 3) (Оперні лібрето..., б.д.).

У французькому лібрето частково зберігається діалог, перероблений на речитатив, Хосе і Цуніги, в якому герої обговорюють дівчат, які працюють на тютюновій фабриці (№2. Дитячий хор):

ЦУНІГА

Хіба не там,

у цьому великому будинку,

працюють дівчата, що виробляють сигари?

ХОСЕ

Вони там, мій офіцер

і вже точно

ніде не побачиш таких легких дівчат (Carmen, 2012).

У перекладі М. Рильського ці репліки заграли іншими сенсами, бо відразу поет підкреслює, що дівчата, які працюють на фабриці, схильні не до легковажних вчинків, як у французькому варіанті, а до злочинств, і це пов'язано з особливостями їхніх запальних іспанських характерів:

ЦУНІГА

Чув я, що тут знаменита банда тютюнниць,

І щодня бувають безчинства.

ДОН ХОЗЕ

Так, пане лейтенант,

І, смію вам сказати,

Що я не бачив ще жінок таких шалених (Оперні лібрето..., б.д.).

Порівняння двох редакцій французького лібрето показало, що з його другого варіанту зникає зауваження Хосе, що Кармен діє як кішка, але у той самий час зберігається важлива репліка героя про те, що квітка (в ремарці уточнюється, що це квітка касії — О.К.) летіла в нього як куля (№ 5. Картина). Таке порівняння квітки з кулею роз-криває світобачення персонажа як солдата:

ХОСЕ

Які погляди! Яке нахабство!

Ця квітка здалася

мені кулею, що летить у мене!

Аромат сильний та квітка красива!

А жінка... (Carmen, 2012).

У репліці Хосе у перекладі М. Рильського (№ 9) з'являється не властиве солдату порівняння — «мов стрілою пронизала»:

ДОН ХОЗЕ

Який погляд, скільки в нім зухвальства!

На серце впала квітка ця, мов стрілою пронизала (Оперні лібрето..., б.д.).

Поява в тексті образу стріли, що пронизала серце героя, може говорити і про його романтичне світосприйняття, і про алюзію на стріли Амура, які надають кохання присмак фатальності, невідворотності.

Про неминучість такої любові говорить і сама Кармен (№ 9): «Так, Хозе! Та квітка, що від мене ти взяв, затям, не проста — з приворотом. / Хоч кинь її, вже не допоможе, бо чари діють» (Оперні лібрето..., б.д.). Про дії чар відьомської квітки говорить Кармен і у другій французькій редакції, однак у М. Рильського ці перегуки, безумовно, більш логічно пов'язані, аніж в претексті.

Звернемо увагу ще на один момент. У другій французькій редакції і Цуніга (№ 8. Пісня і мелодрама), і Хосе (№ 5. Картина; № 6. Дует; № 26. Фінальний дует) порівнюють Кармен з жінкою, яка знається з нечистою силою:

ЦУНІГА (*Кармен*)

Чума! (*Carmen*, 2012).

ХОСЕ

Якщо відьми справді існують, то
вона, безумовно, одна з них (*Carmen*, 2012).

ХОСЕ (*його погляд спрямований на фабрику*)

Хто знає, якого демона

Я збирався стати здобиччю <...>

А щодо твоїх квітів, ти, мерзенна відьма! (*Carmen*, 2012).

ХОСЕ

Востаннє, демон,

ти підеш за мною? (*Carmen*, 2012).

Що стосується перекладу М. Рильського, то в репліках Цуніги (№ 9) підсилюється демонічність Кармен:

ЦУНІГА

От відьма, справиться з нею нам буде не легко (Оперні лібрето..., б.д.).

ЦУНІГА (до Хозе)

Дуже шкода, справді бо шкода!

Гарна, а немов сатана, отже, провчити добре треба (Оперні лібрето..., б.д.).

У репліках Хозе (№ 6) ця демонічність завуальовується, бо герої оцінює кохану жінку, мов чарівницю:

ДОН ХОЗЕ

А красуня...

Коли б я вірив в чаклунок, то сказав би: ця теж із них (Оперні лібрето..., б.д.).

Правда, в № 7 герої назве Кармен «лихою чаклункою», згадавши про квітку, яку вона йому кинула при першій зустрічі (Оперні лібрето..., б.д.).

У другій французькій редакції лібрето поява Ескамільйо (№ 22. Дуєт), коли той приходить у табір контрабандистів, викликає у Хозе роздратування та агресію, які прориваються в його репліці:

ХОСЕ

Нарешті мій гнів

знайшов когось, із ким можна поговорити!

Сподіваюся,

скоро проллється кров (Carmen, 2012).

Однак в цих рядках не говориться про те, що поєдинок буде не на життя, а на смерть. Про це свідчать і наступні рядки, які герої співають разом:

Будьте напоготові

і бережіть себе!

Погано тим, хто зволікає

з парированням ударів!

На варті! Підемо! Бережи себе! (Carmen, 2012).

У М. Рильського в перекладі лібрето конфлікт між закоханими у Кармен загострюється, тому Хосе відразу заявляє, що бій буде відбуватися до останнього подиху:

... Настав грізний помсти час!

Хтось один на герці поляже з нас,

Спіши борониться, удар готовий!

Так тепер помститься любов!

На герць, на герць! Суддя нам смерть! Суддя нам смерть!
(Оперні лібрето..., б.д.).

Таким чином поет, скоріш за все, хотів підкреслити безкомпромісність кохання Хосе до Кармен, бо для Ескамільйо захопленість ромкою легковажна.

Як і в першій французькій редакції, так і в другій, і в пісні Ескамільйо, і в партії хору багато разів повторюється словосполучення «чорне око», яке, як ми писали вище, походить з повісті П. Меріме.

М. Рильський, який перекладав лібрето «Кармен» з французької мови на початку 1930-х років, скоріш за все, розумів, що пересічний глядач, який, можливо, не читав повість П. Меріме, не зрозуміє, до чого в цих номерах згадується чорне око, тому поет запропонував цікаве рішення.

Двічі в приспіві пісні Ескамільйо (№ 13) «чорне око» М. Рильський заміняє на «тисячі ... очей», бо під час кориди, дійсно, очі всіх глядачів прикуті до арени цирку:

Ну що ж, готуйся. Вперед, вперед, ах!

Тореадоре, в бій виступай!

Тисячі там стежать очей!

Певним ударом бою дай кінець! (Оперні лібрето..., б.д.).

В останньому номері (№ 25) хор за сценою, інформуючи про перемогу тореадора, говорить вже про те, що «...Красуня погляд свій / Шле тобі вогневий / І жде тебе любов!» (Оперні лібрето..., б.д.).

Звернемо увагу ще на один момент.

У другій редакції французького лібрето остання репліка Хосе звучить так:

Ви можете заарештувати мене.

Це я її вбив!

(Ескамільйо з'являється на сходах цирку. Хосе кидається на тіло Кармен.)

Ох! Кармен! моя кохана Кармен! (Carmen, 2012).

Навіть після вбивства Кармен Хосе не може позбутися любовного наслання, чар, тому вона все рівно залишається для нього коханою жінкою, разом з тим можна сказати, що обидва героя стають здобиччю Року / Долі.

Дивно виглядає остання репліка Хосе у М. Рильського: «Арештуйте мене! Я Хосе Наварро, ах, пробач, Карменсіто, дорога!» (Оперні лібрето та арії іноземних авторів, б.д.). З одного боку, поет слухача / глядача відсилає до повісті П. Меріме (Хосе Наварро), хоча до цього моменту він ретельно вичищав залишки претексту, а з іншого — Хосе після смерті Кармен просить у неї вибачення. Ми вже показали ту послідовність рокової прив'язки героїв одне до одного, яку вибудовував М. Рильський в своєму тексті, але навіть завершити лібрето так, як воно завершується у другій французькій редакції, поет не схотів. У цій репліці зовсім зникають почуття, які повинен був відчувати герой після вбивства коханої жінки, але ми цього не бачимо. У зв'язку з цим виникає питання, наскільки реконструкція, яку зробили М. Стріха та О. Смольницька, є адекватною, автентичною до перекладу поета.

Особливості лібрето Фердінанда Лемера до опери Шарля-Каміля Сен-Санса «Самсон і Даліла»

Як відомо, Ф. Лемер написав лібрето до опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» у трьох діях, спираючись на текст Книги Суддів, 16. Але виникає питання стосовно того, як трьохсторінковий біблійний текст, в якому тільки окреслені основні сюжетні ходи відомої історії, розрісся до приблизно одного друкованого аркушу.

Насамперед звернемо увагу на те, що в репліках різних партій хору, який відкриває оперу та починає першу сцену, мова йде про те, що бог відвернувся від євреїв:

Бог Ізраїлю! Прислухайся до молитви
Твоїх дітей, що благають Тебе на колінах.
Пошкодуй свій народ та його страждання!
Нехай його біль зневажить твій гнів! <...>
Якось ти відвернувся від нас,

І з того дня твій народ був переможений! (Libretto: Samson et Dalila, 2025).

Однак 16 розділ Книги Суддів починається з зовсім інших фраз: «Пішов Самсон до Гази, і побачив там жінку блудницю, і ввійшов до неї. А аззееянам донесли, говорячи: „Самсон прийшов сюди!“» (Суд. 16:1–2).

Вочевидь, лібретист звернувся до повного тексту Книги Суддів, яка «містить у собі історію обраного народу від смерті Ісуса Навина до судді Самсона. Оселившись у землі хананеїв, євреї почали з ними зближуватися, ріднитися і переймати від них ідолопоклонство і мерзенні язичницькі звичаї. За ці гріхи Бог карав євреїв. Він попускав сусіднім іноплеменникам — аммонитянам, філістимлянам, моавитянам та іншим — поневолювати і пригноблювати євреїв. Стомлені гнітом ворогів, ізраїльтяни каялися і зверталися до Бога. Тоді Він, умилосердившись, посилав євреям Своїх обранців в особі “суддів”. Судді організували військо і з Божою допомогою проганяли окупантів. Через деякий час ізраїльтяни знову забували Бога, починали служити ідолам та грішити і знову підпадали під іноземне

ярмо. Після цього вони знову каються, і знову Бог їм посилав рятівника-суддю. <...> У Книзі Суддів яскраво виявляється той факт, що за відступом від Закону Божого слідує поневолення, а за покаяттям — звільнення» (Книга Суддів, б.д.).

Завдяки такому широкому підходу до теми в лібрето чітко промальовуються і дві протиборчі сторони: євреї та філістимляни, і закономірне повторення чергового циклу — від покаяття до перемоги. Ф. Лемер в першій та другій сценах першої дії як раз і показує, як відбувається перехід настрою єврейського народу від стогнань та скарг до віри в перемогу завдяки запальній промові Самсона, яка посилює бойовий дух єдиновірців. У наступних трьох сценах — третій — п'ятій — розкривається, як відбувається поразка ворогів і перемога євреїв завдяки Самсону.

Наприкінці п'ятої сцени лібретист ще й закарбовує цей рух від нещастя до щастя в хорових партіях:

СТАРИЙ ЄВРЕЙ

Він вразив нас у гніві Своїм,
За те, що ми порушили Його закони.
Пізніше, вткнувшись лобами в пилюку,
ми підняли до нього голос.
Він сказав своїм улюбленим племенам:
«Вставайте, йдіть у бій!»
Я — Господь Саваоф,
Я міцність м'язів твоїх!

ЄВРЕЙСЬКІ СТАРІЙШИНИ

Він прийшов до нас у біді,
Бо діти Його дорогі Йому.
Нехай весь світ радіє!
Він розірвав наші ланцюги!
Гімн радості, гімн визволення,
Зійди до Господа!
Він зволив у своїй всемогутності
Врятуйте Ізраїль! (Libretto: Samson et Dalila, 2025).

Відомо, що «жінки відіграють важливу роль у Книзі Суддів» (Книга Суддів, 2005), причому до сильних жінок у біблійному тексті відносять і Далілу, але «у негативному сенсі». «На тлі їхньої винахідливості та мужності чоловіки часто постають слабкими, нерозумними та боягузливими» (Книга Суддів, 2005). Зрозуміло, що боягузливим Самсона назвати ніяк не можна. Але морально-психологічний поєдинок з Далілою він програє.

В оперному лібрето Самсон не в перший раз бачить в шостій сцені першої дії Далілу, але саме в цей день його кохання стає безрозсудним. Недаремно в останніх ремарках першої дії говориться, що Самсон «...здається, піддався чарам. Він вагається, бореться і видає сум'яття своєї душі» (Libretto: Samson et Dalila, 2025).

Даліла в оперному лібрето постає гарною акторкою, її соловий голос, «...краса, що / Тривожить ... почуття, турбує ... душу», улесливість в словах, з якими вона звертається до Самсона — все це призводить до того, що герой перестає чути слова Старого Єврея, який попереджає його про велику небезпеку, яка його очікує:

Ухилися, сину мій, від шляху цього!

Уникай та бійся цієї іноземки!

Закрий вуха, щоб не чути її брехливого голосу,

і уникай отрути змії! (Libretto: Samson et Dalila, 2025).

Звернемо увагу на те, що Старий Єврей передрікає початок нового циклу проблем для свого народу, бо Самсон закохався в іноземку.

Дійсно, в першій сцені другої дії розкривається справжня мета Даліли:

Самсон, який шукає мою присутність,

В цей вечір має прийти у ці місця.

Настала година відплати,

Яка має задовольнити наших богів! <...>

Нехай Самсон, переможений моєю майстерністю,

завтра буде закутий у ланцюги! <...>
Він мій! він мій раб!
Брати мої бояться його гніву;
Я, єдина з усіх, кидаю йому виклик
і ставлю його на коліна! <...>
Проти любові сила його марна;
І він, найсильніший із сильних,
Той, хто розірве ланцюги народу,
Впаде під моїми зусиллями! (Libretto: Samson et Dalila,
2025).

Як бачимо, з одного боку, в монолозі Даліли виявляється її пекуча ненависть до Самсона, бо тільки він може визволити євреїв з ганебного полону, з-під гніту філістимлян («розірвати ланцюги», що сковують його народ), чого не хоче жриця, а з іншого — чітко проступають риси сильної жінки, яка бездоганно володіє майстерністю чарування і в якій вона повністю впевнена.

У другій сцені першої дії, коли Самсон підіймає соплеменників на боротьбу з філістимлянами, в його репліці з'являється цікавий образ, важливий для розуміння того, що відбудеться в третій сцені другої дії.

Ось репліка Самсона з першої дії:
Нарешті, настав час,
Час мстивого Бога,
І я чую, як у хмарах
виривається Його лють.
Так, перед гнівом Його
Усі жахаються та біжать!
Ми відчуваємо, як тремтить земля,
У небесах виблискують блискавки! (Libretto: Samson et
Dalila, 2025).

Тобто в цій репліці мова йде про те, що блискавки, як і тремтіння землі — це прояв гніву Бога.

У ремарці до третьої сцени другої дії зазначається: «Приходить Самсон. Він здається схвильованим, стурбованим, вагається; він озирвається навколо. Ніч стає темнішою і темнішою. — Далека блискавка» (Libretto: Samson et Dalila, 2025).

Звісно, Самсон розуміє, що йому не треба було приходити до будинку Даліли, але він проявляє свою слабкість перед чарами жриці. Скоріш за все, далека блискавка стає попередженням для героя, що його вчинок хибний. Далі блискавок стає все більше. «Блискавка і жорстокий гуркіт грому» завершують слова зізнання Самсона в своєму коханні до Даліли. Блискавки оточують суперечку Самсона і Даліли про таємницю героя, про яку хоче дізнатися жриця. Блискавки та громи супроводжують останні репліки героїв, а коли Самсон, нарешті, відкриває свою таємницю Далілі, «лунає сильний гуркіт грому» (Libretto: Samson et Dalila, 2025). Це стає знаком того, що бог відвертається від Самсона за те, що він «ухилився від шляху» (Libretto: Samson et Dalila, 2025), який йому був прокреслений до його народження: «хлопчина цей від материнської утроби буде посвячений Богові, і він зачне визволяти Ізраїля з рук філістимлян» (Суд. 13:5).

Тематика хорів першої сцени третьої дії в оперному лібрето перегукується з тематикою хорів перших сцен першої дії, і це зрозуміло — перед глядачами на зміну одному циклу страждань і перемог єврейського народу, приходять новий, але завершення його несподіване, бо Самсон — останній суддя серед суддів сьомої книги Біблії. Тому, пройшовши останні випробування під час жертвоприношень Дагону, зрозумівши, що Даліла ніколи його не кохала, а мстилася йому «за свого бога, свій народ та свою ненависть» (Libretto: Samson et Dalila, 2025), герой обрушує дах храму на тих, хто в ньому перебуває.

Оповідання та п'єса «Сільська честь» Джованні Вергі як основа оперного лібрето до однойменної опери П'єтро Масканьї

Оповідання «Сільська честь» з'явилося у збірці творів Дж. Вергі «Життя у полях», що була опублікована у 1880 році. Як і в інших оповіданнях збірки, письменника в «Сільській честі», з одного боку, цікавило життя сицилійських селян, їх соціальне та економічне становище, а також неписані стародавні закони, за якими сицилійці продовжували жити століттями. З іншого боку, Дж. Верга в оповіданні торкається тем, що були пов'язані з «драмою кохання та ревності, які завжди вивільняли і висвічували найглибші думки народної свідомості» (Teresi, 2020).

На основі свого оповідання «Сільська честь» Дж. Верга за допомогою Дж. Джакози у 1883 році написав однойменну одноактну п'єсу, яка мала підзаголовок «Популярні сцени» і складалася з 9 сцен. У січні 1884 року драма була поставлена в Туріні і мала шалений успіх.

Якщо історія взаємовідносин між Турідду, Лолою та Сантою в оповіданні триває достатньо довго, протягом кількох місяців, то в п'єсі «Сільська честь» події розгортаються на Великдень, і Дж. Верга в драмі зберігає єдність часу, місця і дії.

У п'єсі автор змінює соціальний статус деяких героїв. Так, Турідду вже не бідняк, який повинен працювати на батька Санті, його мати тримає таверну та лавку, де продаються продукти. У той самий час, як зауважує Л. Міроне, зняття «соціальних відмінностей між двома головними героями-чоловіками парадоксальним чином призводить до посилення нерозважливої зневаги кожного з них до своєї родини» (Mirone, 2021). Сантуцца, навпаки, з дочки багатого винороба перетворилася на бідну сироту. На думку дослідниці, «саме Сантуцца має статус великого трагічного персонажа: закохана, збездечена і відкинута, вона <...> після жесту, який призведе до смерті Турідду,

<...> буде назавжди виключена з суспільства: з сімейного співтовариства, якому вона була готова кинути виклик заради кохання, а також зі спільноти села, де на неї вкажуть як на пропашу жінку та донощицю» (Mirone, 2021).

В оповіданні «Сільська честь» про дівчат, що заглядалися на Турідду, та його друзів, які напередодні Великодня їли ковбасу у таверні, говориться мимохідь, проте у п'єсу драматург вводить ряд персонажів поважного віку, які своїми розмовами на побутові теми перемежають діалоги Нунції та Сантуцци, разом зі всіма зустрічаються у таверні після святкової меси та ін.

У драмі Дж. Верги значно скорочуються розмови Турідду з Лолою і розширюються діалоги Турідду і Сантуцци. Крім того, поєдинок між чоловіком Лоли, Альфіо, і Турідду, який в оповіданні розписується не тільки детально (в які частини тіла своєму супернику наніс удари ножом Альфіо), але й натуралістично (з яскравим описом булькання крові в горлі Турідду), в п'єсі переноситься за лаштунки, і про вбивство молоді людини і на сцені, і в залі стає відомо завдяки репліці епізодичної Піпуцци: «Вони вбили Турідду! Вони вбили Турідду» (Verga, 2020).

Разом з адаптацією оповідання для сцени, як вважає Л. Міроне, Дж. Верга по-новому розставив акценти в драмі, тому «важко поставитися до твору як до драми ревностів чи жахливої картини; також важко повністю погодитися з тим, що ця історія просто додає до схеми любовного трикутника, що є дорогою буржуазній драмі, ту дозу інстинкту та пристрасті, яка, вигнана з дверей елегантних салонів, повертається через вікно під сільським та сицилійським маскуванням. <...> Верга швидше повертає на сцену трагедію, «чисту» трагедію, яка не залишає виходу, яка є без можливих рішень чи пристосувань, терзанням народу, епохи, цивілізації» (Mirone, 2021). Разом з тим дослідниця справедливо зауважує, що «трагедія, по суті, полягає не у вбивстві Турідду руками Альфіо, а в невблаганному

та стрімкому погіршенні відносин, як суспільних, так і особистих», бо ці «відносини вичерпуються в зіткненні <...> між персонажами, що сліпо замкнуті на собі, в упертому і тупому утвердженні своїх ролей або короткозорому індивідуалізмі» (Mirone, 2021).

Трагедію, що була закладена в п'єсу Дж. Вергі, як раз і змогли відчутти лібретисти Джованні Тарджоні-Тоццетті та Гвідо Менаші під час створення оперного лібрето до опери П. Масканьї «Сільська честь», прем'єра якої відбулася у Римі 1890 року.

Розгляньмо, як був адаптований текст п'єси Дж. Вергі під оперне лібрето, в якому зберігається час події — Великдень.

По-перше, лібретисти скорочують всіх другорядних персонажів, замість них на сцені з'являється хор, який стає уособленням мешканців села.

По-друге, значно скорочується сам текст п'єси, і це зрозуміло, бо тривалість театральної вистави — понад півтори години, а тривалість повної версії опери трохи менше, аніж півтори години.

По-третє, в лібрето створюється кільцева композиція: у серенаді Турідду «Сициліана», яка відкриває оперу, героїня говорить про те, що «...Мені все одно, якщо я помру; / Якщо через тебе я помру і потраплю до Раю». Наприкінці опери жінки кричать «Турідду вбито» (Cavalleria rusticana, 2003).

Вчетверте, за межами оперного лібрето залишаються всі соціально-економічні проблеми, які були важливими для оповідання та п'єси Дж. Вергі, і воно вибудовується як трагічна любовна драма, головною рушійною силою якої стають пристрасті. Недаремно опера має позначення — мелодрама в одній дії.

Уп'яте, в лібрето загострюються емоції героїв у порівнянні з п'єсою Дж. Вергі. Це, перш за все, пов'язано з партією Сантуці.

Якщо в п'єсі на запрошення Нунції Сантуцца не хоче зайти до неї в будинок без пояснень, то в оперному лібрето героїня «у

відчай» пояснює це тим, що вона «відлучена від церкви!». Пізніше Сантуцца скаже матері Турідду, що вона «проклята», і буде просити Нунцію, щоб та помолилася за неї у церкві (Cavalleria rusticana, 2003).

У монологі Сантуцци в п'єсі Дж. Вергі не використовується емоційно-експресивна лексика, що пов'язана з максимальним розпалом пристрастей, що опановують героями, яку можна побачити в її репліці в оперному лібрето:

САНТУЦЦА

О матір, ти знаєш,
Що перш, ніж стати солдатом,
Турідду присягнув
У вічній вірності Лолі.
Після повернення він знайшов її заміжньою,
І новим коханням він намагався
Погасити полум'я,
Що спалювало його серце:
Він любив мене, я кохала його.
Але вона, забувши про чоловіка,
Згоряючи від ревності...
Вона вкрала його в мене...
Я залишилася зганьбленою:
Лола і Турідду — коханці,
Я плачу, я плачу! (Cavalleria rusticana, 2003).

У сцені Сантуцци і Турідду героїня проклинає Лолу, через яку вона страждає, розлючена, «клятвозлочинцю» «поганого Великодня!» (Cavalleria rusticana, 2003). Таким чином, лібретисти краще мотивують ситуацію, коли доведена до відчаю Сантуцца розповідає Альфіо про те, що його дружина йому зраджує з Турідду.

Отже, аналіз показав, що серед лібрето, які створюються на основі прозових творів, можна виділити три типи, які пов'язані з їх обробкою.

Перш за все, це намагання лібретистів максимально повно використати текст твору, на основі якого пишеться лібрето. До цього типу, безумовно, можна віднести лібрето опери «Кармен»

Ж. Бізе. У той самий час дослідження показало, що під час намагань пристосувати оперне лібрето до сучасних вимог може втрачатися той сенс, що закладався у перший варіант лібрето.

До другого типу лібрето можна віднести такі тексти, в яких лібретисти, маючи перед собою тільки контури історії, яка буде покладена на музику, звертаються до контексту — біблійного, історичного, культурного тощо і активно його використовують. Яскравим прикладом такого підходу є лібрето до опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла».

При написанні третього типу лібрето лібретисти звертаються не стільки до прозових творів, скільки до п'єс, які створюються на основі цих прозових творів. До цього типу можна віднести не тільки лібрето опери «Сільська честь» П. Масканьї, але й лібрето опер «Чіо-Чіо-Сан» («Мадам Батерфляй»), «Богема» Дж. Пуччіні та інші.

У той же час, безсумнівно, буде цікаво подивитися на те, як лібретисти пишуть лібрето на основі п'єс драматургів, та з'ясувати, чи можна серед них виявити свою типологію.

Список використаних джерел

- Драч, І. Марина Черкашина — лібретист: «Музичний театр у слові». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. 2025. Вип. 142. С. 19–34.
- Клековкін, О. (2012) *THEATRICA: Лексикон*. Київ: Фенікс.
- Книга Суддів (б.д.). *Про головне*. Вилучено з https://www.pro-golovne.in.ua/?page_id=6561
- Книга Суддів (2005). *Християнський науково-апологетичний центр*. Вилучено з <https://ukr.bibleapol.study/knyga-suddiv/>
- Меріме, П. (2025). *Кармен. Uabooks*. Вилучено з <https://uabooks.net/339-karmen.html>
- Мовчан, В.О. (2018). Лібрето опери Ж. Масне «Сафо» та його літературне першоджерело. *Аспекти історичного музикознавства*, (12), 44–57.
- Оперні лібрето та арії іноземних авторів. Бізе «Кармен». Лібрето — М. Рильський (б.д.). *Світова музична класика українською*. Вилучено з https://musicinukrainian.wordpress.com/biblio-/import_-_opera/
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
- Balestrini, N.W. (2005). *From Fiction to Libretto: Irving, Hawthorne, and James as Opera*. Frankfurt: Peter Lang.
- Beck, T. (1997). *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti - Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*. Würzburg: Ergon-Verl.
- “Carmen” by Georges Bizet libretto (French) (2012). *Murashev.com*. Retrieved from https://www.murashev.com/opera/Carmen_libretto_French
- Carmen, opéra de Georges Bizet: le livret (n.d.). *Musicologie.org*. Retrieved from <https://www.musicologie.org/sites/c/carmen.html>
- Cavalleria rusticana: Libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci (2003). *OperaGlass*. Retrieved from <http://opera.stanford.edu/Mascagni/Cavalleria/libretto.html>
- Dorgan, P. (2016). The Writing and Rehearsing of Carmen. *Utahopera*. Retrieved from <https://utahopera.org/explore/2016/09/the-writing-and-rehearsing-of-carmen/>

- Faustini, P. (2007). La cucina dello spettacolo: Forme drammatico-musicali di transizione nei libretti dell'opera italiana postunitaria. *Dottorato di ricerca*. Università degli Studi di Ferrara.
- Fontana, F. (1884). *In teatro*. Roma: Sommaruga. Retrieved from https://books.google.com.ua/books/about/In_teatro.html?id=YbcNAAAAYAAJ&redir_esc=y
- Gier, A. (1998). *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss Buchges.
- Gier, A. (2001). Libretto. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 5. G. Ueding (Ed.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Grillparzer, F. (1964). Über die Oper. *Grillparzer F. Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. (Vol. 3). (ss. 897–900). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hacks, P. (1976). *Oper*. Düsseldorf: Claassen.
- Hortschansky, K. (Ed.). (1989). *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Iacovelli, G.M. (2015). Qualcosa sul libretto del Grillo del focolare. «A harmless music». *Il grillo del focolare di Charles Dickens sulle scene del teatro lirico*. D. Cescotti, F. Fortunato (Eds.). Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai» Edizioni Osiride.
- Libretto: Samson et Dalila (2025). *Opera Guide*. Retrieved from <https://opera-guide.ch/en/operas/samson+et+dalila/libretto/fr/>
- Lindenberger, H. (1984). *Opera. The Extravagant Art*. Ithaca and - London: Cornell University Press.
- Lulé, S. (2004). Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800. *Doktorgrades der Philosophie*. Justus-Liebig-Universität - Gießen vorgelegt.
- Mathis-Moser, U. (2015). Librettoforschung — Textmusikforschung: Gedanken zu „kommunizierenden Gefäßen“. *FIS Universität Bamberg*. Retrieved from <https://fis.uni-bamberg.de/server/api/core/bitstreams/7f15f021-4e40-4d4e-bdc7-62fc0189acf7/content>
- Mirone, L. (2021). Perché leggere Cavalleria rusticana di Giovanni Verga. *La letteratura e noi*. Retrieved from <https://laletteratura-enoi.it/2021/11/26/perche-leggere-cavalleria-rusticana-di-giovanni-verga/>
- Nieder, Ch. (2007). Libretto. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 2. K. Weimar (Ed.). Berlin: De Gruyter.

- Roccatagliat, A. (2019). Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto - di metodo. *La librettologia, crocevia interdisciplinare: Problemi e prospettive*. Il. Bonomi, Ed. Buroni, Em. Sala (Eds.). Milano: Ledizioni — LEDIpublishing.
- Rostamian, N. (2018). Carmen: Voice of the Anima and its Echoes in Literature, Opera, Film and Music Video. *Master's Thesis*. - Institutionen för musikvetenskap Uppsala universitet.
- Rudolph, A. (2015). Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters. *Doktor d er Philologie*. Universität Bayreuth.
- Schmidgall, G. (1977). *Literature as Opera*. New York: Oxford University Press.
- Teresi, G. (2020). La "Cavalleria rusticana" di Giovanni Verga e il verismo in musica. *Mito e poesia*. Retrieved from <https://teresigiovanni.wordpress.com/2020/05/18/la-cavalleria-rusticana-di-giovanni-verga-e-il-verismo-in-musica-commento-di-giovanni-teresi/>
- Terrier, A. (2023). Bizet et Carmen: Le mythe moderne de l'opéra français. *Opera-comique*. Retrieved from <https://www.opera-comique.com/fr/bizet-et-carmen-le-mythe-moderne-de-l-opera-francais>
- Verga, G. (2020). Cavalleria rusticana (dramma). *Wikisource*. Retrieved from [https://it.wikisource.org/wiki/Cavalleria_rusticana_\(dramma\)](https://it.wikisource.org/wiki/Cavalleria_rusticana_(dramma))
- Weisstein, U. (1986). Der Apfel fiel recht weit vom Stamme: Rossinis - Guillaume Tell, eine musikalische Schweizerreise. *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. A. Gier (Ed.). Heidelberg: C. Winter, Universitätsverlag.

Розділ 8.
СТО РОКІВ МУЗЕЄФІКАЦІЇ
ХАРКІВСЬКОЇ ОПЕРИ.
КУРАТОРСЬКИЙ ДОСВІД ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України вже понад сто років збирає, досліджує та зберігає історію українського перформативного мистецтва. За останні десятиліття найстаріші те-атри України неодноразово зверталися з пропозиціями співпраці до Театрального музею у зв'язку із необхідністю повернутися до власної історії, переосмисленням своєї історії та місії, утворенням власних музеїв та окремих виставок. В сьогоденних реаліях створення віртуального музею як рефлексивної репрезентації певного інституційно-художнього явища є надзвичайно дієвим. За його допомогою активізується актуалізація творчої емпірики. Концентрація великого обсягу дослідницьких матеріалів залучає більшу кількість науковців. При-скорюється встановлення додаткових зв'язків всередині музейницької епістемологічної системи, активізується процес атрибуції пам'яток, що дозволяє з'ясувати важливі деталі, які коригують інтерпретації історії театру. Важливо також і те, що створення цифрових музейних репрезентацій робить українську культуру видимою у світі, заохочуючи іноземних дослідників до її вивчення. Без перебільшення матричним став кейс Театрального музею — освітня платформа Open Kurbas із цифровою колекцією спадщини театру Леся Курбаса з фондів музею. Популярність цього сайту призвело як до поглиблення міжнародної співпраці, та і роботи у неочікуваних, на перший погляд, напрямках. Зокрема, втілення авангардної естетики у одній із колекцій динамічного українського модного бренду одягу VuMe. Діджиталізовані пам'ятки (6000 предметів) та англomовні коментарі до них заохотили до міжнародної кураторської співпраці з Музеєм сучасного мистецтва в Ірландії у

виставковому проєкті «Самовизначення: глобальна перспектива», який проходив у Дубліні (Ірландія) з грудня 2023 по квітень 2024 року.

Важливою подією сьогодні є створення Національним Харківським театром опери і балету власного віртуального музею KHARKIV OPERA MUSEUM. Заснування ще одного віртуального простору є цінним для зміцнення цілісності українського культурного простору, реального акумулювання та збереження культурно-історичних джерел, що є важливим з огляду на екзистенційний характер українського воєнного спротиву. Ця актуальна константа української історії останніх п'яти століть, не заперечує також суто художні цілі цього харківського цифрового майданчика як онлайн-ресурсу для вивчення оперного мистецтва, що, як відомо, є одним із маркерів цивілізації, яку відстоює Україна. Тож, Театральний музей став основним партнером та донором для сайту KHARKIV OPERA MUSEUM. Враховуючи наведене, варто розглянути багатий музейний досвід меморі-алізації театрального мистецтва та охарактеризувати які саме пам'ятки зібрано в колекції музею, пов'язані з історією створення та розвитку найстарішого оперного театру України.

Початки театральної музеєфікації

Театральний музей, що заснований у 1923 році в структурі Мистецького об'єднання «Березіль», від початку поклав на себе місію всеукраїнського музею. Березільці розглядали його як музей-лабораторію, де кожний дієвець театрального мистецтва міг набути професійного досвіду, вивчаючи експонати і матеріали колекції. Оскільки першими музейниками виступили актори і режисери, вони якнайкраще розуміли, як зафіксувати процес створення та саму виставу в умовах тогочасного технічного розвитку. Колекція музею тоді складалася з документів, протоколів засідань режисерської лабораторії, текстів п'єс, постерів, програм, ескізів костюмів та декорацій, макетів сцени,

оригінальних костюмів з вистав, малюнків образів тогочасного відвідувача театру. І тоді, і до сьогодні, світлини є найчисленнішою групою збереження в колекції музею. На них зафіксовані митці, актори в образі, сцени з вистав, що дають уявлення про режисуру, сценографію, а також перипетії розвитку українського театру протягом декількох століть.

Березільці зібрали за три роки роботи Театральної комісії (1923–1926) тисячі експонатів, зробили велику постійну експозицію у приміщенні тодішнього театру М. Соловцова, де художня формація працювала з кінця 1924 по 1926 рік — аж до самого переїзду до Харкова. Мистецьке об'єднання «Березіль» представляло собою складну систему, що утворювалася з театральних майстерень, лабораторій, комісій, що формували унікальну художньо-емпіричну атмосферу, яка сприяла становленню майстерності режисерів, акторів сценографів авангардного театру. Фіксація плінності цього мистецького досвіду у репрезентаціях Театрального музею була для них надзвичайно важливою з огляду на можливість вивчати попередні напрацювання, безперервно рухаючись уперед. Завершення інституційного експерименту, що ознаменувалося зміною статусу формації з мистецького об'єднання на більш традиційну — театральну трупу, обумовило подальшу долю музею. З метою збереження та розвитку Театрального музею як національної інституції, було вирішено утворену колекцію та наукову бібліотеку передати у відання Всеукраїнської Академії наук. У 1926 році музей очолив Петро Рулін — науковець, театрознавець, критик. Він розгорнув дослідницьку роботу театрального музею, почавши з наукової концепції, де розробив основні напрями роботи та комплектування колекції: «З усіх галузів мистецтва, що визначили свій матеріал та межі, чи не найпізніше здається, робиться об'єктом наукового вивчання — мистецтво театру», — зазначає науковець на сторінках цієї праці (Рулін, 1927, с. 3). Усім театрам України було направлено

мотивуючого листа щодо важливості формування колекції історії театру національного масштабу із проханням надіслати матеріали для поповнення фондів. Петро Рулін також їздив особисто у відрядження, щоб посилити пошукову й селекційну роботу власною експертизою. Наприклад, в його архіві зберігається звіт про наукове відрядження до Харкова і Одеси (Рулін). В документі йдеться про те, що з 9 по 12 березня П. Рулін отримує мандат на передачу Галага-нівського (Сокиринського) вертепу Театральному музею, домовляється з редакцією журналу «Нове мистецтво» щодо фото і матеріалів для фондів музею. Варто зауважити, що в «Новому мистецтві» друкували статті про гучні прем'єри та робили огляд театральних планів та подій в ключових театральних містах. Звісно, на сторінках журналу матеріали супроводжувалися світлинами. Така співпраця з пресою сприяла синхронній музеєфікації. Це є вкрай важливим в контексті фіксації театального процесу, котрий, ніби, розчиняється на очах — і з роками необхідні матеріали стає віднайти все важче. Історичний досвід П. Руліна час від часу відроджувався в роботі Театального музею: архіви театральних критиків та співпраця з виданням «Театрально-концертний Київ», із Всеукраїнським театральним фестивалем-премією ГРА підсилюють повсякденну працю музейників щодо комплектування колекції. Також П. Рулін домовляється з групою березильців, що продовжували вже характерну для них, хоч і позаінституційну, самомузеєфікацію і самоархівацію, про передачу предметів Театру «Березіль» для поповнення колекції Театального музею. Директор музею, на жаль, не уточнює, де вдалося отримати документи щодо діяльності Держдрами, заснованої у Києві 1918 року, яка на той момент вже працювала в Дніпропетровську. Також П. Рулін домовився про розміщення двох статей про Театральний музей з редакціями «Вісник» та «Сільський театр». Уся перелічена праця була проведена директором музею в Харкові за перші три дні відрядження. За наступні шість днів в

Одесі науковцем налагоджено зв'язок з Держоперою та Держдрамою щодо постійного пересилання матеріалів одразу до Театрального музею у Києві. Він домовляється зі спадкоємцями та співробітниками М. Кропивницького щодо розшуку та передачі пам'яток про письменника і режисера. Як зазначає П. Рулін у своєму звіті: «Здобув деякі історичні матеріали від акторів Ремеза, Кучанського, Суслова, Альбиковського, Ковалевського. Серед них сценічний ятаган Кропивницького та грамофонна платівка із записом байки Глібова голосом актора» (Рулін, 1927, с. 1). Далі йде перелік опрацьованих джерел для написання наукової роботи про Марка Кропивницького. Можна не дивуватися таким чином, що за період з кінця 1926 року до 1936 директором П. Руліним було зібрана колекція Театрального музею, що складала 100000 пам'яток.

Театральний процес швидкоплинний і потребує синхронної фіксації. У розробках П. Руліна передбачалося, для посилення якості відбору предметів для музею, утворення при кожному театрі комісії з п'яти фахівців, які б на місці збирали матеріали та робили необхідний відбір для фондів музею. Але ж реалії були такими, що в самому Театральному музеї працювало тільки дві людини — директор і поприятник (зберігач). Петро Рулін особисто виявляв потенційні пам'ятки для колекції та складав наукові описи предметів. З гіркотою усвідомлюємо, скільки науковець міг ще зробити для збереження та популяризації українського театру, якби його не було репресовано 1936 року. Розроблений П. Руліним розподіл предметів колекції на групи зберігання й надалі визначає структуру зібрання, а наукова концептуалізація діяльності театрального музею не втратила своєї актуальності.

Негативи на склі

Колекція театрального музею була започаткована негативами на скляній основі та світлинами в кількості 800 одиниць з особистого архіву Василя Василька, який очолив Музейну комісію в МО «Березіль». Василь Василько, актор, режисер, у 1910-х роках працював фотографом в Театрі Миколи Садовського, де робив знімки акторів в образах, фотографував сцени з вистав. Усю власну збірку негативів В. Василько передав до фондів новоствореного музею. Колекція негативів поповнювалася і надалі, утворивши згодом групу зберігання понад 24000 предметів.

Серед різноманітних зображень, що фіксують історію постановок українських труп від початку ХХ століття, зберігаються скляні пластини із матрицями перших вистав Харківської опери. Особливо цінними для наукової спільноти є негативи з балету «Корсар» 1925 року. Це невідомі до сьогодні зображення, які дають уявлення про те, як було реалізовано проєкт макету дизайну сцени Анатолія Петрицького. Фото макету було надруковано в журналі «Нове мистецтво» 1926 року. Декілька сценічних костюмів художника до балету «Корсар» у вигляді ескізів також є відомими і неодноразово надрукованими у каталогах виставок. Але світлини з негативів тепер дають більше розуміння щодо мізансцен та загального художнього рішення цієї постановки. Завдяки тому, що зображення на негативах є надзвичайно якісними, зберігають контрастність, складається враження, що вони навіть тяжіють до зображення 3D. На них можна ретельно дослідити технічні моменти щодо самого матеріалу та деталей костюмів, сценографії, нюанси кріплення декорацій. На загальній сцені Анатоль Петрицький утворив кубістичний простір, розбивши живопис на геометричні площини, що розміщені на кону під різними кутами з оригінальним зонуванням. Ефект стихії відкритого простору підсилював абстрактний живопис сценографічних образів. Особливої уваги заслуговує негатив із зображенням завіси балету «Корсар».

Декоративність коробки сцени із живописною завісою на тему морського пейзажу та схематично зображених персонажів з твору, породжує сумнів щодо предмету фотографування: чи на світлині зображено макет, чи справжню сцену. Але наявність глядачів першого ряду, що потрапили до кадру, переконує, що це жива історія, справжня завіса, момент перед початком вистави в залі. Також додає відчуття історії, характерний для 1920-х років транспарант, що прикріплений вгорі. Він закликає виборців-пролетарів піддати роботу міськради під вогонь пролетарської самокритики. Що наводить на роздуми, можливо Анатоль Петрицький крім художнього авторства завіси є також автором рядків тексту, виступаючи як контрверсійний агітатор. Художник перебуває на грані фолу (що, в цілому, є властивим митцю) пустотливо глузуючи із гасел, які в його час захарашували увесь життєвий простір. Важливо зауважити, що віднайдення цього зображення утворило важливий зв'язок в колекції між живописним ескізом завіси А. Петрицького до «Корсару» в Харківській опері та чорно-білим знімком з негативу. Під час оцифровки та пошуку матеріалів для проекту віртуального музею Харківської опери були оприлюднені рідкісні кадри, які до цього моменту перебували поза увагою дослідників як творчості театрального художника, так і історії Столичної державної опери (Столична державна опера, 1925).

Мізансцени перед фотооб'єктивом початку ХХ століття

Колекція світлин Театрального музею сягає за 100 000 зображень від середини ХІХ століття до початку ХХІ ст. За її допомогою, фактично, закарбовано візуальний бік історії розвитку української сцени. Процес фотографування спочатку був ускладнений технологічними обмеженнями. Неможливо було зробити «живе фото». Тож, робота мала постановочний характер, що відбувався в спеціально облаштованих студіях фотографів

або імпровізованих фотозонах у самому театрі. Тому перші світлини зберігають зображення акторів в образі на спеціально обладнаному тлі. Сцени з вистав виглядають, часом, занадто награними, деформуючи уявлення про реальну гру акторів. З іншого боку, перші фотографії були своєрідною поліфонією жанрів: коли на світлині з вистави актори взаємодіють і між собою для кадра і зорово із фотографом. З плином часу такий підхід до фотофіксації вистав зберігався поруч із документальним, де камера наче підглядає за дійством на сцені. Як зазначав П. Рулін, підхід до фіксації вистави був найбільш дієвим та систематичним саме у Мистецькому об'єднанні «Березіль». Там була утворена ціла фотолабораторія на чолі з Данилом Демуцьким, який був провідним фахівцем цього напрямку та активно розвивав його, згодом став одним із найвідоміших операторів українського кіно. По кожній виставі робилися та друкувалися сотні світлин, випускалися набори рекламних листівок із сценами з вистав, що також вплинуло на збереження спадщини театру Л. Курбаса під час ідеологічного нищення здобутків авангарду. Березільці чітко розуміли, що найнадійнішою формою музеєфікації є самотузеєфікація.

Архів світлин, що документують постановки Харківського театру опери і балету, в колекції музею складається із більше 120 вистав та охоплює період від 1925 до 2000 року. Це понад 1000 фотографій, на яких можна побачити, як змінювалося обличчя Харківської оперної сцени — художнє втілення та режисура протягом різних політично-історичних умов, що знайшло відбиток у стилістичних особливостях театру. Важко переоцінити роль світлин у процесі збереження пам'яті про театр.

Опера є одним із найконсервативніших жанрів. Які б інноваційні зусилля не спрямовувалися на неї, все одно її потужна класична спадщина рано чи пізно повертається до свого домінування. Зважаючи на те, що українська опера на початку ХХ ст. не набула застиглих класичних форм, для українських

авангардистів відкривалися широкі можливості у царині формування цілковито нового оперного мистецтва. Варто також зауважити, що актори і режисери в оперному театрі мають також партитурні обмеження, що дозволяло проявити себе авангардному сценографу, котрий перетворювався на інноваційного режисера вистави, вплив якого виявлявся у костюмах, сценографії, організації простору сцени.

Анатоль Петрицький — реформатор оперної сцени

Найповніше авангардний оперний експеримент вдалося втілити саме Анатолію Петрицькому. Глядач ходив до театру не стільки щоб почути оперні голоси або насолодитися хореографічною майстерністю балету, скільки щоб збагатитися візуально, споглядаючи сценографію А. Петрицького. Українська Державна столична опера відкрилась постановкою опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського за М. Гоголем в перекладі С. Жука з додатками Остапа Вишні (режисер-постановник М. Боголюбов, художник Анатоль Петрицький). Серія яскравих характерних костюмів, зроблених художником за принципом колажу, мала на меті продемонструвати українську сутність творів М. Гоголя, її глибокий зв'язок з українською спадщиною та контекстом. Вплив таланту А. Петрицького був настільки всеохопним, що на тлі художнього оформлення вистав сучасники вказували на брак то режисури, то акторської майстерності, то балетної постановки: «Моменти сценічного оформлення й строїв переважають над іншими. Ініціатива, безперечно, перейшла до художника, — йшлося в рецензії на постановку «Князя Ігоря» на сцені Державної академічної опери в Харкові 1926 р. — Властиве Петрицькому багатство фарб, блискучі контрасти в убранні, суворі контури оформлення — все це дає чудовий, гармонійний ансамбль... Сценічне оформлення й строї художника А. Петрицького певна й цінна вкладка в націона-

льну оперну справу». <...> «Силою свого задуму й творчості Анатолій Петрицький домінує над співпостановниками — диригентом (А. Маргулян) та режисером й балетмейстером (М. Фореггер). Це, правда, хибно відбивається на цілій поставі, але ж то не вина художника, що він сильніший» (Анатоль Петрицький, 2012, с. 18), — значиться у відгуку, вміщеному в газеті «Культура і мистецтво» про постановку опери «Князь Ігор», але вже 1929 року. Низка ескізів костюмів до цієї вистави демонструє вигадливі та надзвичайно характерні авангардні образи дійових осіб: Князя Ігоря, Володимира Галицького та невстановлених героїв, оповитих «космічною» естетикою, що виглядають не лише інноваційно, а й форсайтно.

У 1927 році художник вчетверте приступає до роботи над «Тарасом Бульбою» М. Лисенка. На жаль, ескізи до вистави не збереглися. А ось програма вистави набуває особливої цінності, бо оформлена ескізами костюмів А. Петрицького. На сторінках документу також вміщено статтю сценографа про попередні невдалі спроби реалізувати оперу.

Також глядачу імпонувала образність пропонованих А. Петрицьким художніх рішень — він вміло поєднував традиційне та модерне. Як ілюстрація атрактивності створюваного ним сценічного простору — ескізи костюмів до опери «Турандот» Дж. Пуччіні за п'єсою К. Гоцці на сцені Харківської опери у 1928 році. Для того, щоб уникнути натуралізованого зображення сцен убивств, А. Петрицький обрав небанальний прийом монтажу за допомогою обертання костюмів. Ескізи сценічного одягу до опери подвійні — мають одночасно образ з двох боків — кольоровий фронт і майже чорний зворот. Костюми брали участь у швидкій зміні декорацій, акцентуючи увагу на драматичному моменті. У пресі 1920-х років майже кожен наступний прем'єру за участю Анатолія Петрицького театральні критики відзначали як найкращу. Так писали про виставу «Турандот»

Дж. Пуччіні в Харківській Державній опері 1928 року. У колекції Театрального музею зберігається 28 ескізів костюмів до цієї опери, що були подаровані дружиною митця у 1968 році.

Авангардні новації Олександра Хвостенка-Хвостова для Харківської опери

В харківській опері з 1925 року також працює художник-конструктивіст Олександр Хвостенко-Хвостов. На оперну сцену він впроваджує конструктивістські декорації, які перед тим було вдало випробував в драматичному театрі. Його сценографія до вистави «Моб» Е. Сінклера в Театрі ім. Франка — це багатофункціональна конструкція з риштуванням, в середині якої був міст. Режисерська сценічна композиція, розроблена Борисом Глаголіним, складалася з тридцяти епізодів, а обертанням мосту відзначалась зміна місця дії. «Простір сцени було переможено і помножено: вона вся жила, вся діяла — опускалася, злітала, вигиналася, висувалася: немов хамелеон, міняла забарвлення і, як жонглер, скидала, витягувала, розкидала людські тіла», — писав харківський критик (Гайдабура, 2004).

Конструктивістський простір сцени, спроектований О. Хвостенко-Хвостовим для опери «Намисто Мадонни» Е. Вольфа-Феррарі у 1925 році, утворює вдалий поліфонічний простір для режисури В. Манзія. Різноманіття архітектурних комбінацій різних площадок відкриває можливості для перемикання дії та неодноманітного розміщення великої і малорухливої зазвичай групи хору. Конструкції та площини з абстрактним живописом, збільшене фото панорами Наполі, розміщене за принципом колажу, характеризують митця як новатора сценографії 1920-х (Столична державна опера, 1925).

Проекти сцени і костюмів О. Хвостенка-Хвостова до «Любові до трьох помаранчів» 1926 року мабуть є найбільш відомими з усіх непоставлених опер. Виставу готував режисер Йосип Лапицький, він активно працював з Сергієм Прокоф'євим над музичним матеріалом. Про це можна дізнатися зі

щоденника композитора, де він занотував свої враження від зустрічей із режисером, який захопливо планував нову оперу та обговорював з ним майбутню постановку (Прокоф'єв, 2002). Олександр Хвостенко-Хвостов вже «розіграв» образи та сконструював декорації для опери настільки майстерно, що з цього боку опера видається успішно реалізованою.

У Харківській опері працювали й інші талановиті сценографи, чії ескізи костюмів та декорацій зберігаються в Театральному музеї. Це і учні авангардиста Бориса Косарева (котрий викладав в Харківському художньому інституті) — Леонід Брачченко та Володимир Кравець, а також Михайло Єршов, Дмитро Овчаренко, Анатолій Волненко — учні Олександра Хвостенка-Хвостова в Харківському художньому інституті. Перші роботи А. Волненка у Столичній опері — «Фігарове весілля» та «Дон Кіхот» — ще «дихають» авангардом. На це вказують світлини з опери «Фігарове весілля», що датуються 1931 роком. На них можна розглянути костюм Сюзанни із асиметричними контрастними деталями, костюм Фігаро та геометричні елементи декорацій (Фото з опери «Фігарове весілля»). Яскраві, виразні, театральні ідеї цих художників народжувалися, жили на сцені і звучали вже в часи, коли експеримент був грубо обірваний, а цензурні комісії втручалися в готові постановки опер, нав'язуючи ідеї постійної боротьби народних мас за краще майбутнє, що мала бути втілена у ригідній формі радянського мистецького канону. Натомість, в основі авангардної творчості лежить експеримент, що має бути закладений у концепт постановки та усіх художніх складових, як то дизайн, рух, режисура, хореографія.

Стопортретна серія Анатолія Петрицького

Наскільки синтетичним є по своїй природі театр, настільки і складними є семантичні зв'язки між предметами колекції Театрального музею. Предмети поділені по групах і архівах, особистих і по установах. Макети декорацій, театральні костюми, реквізит, ноти партитур і музичні інструменти, рукописи і документи, скульптура і живопис. Тож побудова репрезентації має базуватися на збалансованому поєднанні усіх груп музейних предметів, при тому, що через об'єктивні причини скомплектовані вони нерівномірно. Від деяких пам'яток, на жаль, залишаються лише сліди. Але їх все одно можна використовувати у кураторській роботі.

Серед таких об'єктів особливе місце посідає серія портретів діячів українського мистецтва Анатолія Петрицького, що була наповнена трагічним драматизмом, пов'язаним із самим тогочасним життям. Цю серію А. Петрицький створював у Харкові із середини 1920-х до початку 1930-х рр. Серед 100 олійних та акварельних портретів художника вціліло менше третини. В колекції музею збережено три портрети Анатолія Петрицького з цієї серії: портрет Гната Юри, Любові Гаккебуш та Івана Паторжинського (Петрицький). Іван Паторжинський — визначний оперний співак, володар сильного оксамитового басу, соліст Харківської опери від 1925 до 1935 року. Він виконував партії в операх, де Анатоль Петрицький був автором художнього втілення: «Князь Ігор» О. Бородіна, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Купало» А. Вахнянина, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера. Іван Паторжинський зображений на портреті під час співу. Композиція, що утворена з постаті артиста та його тіні, як відлуння звучання, передає міць голосу співака. Музика наче лине від портрета, можливо тому, що тінь ніби діафрагма, наповнена диханням, додає йому виразності. Анатоль Петрицький, як блискучий психолог та уважний спостерігач творчого методу різних митців, дуже влучно розкривав талант зображуваних

постатей. В основі виражальних засобів художника лежало підкреслення характерних рис зовнішності та професійної поведінки митця-натурника. Анатоль Петрицький їх просив не позувати, а займатися своїми справами, очікуючи на мить, вхопивши яку він приступав до втілення портретного образу. Не було жодного більш-менш помітного в ті роки митця чи культурного діяча, котрий не ввійшов би до портретної серії Анатолія Петрицького. Під час червоного терору було знищено тисячі найкращих українських митців. Їх імена зафарбовували в афішах і виданнях, винищували усе, що було пов'язано з ними. Анатолеві Петрицькому навіть почало здаватися, що існує містичний зв'язок між його роботами та долею митців, що вервечкою затягувалися у прірву репресій. Звісно, що ця каузальність виявилася хибною. Просто художник зображував кращих із кращих, формуючи своєрідний пантеон сучасної йому української культури. Не було жодної вини Анатолія Петрицького у тому, що радянська влада заходила за полювати за найкращими представниками нації, аби позбавити її духу. Зрештою, сама українська культура стала мішенню радянського тоталітаризму, котрий прагнув її майже цілковитого знищення, залишаючи в живих лише упокорених, пригнічених постійним страхом митців.

Між кінцем 1930-х — початку 1940-х років у фондах Театрального музею було утворено спецфонд, куди було переведено предмети, пов'язані з репресованими діячами театру. Тисячі світлин, афіш, документів були вилучені з наукового обігу на 40 років. Вони могли бути знищені в один момент «ініціативними» працівниками, як це сталося в Музеї Шептицького з творами Михайла Бойчука. Проте спецфонд Театрального музею був збережений, найчисленнішу його частину утворював театр Леся Курбаса. Сьогодні музей оцифрував спадщину режисера та виклав у відкритий доступ на освітній платформі Open Kurbas свою цифрову колекцію для дослідників з усього світу. Серед схованих матеріалів спецфонду були пам'ятки, пов'язані

з діячами Харківської опери, а саме Михайлом Донцем, Сергієм Каргальським, Михайлом Микишею та ін.

Живописний пантеон

Колекція живопису в музеї була ініційована майже одразу після створення, оскільки живопис дуже виразно акцентує експозиційні розділи. В реаліях технічних можливостей початку століття та і на багато років наперед, коли ще не використовували фотозбільшення, банери, проектори, живопис вносив різноманіття своєю атрактивністю та вигідно контрастував із фотографіями акторів в ролях. Живописні портрети солістів Харківської опери Івана Паторжинського, Зої Гайдай, Марії Литвиненко-Вольгемут, Михайла Донця також посіли своє місце в колекції музею.

Активно ця колекція поповнювалася, переважно, у 1950-ті роки. Портрети спеціально замовлялися музеєм для увіковічення пов'язаних з театром митців, що входили до офіційного радянського пантеону. Ці картини мали характерні ознаки. На відміну від портретів, де акцентувалася увага на приналежності до мистецького світу, зображення 1950-х років набули політизованого звучання. Типовими атрибутами цих монументалістських портретів були формальні костюми, ордени, натуралістична манера виконання. Офіціоз домінував над флером мистецькості, щирої емоційності, внутрішнього світла, іскри таланту. Ігнорувався крихкий, витончений внутрішній світ митця, котрий спонукав його до творчості. Можемо порівняти два портрети Зої Гайдай різного періоду. Портрет художника Федора Кличка, учня Федора Кричевського, був придбаний музеєм за 4000 карбованців у 1940 році (Кличко, 1940). Співачка зображена в кріслі у квітчастій сукні на тлі шафи із великим дзеркалом, в якому видно старовинне піаніно зі свічками. Складна композиція, яскравий живопис, навіть, дещо відсилає нас до «Нареченої» Ф. Кричевського. Портрет, ймовір-

но, написаний до події: 1940 року співакці присвоєно звання народної артистки УРСР. Другий портрет артистки намалював художник Василь Голубєв, робота створена у 1950-60-х рр. Монументальний образ Зої Гайдай — народної артистки СРСР разом із роялем за нею та горою квітів утворили майже меморіал. Глядач ніби бачить її знизу, знаходячись біля ніг артистки. Образ також підсилюють орден на грудях, зібране волосся та бронзовий колір довгої концертної сукні. Портрет — монумент, портрет визнання, портрет — символ своєї епохи (Голубєв).

Портрет Світлани Коливанової, солістки балету Харківської опери, написаний художником Р. Приблудою у 1970–1971 рр., був закуплений до колекції музею 1973 року. Граційний образ видатної балерини демонструє жіночу зовнішню крихкість, але одночасно в ньому відчуваються години важкої роботи професійного вдосконалення, які залишились «за кадром» (Приблуда, 1970–1971).

Афіші: театральна репрезентація в міському просторі

Колекція афіш Харківської опери, зібрана Театральним музеєм, є надзвичайно різноманітною. Афіша є не тільки прикладом графічного дизайну відповідної доби, засобом зовнішньої реклами, а й джерелом інформації щодо авторів вистави – постановочної групи, виконавців та ін. Дуже привабливими для глядача, ймовірно, виглядали прем'єрні афіші 1920-х років до першої постановки Державної столичної опери «Сорочинський ярмарок», до балету «Корсар», опери «Турандот». Тодішні копійчати відзначали привабливі для відвідувача аспекти. Наприклад, в афіші до «Корсара» є інформація щодо рухомої сцени та конструкцій машиніста І. Калачова, який фактично технічно втілював задум сценографії Анатолія Петрицького. Також в рекламі зазначається, що костюми власних майстерень виконані під орудою кравчині Є. Турчанинкової та закрійника

Д. Овчинникова, бутафорія до вистави зроблена Г. Яновським, автор перук — Г. Костюків. Одразу згадуються карколомні головні убори та бутафорія з ескізів костюмів Анатолія Петрицького до опери «Турандот», які потребували пошуку нестандартних технічних рішень при втіленні на сцені. На архівній світлинці можна побачити М. Литвиненко-Вольгемут в костюмі Турандот, особливістю якого був в головному уборі із рухомими сферами, що помножуються тінями в об'єктиві талановитого фотографа (Столична державна опера, 1928). На афішах також зазначено численних авторів оперної постановки: режисера, художника, диригента, хореографа, хормейстера. Крім того спеціаліста з освітлення сцени, суфлера, солістів вокалу та балету. Можна підсумувати, що таке всебічне висвітлення учасників постановки в анонсі формує в пересічного глядача розуміння складного творчого і технологічного процесу підготовки оперної вистави.

Концепція-задум Столичної опери

Серед музейних пам'яток архіву Харківської опери є чимало документів, пов'язаних із створенням Столичної державної опери та першими роками її роботи. Важливим документом для вивчення є «Докладна записка» по організації української опери в Харкові (Докладна записка по організації української опери..., 1925). Це машинопис, документ не має підпису, але тези, що викладені в ньому, характеризують автора як обізнану із досвідом роботи музичного театру людину. Фахівця, який має чітке бачення організації української національної опери. Фактично цей документ є концепцією, яка має обґрунтування з різних напрямів розвитку Харківської столичної опери. В ньому викладені важливі тези щодо традицій музичного театру в Україні. Йдеться про те, що український театр традиційно є музично-драматичним: інструментальна музика, співи, танці і так властиві постановкам на українській сцені. Тому попередня ук-

раїнська опера, що була створена у 1919 році в Києві, називалася Українська музична драма. Колективом авангардних митців, серед яких Лесь Курбас, Михайло Мордкін, Анатоль Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов, Яків Степовий, Михайло Бонч-Томашевський, була організована українська опера. У перші місяці було реалізовано постановку опери «Утоплена» М. Лисенка та підготовлено опери «Галька» С. Монюшка, «Тарас Бульба» М. Лисенка, балет «Азіаде» Й. Гютеля. Готові декорації були знищені російською окупаційною армією (конкретно — денікінцями). Проте збереглися ескізи Анатолія Петрицького до «Тараса Бульби», які з 1924 року належать до збірки Театрального музею. Українська музична драма працювала кілька місяців і була зачинена у зв'язку з окупацією Києва. Анатоль Петрицький у брошурі Державної столичної опери до опери «Тарас Бульба» 1927 року (Столична державна опера, 1927) зазначає, що Сергій Каргальський намагався ще раз у 1920 році створити Українську оперу, про це свідчить також відповідна дата на одному з серії ескізів костюмів А. Петрицького. Саме після цієї невдалої спроби С. Каргальський передає ці ескізи до Театрального музею, можливо як внесок «музейного податку», який був запроваджений в Мистецькому об'єднанні «Березіль» для всіх його учасників.

Треба зазначити, що майже усі митці з Української музичної драми взяли участь до створення Харківської опери. Окрім перелічених вище учасників, також долучилися і солісти М. Литвиненко-Вольгемут, П. Цесевич, М. Микиша, котрий приєднався до трупи 1931 року.

У вищезгаданій «докладній записці» щодо створення опери основні тези стосувалися також відкликання солістів українського походження з російських театрів, які там співали через відсутність оперного театру в Україні. Автором перелічено виконавців поіменно, тому варто навести ці прізвища: І. Микиша, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Козловський, П. Цесевич, Ю. Кипоренко-Доманський, О. Каченовський, М. Донець,

Д. Захарова, М. Баратова, П. Журавленко, Н. Барановська. Як зазначає автор, при попередній розмові перелічені солісти дали згоду працювати для України (Докладна записка по організації української опери., 1925).

Щодо змісту та репертуарної політики автор зазначає: «Репертуар українського оперного театру не повинен обмежуватися творами українських авторів. На сцені українського оперного театру, як і на сцені любого європейського, мусять пройти не тільки оригінальні твори місцевих композиторів, але й кращі твори світового масштабу, звичайно в перекладі на українську мову» (Докладна записка по організації української опери., 1925). Також для створення сучасного національного оперного репертуару автор пропонує звернутися до українських композиторів та замовити їм сучасну українську оперу. Треба зазначити, що такі угоди були укладені з М. Вериківським, В. Костенком та ін. Бажаним композитором в концепції новоствореної опери також був Р. Глієр, як автор «симфонічної картини» «Запорожці» і музики до драматичних вистав 1920-х: «Великий льох», «Ян Гус», одним з композиторів музики до «Гайдамаків» Леся Курбаса. У 1927 році Харківська опера взяла до постановки його балет «Червоний мак», залучивши до сценічного втілення вистави хореографа-експериментатора Євгена Вігільова та художника-авангардиста Анатолія Петрицького. Ескізи костюмів Європейців, Тай-Хао та шахів з наркотичних марень, зроблені А. Петрицьким, є важливими складовими репрезентації українського авангарду.

Не можна не погодитися з тезою автора доповідної записки, що «гарна режисура забезпечує успіх опери. В цій справі намічається кандидатура Боголюбова. Питання художника не менш важливе. Намічається Петрицький» (Докладна записка по організації української опери., 1925). Далі йшлося про фінансові розрахунки для першого сезону роботи оперної трупи.

Порівнюючи концепцію-проект та результат реалізації, треба відзначити обізнаність автора тексту на історії музичного

театру в Україні та практичними знаннями щодо формування структури трупи та фінансових розрахунків. Оскільки робота театру була перезапущена з повністю оновленим складом фахівців, було сплановано репертуар, Столична опера мала успіх з першого сезону. В той же час, українізація Київської опери зустрілася із організаційними труднощами, пов'язаними із відсутністю чіткої концепції та достатньої наполегливості при реалізації, млявого контролю та тенденцій до саботажу. Можна припустити, що автором «докладної записки» є Сергій Каргальський, актор Мистецького об'єднання «Березіль» Леся Курбаса, якого запросили до новоствореної опери і як директора-розпорядника, і як художнього керівника.

Архів документів Харківської опери також складається з протоколів художніх рад, де обговорюються плани на перші сезони роботи Державної столичної опери. У переліку постановок на сезон 1929–1930 року можна побачити, що планувалася прем'єра опери «Валькірія» Р. Вагнера режисера Фавста Лопатинського та художника Олександра Хвостенка-Хвостова. Сценарграф зробив сценічне рішення, вже була призначена точна дата прем'єри — 15 березня, але вистава залишилася нереалізованою (Дирекція Столичної державної опери, 1929, 28 липня). Повинен був вийти цікавий експеримент учня Леся Курбаса, режисера Мистецького об'єднання «Березіль» — Ф. Лопатинського. Але, мабуть, через фізичну невідповідність акторів опери, де зазвичай вони діють статично, щоби не збивати дихання під час співу. Постановки Фавста Лопатинського в «Березолі», такі як «Пошилися в дурні», «Машиноборці» вимагали від акторів крім акторської гри володіння цирковою акробатикою, оскільки вони навіть літали на канатах та мотузкових качелях у видовищних дійствах режисера.

З протоколу дирекції Столичної Державної опери № 3 від 26 липня 1929 року серед інших планів щодо оновлення балетної трупи та розподілу обов'язків між головним балетмейстером М. Фореггером та балетмейстером (?) Капланом, дізнаємося про

плани оптимізації підготовчої роботи театру: «Конче необхідно організувати балетну студію при театрі зі 150 учнів та утворити експериментальну майстерню з 30 осіб. Роботу балетної трупи необхідно реорганізувати, скласти статут та фінансовий план роботи студії» (Дирекція Столичної державної опери, 1929, 28 липня). Також вирішено статистів для вистав відтепер зараховувати до майстерні. Конфуз із непідготовленими статистами виник на опері «Фауст», коли під час маршу вони затулили собою хор і банду. Це призвело до купюри номеру на наступних показах і потребувало негайних рішень.

Особисті архіви митців

Основний фонд рукописів Харківської опери доповнюють особисті архіви її солістів: Івана Стешенка, Івана Паторжинського, Марії Литвиненко-Вольгемут, Юрія Кипоренка-Доманського. Серед документів виконавців є чимало цікавих свідчень про роботу Харківського оперного театру. Наприклад, в архіві Михайла Гришка зберігається цілий ряд текстів до оперних партій, переписаних співаком власноруч. Вони відображають перебіг українізації опери, що вважалося одним із ключових тодішніх завдань. Сюди також належить партія Яго з «Отелло», Князя Ігоря та Ріголетто з однойменних опер, Жермона з «Травіати», Грязного з «Цареві нареченої», Амонасро з «Аїди», Скарпіа з «Тоски», Маркіза — з «Корневільських дзвонів» (тексти ролей М. Гришка). Цей чималий перелік ролей засвідчує також, що українізація опери не відбулася б без перекладів високої якості. До цієї творчості були залучені знамениті письменники: П. Тичина, М. Рильський та ін. Відтепер опера як складний для розуміння глядача жанр, стає ближчою та зрозумілішою.

Контroversійні рецeпції театру під час Другої світової війни

Репрезентації періоду Другої світової війни в радянських музейних експозиціях висвітлювали лише бік ідеологічно узгодженої діяльності театрів і митців, що впливало на процес комплектування колекцій. Експонувалися фронтові щоденники колективів, світлини акторів, що виступають з борта «полуторки» або сидять в колі бійців, або спеціально створені для експозиції схеми руху фронтових концертних бригад із статистикою таких заходів, що вимірювалися тисячами. Отже, пам'ятки та допоміжні матеріали того часу покликані відобразити виключно офіційно прийнятну сторону функціонування театрів під час війни, вони слугували «підтвердженням» радянської міфології. Відчувається сильне цензурування, за яким не проглядаються історичні реалії. Враховуючи особливості театрального процесу, віднайти пам'ятки того часу на сьогодні виглядає вкрай проблематичним.

Отже, трупи театрів були евакуйовані до Казахстану або до Сибіру, де вони працювали, обслуговуючи місцеве населення. Зі Звіту воєнно-шефської комісії Харківського оперного театру за період з липня 1941 по жовтень 1942 рік: «З початку війни оперний театр перебудував свою роботу і визначив постійний ансамбль для обслуговування прифронтової смуги харківської області та вісім концертних бригад для обслуговування частин червоної армії, госпіталів, мобілізаційних пунктів НКВС і Аерофлоту, а також після евакуації театру в Іркутську, Читі та Ленінгорську. Театром була проведена підготовча робота з укладення спеціального репертуару, куди увійшла оборонна тематика радянських композиторів, українська народна пісня і танок. Часто додавалися бесіди та лекції, інколи перетворюючи концерти на урочисті мітинги» (Харківський театр опери і балету). Наприкінці зазначалося, що обслуговуючи гос-

піталі в Казахській РСР, бригади готували та виконували репертуар національною (казахською? — Т.Р.) мовою (Харківський театр опери і балету).

Для ведення обліку такої театральної-мілітарної роботи було надруковано бланки-щоденники, де нотувалося усе: від маршруту, переліку учасників до фінансових розрахунків. Відповідний документ зберігається в архіві Харківської опери: маршрут концертно-естрадної бригади № 18 Харківського театру опери і балету по Куйтунському району Іркутської області протягом 23 серпня — 5 вересня 1942 року. Кожного дня бригада мусила переїжджати до нового населеного пункту з концертом. Серед таких пунктів: село Куйтун, Андрюшино, Хайхта, Уян, Харик, Или, Чеботариха, Кундуй... На сторінках іншого документа — щоденника — фіксувалися дати виступів та схвальні відгуки місцевих культкерівників щодо високого художнього рівня та вдячності глядача. Окрім самих виступів актори проводили бесіди «щодо завдань фронтових бригад, завдань колгоспників, і за проханням колгоспників щодо підсумків тримісячної війни» (Харківський академічний театр опери і балету, 1942, 22 серпня). Отже важливою складовою такої роботи було і політичне виховання колгоспників. Зрештою, за документами все було «так, як мало бути». Перевірити ці дані поки що немає можливості (Харківський академічний театр опери і балету, 1942, 22 серпня).

Був і другий бік воєнної дійсності, в окупованих містах України працювали театри. Митці лишалися з різних причин, хтось щойно повернувся з таборів, хтось вірив в українську ідею. Найбільше цю тему дослідив театрознавець Валерій Гайдабура, зібравши матеріали у книзі «Театр між Гітлером і Сталіним», що вийшла 2004 року. На сторінках видання надруковані документи і факти, стерті з історії українського театру, «які є свідченням таланту буття, витривалості, духовної сили, національної честі, мистецької самобутності українського народу», — за визначенням автора книги (Гайдабура, 2004, с. 2).

Оперний театр розпочав свою діяльність в окупованому Харкові в грудні 1941 року в наступному складі: художній керівник В. Ходський, режисери театру — Є. Сагайдачний, М. Чезов, диригенти — Ф. Рябінін, Г. Михайленко, балетмейстер — В. Константинов. Репертуар складався з наступних творів: «Вечорниці» П. Ніщинського, «Кармен», «Паяци», «Корсар», «Лебедине озеро» та ін. До репертуару також мали увійти опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» і «Тарас Бульба» М. Лисенка. Серед виконавців: Віра Габринович, Катерина Морозова, Антоніна Пігарьова, Антоніна Каменська, Григорій Рожок, Дмитро Авдієнко, Дмитро Волков, Григорій Лойко, (?) Жученко, (?) Савін, Олександр Горохов, Борис Гмиря, (?) Пешкова. Театрознавиця Ю. Полякова дослідила відмінності в діяльності харківських театрів та театральних колективів Західної України. Вона зазначила, що діяльність театрів в Західній Україні була позначена ідеями націєтворення й розбудови самостійної держави і мала гучний антирадянський пафос. Якщо спочатку в керівників театральних колективів Харкова і виникало бажання ставити п'єси національно-патріотичного характеру з української класики й твори, заборонені радянською цензурою, то наприкінці існування драматичний театр мав цілком розважальний характер. Актори, поставлені у скрутні матеріальні й політичні умови, намагалися не тільки вижити, але — попри все — не втратити професійного рівня (Полякова, 2013).

Робота театрів під час Другої світової війни залишається сьогодні найменш дослідженою театрознавцями через брак джерел. У зв'язку із недостатністю пам'яток, котрі не були вчасно музеєфіковані та заархівовані ускладнено і створення музейних репрезентацій.

Пропаганда і мистецтво, цензура і театр

За результатами дослідження протоколів художніх рад 1920-х встановлено, що учасники у вільній експериментальній манері вирішували творчі та організаційні моменти. Тексти наповнені творчою енергією, спрямованою на розв'язання реальних проблем розвитку репертуару, досягнення вищого рівня майстерності втілення вистав, пошуку потрібних виконавців. Народи ж 1950-х років свідчать про втручання політичних керівників у творчий процес. Вже з середини 1930-х рр. були ухвалені рішення про попередні задачі постановок для погодження їх інтерпретацій з керівними партійними органами. Могли замінити авторів вже готової вистави, як наприклад, це сталося з оперою «Борис Годунов» у постановці 1951 року. Наказом по Харківському облвідділу мистецтв було відсторонено диригента І. Штеймана та режисера В. Будневича від вже готової постановки та призначено інших авторів постановки І. Зака та М. Аваха. Попередній команді закидалося невміння організувати масу народу на сцені, коли головним завданням опери, на думку облвідділу мистецтв, було передати трагедію та велич боротьби народних мас. «В опері передового російського художника-демократа Мусоргського з надзвичайною глибиною і виразністю зображений народ пригнічений і протестуючий, який страждає і бореться, тужить і тріумфує. У постановці ж театру — народ представлений односторонньо, не життєво, не вірно — він показаний тим, хто не бореться, а страждає. Образ народу у виставі збіднений» (Харківський театр опери і балету, 1975).

Зрештою, керівництвом ухвалено директивне рішення: диригента та режисера замінити. «З метою глибшого вивчення матеріалів опери «Борис Годунов» — дирекції театру для колективу організувати ряд лекцій, бесід з історії, а також про творчість композитора та його час. Організувати перегляд фільмів та екскурсій до музею» (Харківський театр опери і балету, 1975). На цьому прикладі можна побачити, як втручання

у творчий процес виглядали як знущання, мабуть, щоби просто показати свою роботу та, насамперед, продемонструвати ідеологічну пильність. З часом такі підходи набули обрядових дій, коли керівництво з першого разу ніколи не приймало роботу. Друга задача могла вже бути вдалою, при чому можна було нічого і не змінювати.

Театральний костюм: сценографія і меморії

Важливим аспектом меморіалізації вистави є театральний костюм. Він демонструє шляхи втілення художнього задуму з ескізу сценографа, який, крім форми та кольору, зазвичай, обирає і фактуру, і матеріал для костюма. Крім того костюм є меморіальною річчю, і часто, дивлячись на нього, можна уявити живу людину, оскільки він має свої відповідні антропометричні розміри. Однією з перших прим балетної харківської сцени була Валентина Дуленко. Надзвичайно талановита танцівниця, що виконувала головні ролі в балетах «Корсар», «Турандот», «Пан Каньовський». Корсетка Люби з балету «Пан Каньовський» М. Вериківського та пуанти зберігаються в колекції музею вже понад 50 років. Ці тендітні речі сьогодні є удвічі важливішими для історії, оскільки вони свідчать і про роботу сценографа І. Курочки-Армашевського, чий ескізи не збереглися. Помаранчева корсетка з нашитими на неї смугами з жовтого й зеленого атласу та чорного оксамиту, біла сорочка з орнаментом і чорні чоботи — в такому костюмі постає Валентина Дуленко в першому балеті українського композитора М. Вериківського «Пан Каньовський» (Харківський театр опери і балету). Асиметрично нашиті смуги і геометричні форми на костюмах фактично утворюють супрематичні малюнки, що робить сценічне вбрання балету співзвучним із авангардною добою. Зі світлин, що свідчать і про інші костюми з вистави, можна зробити висновок, що Іван Курочка-Армашевський, учень авангардиста Вадима Меллера, шукав у виставі нового художнього втілення для українського

народного костюму. Також звертає на себе увагу грим, який робить образ виразнішим зі сцени, а його геометричні форми доповнюють модерні українські образи. Зберігається у фондах речей і інший балетний костюм танцівниці — це костюм Аврори зі «Сплячої красуні» — мінімалістичне вбрання із світлого тюлю та прикраса чола, розшита білим бісером з імітацією перлів (Харківський академічний театр опери і балету, 1942, 22 серпня). Прикраса має обідок та тонку сітку із нанизаними бусинами, що огортає зібрану зачіску. Перший професійний балетний костюм на початку ХІХ століття був у вигляді спідниці нижче колін та взуття на підборах. Із розвитком динамічності балетного танцю він ставав все мінімалістичнішим, адже не повинен був завадити стрибкам та обертам балерини. Деталі костюму 1930-х склалися вже з боді і корсетів, що майже повторювали тіло танцівниці. Такий костюм доповнювала балетна пачка, яка робила загальний образ Одетти більш об'ємним. Також обов'язковий атрибут балерини — пуанти до костюма теж зберігаються в музеї. Вони відшиті з рожевого атласу та еластичної комбінованої тканини, що робить їх гнучкими для рухів. Пуанти мають модель зі стаканом для ущільнення пальців, це надає стійкості під час танцю. Така форма популярна більше ста років і зберігає актуальність і до сьогодні. Цікавим є факт, що балетні туфлі Валентини Дуленко мають маркування Miss America. Також треба зазначити, що особливість полягає і в формі подошви, яка за рахунок витонченої форми також додає гнучкості пальцям. Вочевидь, пуанти вироблялися фірмою, яка була однойменною з самим популярним конкурсом краси, який в 1930-х вже щорічно відбувався в Америці. На жаль, більше інформації щодо виробника наразі відшукати не вдалося. А пуанти інших танцівниць з колекції костюмів Театрального музею не мають виразних ознак марки виробника.

Співачка Зоя Гайдай в головній ролі у виставі «Чіо-Чіо-Сан» Дж. Пуччіні у постановці М. Фореггера і А. Волненка виходила на сцену в ніжно-рожевому кімоно, розшитому квітами

та метеликами. Кімоно в Японії шиється на весь зріст жінки до підлоги. Рукави зазвичай мають ширину від 60 до 75 см, що робить їх форму підкреслено геометричною. Перев'язується такий одяг довгим широким паском — обі (біля 4 м довжиною), а його кінці вкладаються бантом ззаду. Вочевидь, художник-сценограф опери Анатолій Волненко, готуючи костюм для головної героїні, докладно ознайомився з традиційним японським одягом. Трохи оптимізувавши укладку довжелезного поясу, він зробив великий рожевий бант окремою деталлю, що було необхідно для прискорення зміни костюмів між діями. Він також уважно поставився до малюнку, що прикрашає кімоно Баттерфляй. В Японії існує система використання квітів, де кожна квітка має своє призначення та є особливим символом. Художник обрав хризантему із білими та рожевими пелюстками, яка є символом правди, з якою героїня не змогла змиритися. Вишиті тоненькими стежками квіти на одязі Чіо-Чіо-сан із маленькими метеликами над ними робили її образ тендітним, легким і незахищеним. Цей костюм збережений музеєм і до сьогодні. Сценічне вбрання надійшло до колекції у 1976 році та експонувалося довгий час разом із костюмом Валентини Дуленко в радянській експозиції 1977 року та інших виставках часів Незалежної України (Харківський театр опери і балету). Декілька крупних планів Зої Гайдай на світлинах 1930-х дають змогу побачити і інший сценічний одяг з цієї постановки — темне кімоно, а також стилізовану зачіску із темного зібраного волосся (перука) з короткою гривкою. Немає наразі жодної можливості більше дослідити образ З. Гайдай — Чіо-Чіо-сан. Але враховуючи той факт, що Анатолій Волненко створював на сцені національний костюм і образ, можна припустити, що взуття було теж традиційне. У колекції театральних костюмів музею та деталей одягу зберігаються гета артистки оперного театру Клавдії Радченко, що виконувала партію Чіо-Чіо-сан на сцені Київської опери у 1950-1960-х рр. Ці дерев'яні традиційні гета для ролі, зроблені

в Японії. За традицією вони є невід'ємною частиною костюма гейши.

Індукція українського оперного мистецтва торкнулася також, переважно російськомовного, співака Леоніда Собінова. Ще з кін. ХІХ ст. він брав участь у виставах трупи Миколи Садовського, виконував вокальні партії в Товаристві драматичних акторів Михайла Бородая, що виступало в театрах Харкова, Полтави, Одеси, Катеринослава. Також співак виступив серед засновників Української музичної драми, а у 1918-1919 роках був головою Всеукраїнського Музичного Комітету та художнім керівником Київського оперного театру. Програми з архіву Л. Собінова з колекції музею також свідчать про його виступи в Українській державній філармонії з симфонічним оркестром, де він виконав арії з опер «Царева наречена», «Садко», «Снігуронька» (31 січня 1933 року). З іншого документу дізнаємося про концерт із вокальних номерів з опер зі світової класики, таких як «Валькірія», «Орфей і Еврідіка», «Міньон». Сценічний костюм Леоніда Собінова — колет до ролі Молодого Фауста з опери «Фауст» Ш. Гуно зберігається в колекції театральних костюмів музею. Він був переданий Київським оперним театром у 1976 році. В інвентарній картці зазначено, що цей костюм подарований співаком театру під час прощальних гастролей 1926 року (Харківський театр опери і балету, 1975). Колет виконаний з яскраво-малинового оксамиту із кремовими шовковими вставками на буфованих рукавах та грудях. Розшитий позументом — золотавими металевими крученими нитками та листочками, що обрамлюють деталі костюма витонченим рослинним орнаментом. На архівній світлині із зображенням Леоніда Собінова в ролі Молодого Фауста можна побачити й інші деталі костюма, що не були збережені до нашого часу. Це великий берет, накидка, штани-панчохи та черевики. З одного боку, в той час, наприкінці ХІХ — початку ХХ століття панував реалізм, художники театру прагнули якнайкраще відтворити історичний контекст. З іншого боку, театральний костюм зазвичай є

мистецьким твором, розробленим для конкретного образу, в даному випадку доктора Фауста — чаклуна, містифікатора, що має зв'язки з дияволом. Існує також ще декілька світлин із зображенням Леоніда Собінова в ролі Фауста, очевидно, що це сценічний одяг для різних дій вистави. Костюм складається з таких же складових, але має вже більше театралізований декоративний стиль, де виразність скоріше утворюють не правдиві оксамитові та золотаві тканини, а сама форма та крій. Фотоархів Леоніда Собінова в колекції музею складається із десятків класичних оперних вистав, що йшли на сцені в період з кінця ХІХ — початку ХХ століття, серед яких «Майська ніч», «Ріголетто», «Травіата», «Лоенгрін», «Ромео і Джульєтта», «Манон», «Галька», «Орфей і Еврідіка» та інші. Понад 25 вистав і відповідно по декілька образів актора-співака в кожній відображають цілу добу оперного мистецтва.

Театральний музей Харківської опери — історія та цифрова сучасність

Важлива ініціатива по створенню музею при Харківському театрі опери і балету датується 1975 роком, про що йдеться у зверненні до глядачів. Рішення утворити музей було ухвалене з приводу двох ювілеїв — 50-річчя утворення опери та 100-річчя оперних сезонів в Харкові (Харківський театр опери і балету, 1975). Організатори просили усіх причетних принести автографи відомих співаків і хореографів театру, їхні фотографії та особисті речі, платівки із записами вистав, ноти та клавіри, афіші, спогади та книги. Музей, вочевидь, планувалося робити на копіях. У другому абзаці автори оголошення з усією відповідальністю обіцяли, що після копіювання усі речі будуть повернуті їхнім власникам. У той час у Харкові вже працював музей при театрі імені Т. Г. Шевченка (колишній «Березіль»). Він був створений подружжям акторів театру Леся Курбаса Романом Черкашиним та Юлією Фоміною, які фактично відродили музейну традицію березильців, зібравши цінну колекцію пам'яток.

Музей продовжує діяти і в наші дні під керівництвом Тетяни Турки. На сьогодні колекція убезпечена, з огляду на виклики варварської війни проти України.

Історія музею при театрі, скоріше за все, продовження тоді не отримала, бо матеріалів, які підтверджували б його роботу, працівникам Харківської опери віднайти не вдалося. Тому сьогодні проєкт віртуального музею є настільки необхідним. KHARKIV OPERA MUSEUM стане важливою платформою для меморіалізації мистецьких надбань та джерелом досліджень діяльності Харківської опери. Цифровізація сприятиме не лише популяризації одного з провідних музичних театрів України, а й переосмисленню власної інституційної пам'яті та ідентичності.

Список використаних джерел

- Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації. Зі збірки Музею театального, музичного та кіномистецтва України (2012). Упорядники: Тарас Лозинський, Тетяна Руденко.
- Гайдабура, В. (2004). Театр між Гітлером і Сталіним: Україна, 1941–1944. Долі митців. Київ: Факт.
- Голубев, В. (1950-1960-ті). Портрет З. Гайдай. МТМКУ. Ф. Живопис, Інв. № 8.
- Дирекція Столичної державної опери. (1929, 28 липня). Протокол № 2 засідання
- Дирекції Столичної державної опери. МТМКУ. Ф. Рукописи, Інв. № Зм 10304.
- Докладна записка по організації української опери в Харкові. (1925). МТМКУ. Ф. Негативи, Інв. № Н 23114
- Кличко, Ф. (1940). Портрет З. Гайдай. МТМКУ. Ф. Живопис, Інв. № 19.
- Колет Л. Собінова для ролі Фауста з опери «Фауст» (б.д.). МТМКУ. Ф. Речі, Інв. № Рч 2761.
- Костюм В. Дуленко для ролі Аврори з балету «Спляча красуня» (б.д.). МТМКУ. Ф. Речі, Інв. № Рч 1469.
- Костюм В. Дуленко для ролі Люби з балету «Пан Каньовський» (1930). МТМКУ. Ф. Речі, Інв. № Рч 146721.
- Петрицький, А. (б.д.). Портрет І.С. Паторжинського. МТМКУ. Ф. Ескізи, Інв. № Е 3899.
- 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), 82–90.
- Приблуда, Р. (1970-1971). Портрет С. Коливанової. МТМКУ. Ф. Живопис, Інв. № Ж 309.
- Прокоф'єв, С. (2002). Щоденник 1907-1933, (2). Париж.
- Рулін, П. (1927). Український театральний музей: завдання і перспективи. Київ.
- Рулін, П. (б.д.). Звіт П.І. Руліна за наукове відрядження до Харкова й Одеси.
МТМКУ. Ф. Рукописи, Інв. № Р 10335.

- Столична державна опера (1925). Негативи фото балету «Корсар». МТМКУ. Ф. Негативи, Інв. № Н 3980, Н 4038, Н 4039, Н 4046, Н 4615, Н 4616.
- Столична державна опера (1925). Фото з опери «Намісто Мадонни». МТМКУ. Ф. Фото, Інв. № Ф 785, Ф 786, Ф 787.
- Столична державна опера (1927). Програма вистави «Тарас Бульба». МТМКУ. Ф. Програми, Інв. № П15369.
- Столична державна опера (1928). Фото М. Литвиненко-Вольгемут в ролі Принцеси Турандот. Опера «Турандот» Дж. Пуччіні, м. Харків. МТМКУ. Ф. Фото, Інв. № Ф 57369.
- Тексти ролей М. Гришка (автографи) (б.д.). МТМКУ. Ф. Рукописи, Інв. № Р 15960, Р 15961, Р 15962, Р 15963.
- Фото з опери «Фігарове весілля» (б.д.). МТМКУ. Ф. Фото, Інв. № Ф 61994.
- Харківський театр опери і балету (б.д.). Звіт військово-шефської комісії Харківського театру опери і балету. МТМКУ. Ф. Рукописи, Інв. № Зм 8130.
- Харківський академічний театр опери і балету (1942, 22 серпня). Щоденник бригади № 18 Харківського академічного театру опери і балету, направленої до Куйтунського району. МТМКУ. Ф. Рукописи, Інв. № Зм 8134.
- Харківський театр опери і балету (б.д.). Кімоно З. Гайдай для ролі Чіо-Чіо-Сан з опери «Чіо-Чіо-Сан». МТМКУ. Ф. Речі, Інв. № Рч 2753.
- Харківський театр опери і балету (1975). Звернення до глядача у зв'язку із організацією музею театру. МТМКУ. Ф. Рукописи, Інв. № Доп.1171.



ДОДАТОК 1.
Перелік назв театру з 1925 по 2025 рр.

1925 — Українська Державна Столична опера

1931 — Харківський театр опери і балету

1934 — Харківський державний академічний театр опери і балету

1944 — Харківський державний академічний театр опери і балету імені М.В. Лисенка

2010 — Харківський національний академічний театр опери і балету імені М.В. Лисенка

2016 — Харківський національний академічний театр опери і балету імені М.В. Лисенка/ Схід Опера

2025 — Харківський національний академічний театр опери і балету імені М.В. Лисенка/ Харків Опера

ДОДАТОК 2. Інформація про авторів

Веселовська Ганна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу перформативних практик і сценічного мистецтва Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Драч Ірина, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Каленіченко Ольга, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

Карась Ганна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпа-тського національного університету імені Василя Стефаника

Клековкін Олександр, професор, доктор мистецтвознавства, завідувач відділу новітніх методів дослідження Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України

Лобанова Інга, старший викладач кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського, керівник літературно-драматургічної частини ХНАТОБ імені М. В. Лисенка

Полякова Юліана, театрознавець, бібліограф, завідувач сектору Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Руденко Тетяна, головний зберігач Музею театрального, музичного і кіномистецтва України

Щукіна Юлія, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства ХНУМ імені І. П. Котляревського

ДОДАТОК 3.
Іменний покажчик

А

Allegro · 143, 145

Н

Nevermore · 146, 147

А

Аберт А. · 53

Аберт А.А. · 205

Авах М. · 182, 270

Авдієнко Д. · 152, 268

Авринська В. · 149

Автушенко І. · 49

Адамс В. · 151

Адан А. · 88, 89, 90, 113, 186

Алмаші З. · 45

Альбиковський М. · 247

Андерсен К. · 39

Андреев Л. · 28

Анопова · 114

Арагон Луї · 119

Арендт Х. · 49

Ареф'єв В. · 29, 35

Аристакесян Е. · 27

Арканова В. · 162

Арнаудова М. · 26, 27

Артем (Сергіїв Ф.) · 18

Арцемюк О. · 160

Асатурян А. · 166

Ахматова О. · 144

Б

Б. · 89

Багмат О. · 172

Бадан О. · 60

Бажевич Л. · 171

Бажов П. · 186

Байкова О. · 184, 185, 190, 191,
196

Байтенова А. · 42

Баланотті Р. · 88, 90

Балестріні Н.В. · 209

Баранник Є. · 190

Баранова В. · 198

Барановська Н. · 262

Баратова М. · 262

Барбітова Т. · 157

Барвінський В. · 53

Басенко О. · 172

Бах Й. С. · 9

Бахрїтдінова К. · 174

Берг · 148

Безюлева С. · 163

Беліцький · 199

Беляєва М. · 48, 52

Бібік В. · 190, 191

Бізе Ж. · 57, 63, 66, 67, 89, 90,
142, 143, 147, 148, 152, 153,
156, 158, 159, 160, 162, 164,
169, 176, 177, 211, 212, 214,
239

Білобров М. · 162

Білоозерський · 148

Бобров В. · 144

Боголюбов М. · 86, 95, 252, 263

Богуславський · 144

Бойко П. · 172

Бойчук М. · 257

Болбочан П. · 18

Болдирев В. · 170, 171

Большаков Г. · 156
Бонч-Томашевський М. · 261
Борисова · 148
Бородай М. · 274
Бородін О. · 87, 89, 98, 127, 256
Бородіна О. · 119
Боярський А. · 187
Брандт М. · 98, 126, 128, 129,
130, 133
Братченко Л. · 158, 160, 165,
178, 255
Бржеська Є. · 155
Брикулець Л. · 182
Бринська · 147
Будневич В. · 62, 80, 146, 148,
149, 153, 154, 155, 158, 178,
270
Бузоні Ф. · 53
Буревій К. · 111
Бутков Б. · 148

К

Вагнер Р. · 10, 127, 147, 205,
263
Ван Хавер П. · 212
Василенко С. · 92, 116
Васильєв · 148
Васильєва Н. · 185, 191, 192,
194
Василько В. · 33, 249
Вахнянин А. · 48, 62, 63, 67, 68,
69, 71, 93, 256
Вейсенберг Й. · 95
Вейсенберг А. · 112
Вейсенберг Й. · 88
Вейсштейн У. · 207
Величко Н. · 165
Веллер К. · 87
Верга Дж. · 235, 236, 237
Верді Дж. · 57, 61, 63, 66, 86,
90, 142, 164

Верестніков В. · 161, 163
Верещагін В. · 124
Вериківський М. · 63, 68, 69, 79,
98, 99, 105, 262, 271
Вертинський О. · 23
Верховинець В. · 100
Веселовська Г. · 75, 98
Виноградова Н. · 193, 195
Виноградова О. · 148, 149, 155
Вишня Остап · 82, 86, 252
Вігільов Є. · 88, 92, 115, 124,
262
Відуліна А. · 182
Вірський П. · 181
Владимирський С. · 162
Волков Д. · 268
Волковицький М. · 164
Волненко А. · 124, 134, 147,
255, 272
Вольф-Феррарі Е. · 87, 254
Воробйов А. · 89
Воробйов В. · 60, 68
Вороний М. · 144, 177
Востряков О. · 161

Г

Габринович В. · 152, 154, 155,
268
Гаврись Є. · 175
Гай О. · 148
Гайдабура В. · 267
Гайдай З. · 148, 258, 272
Гайдамака П. · 144, 182
Гаккебуш Л. · 256
Галеві Л. · 142, 143, 212, 213,
219, 221, 223
Галкін О. · 195
Гаркуша С. · 42
Гармаш Т. · 167, 175
Гете В. · 9
Гір А. · 208

Гіро Е. · 223
Глаголін Б. · 94, 254
Глаголін О. · 182, 188
Глазунов А. · 103
Глинка М. · 124
Глібов Л. · 247
Глієр Р. · 92, 104, 115, 262
Гмиря Б. · 268
Гнатюк В. · 69
Гнутий К. · 148
Гоголь М. · 57, 82, 252
Гойя Ф. · 151
Голейзовський К. · 92, 116, 117,
124, 182
Голинський М. · 11, 48, 53, 55,
57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65,
66, 67, 68, 70, 71, 92, 94, 117,
118, 146, 147
Голинський С. · 89
Голишев · 148
Головін Д. · 144
Голубев В. · 259
Гольдоні К. · 30, 32
Гольдрін М. · 185
Гомоляка В. · 181, 187
Гонтовий С. · 174, 175
Гончар О. · 182, 198
Гончаренко М. · 162
Гордєєв Р. · 175
Гордін В. · 185
Горохов М. · 149
Горохов О. · 117, 148, 192, 196,
268
Горпиненко М. · 198
Горчакова О. · 159
Господицько В. · 173
Гофман Е.-Т. · 113
Гоцці К. · 39, 253
Градов · 144
Гребенік К. · 148
Гришко М. · 146, 148, 264
Грільпарцер Ф. · 209

Грінченко М. · 51
Гроза А. · 161
Губаренко В. · 11, 23, 24, 25, 26,
27, 28, 29, 31, 34, 39, 43, 44
Гудименко В. · 160, 184, 186,
188, 190, 191, 193, 194, 196
Гужова В. · 130
Гузовська Г. · 193, 194, 198
Гулак-Артемівський С. · 48, 51,
125, 142, 268
Гуно Ш. · 86, 88, 134, 145, 274
Гютель Й. · 261

Г

Гарбіна Е. · 59
Гір А. · 206

Д

д'Альбер Е. · 86
Дадекашвілі О. · 186
Дальгауз К. · 208
Данилова Н. · 192, 193
Данченко С. · 130
де Вега Л. · 182, 192
Демуцький Д. · 251
Денисенко В. · 185, 191
Джакоза Дж. · 235
Джурмій Л. · 28, 29, 189
Дієтц М. · 165
Діссар Д. · 156
Дніпровська В. · 148
Довженко О. · 70
Додін Я. · 192, 196
Долгова Ф. · 147, 150
Долохова Л. · 148
Донець М. · 144, 258, 262
Дорган П. · 220
Дорошенко Л. · 148
Драч І. · 11
Дружевецька О. · 156
Дубінін А. · 161

Дудинська-Тальорі Н. · 78
Дуленко В. · 100, 117, 130, 145,
271, 272, 273

Е

Ердман Б. · 117
Ерстенюк М. · 60

Є

Євламшів А. · 163
Єгорова М. · 149
Єршов М. · 255
Єршов П. · 154
Єфімченко В. · 174

Ж

Жадан С. · 44
Жаріков Є. · 162
Жаркіх Т. · 167
Жегало Ю. · 150
Житкова В. · 173
Житник О. · 152
Жієс М. · 164, 212
Жорданія В. · 164
Жук С. · 82, 252
Жукова Т. · 168
Журавленко П. · 262
Жученко · 268

З

Загайкевич А. · 44
Зайднер · 144
Зак І. · 270
Закс К. · 53
Замицький С. · 176
Заремба Ч. · 58
Захаржевський Л. · 36
Захарова Д. · 262
Зегерс А. · 119

Зігль · 18
Зінькевич О. · 34, 42
Златогорова Б. · 65, 144

І

Ізмайлова · 148
Ірд К. · 159, 178
Іскрі · 144

К

Калабухін А. · 158, 159, 190,
212
Калачов І. · 259
Каленіченко В. · 168, 169
Каленіченко О. · 11
Калоян А. · 173, 174, 175, 176,
179, 211
Калюжний А. · 170
Калюжний П. · 148
Каменська А. · 152, 268
Камишнікова Л. · 191, 192, 194,
196, 198
Канзбург З. · 157
Каплан · 264
Капульський О. · 147
Карась Г. · 11, 145
Каргальський С. · 81
Каргальський С. · 75, 84, 89,
112, 139, 258, 261, 263
Кармінський М. · 22
Кафка Ф. · 39
Каченовський О. · 262
Квітка-Основ'яненко Г. · 11, 18,
30, 31, 35, 40, 43
Квітка-Основ'яненко Г. · 30
Кипоренко-Доманський Ю. ·
89, 148, 149, 262, 264
Кирнос В. · 190
Кишенський Ф. І. · 36
Кігель · 145
Кігель Г. · 144

Кіпоренко-Доманський Ю. · 80
Клебанов Д. · 22, 159, 160, 163
Кличко Ф. · 258
Кобилянська О. · 69
Ковалевський І. · 247
Коваль В. · 173
Коваль Г. · 148
Коваль М. · 28, 29, 35, 161, 162,
170, 171
Ковбасюк С. · 75
Ковтун О. · 163
Ковтунов І. · 184, 185, 187, 188,
190, 197
Козак С. · 70
Козинець Д. · 157
Козицький П. · 20
Козлов В. · 176
Козловський І. · 67, 262
Коливанова С. · 189, 197, 259
Колодуб О. · 146
Колодуб Л. · 156
Колодуб О. · 66
Коломойцева І. · 182
Конопльова Є. · 160
Константинов В. · 148, 152, 268
Копйова К. · 62, 63, 64, 80, 146,
178
Копнін М. · 152
Корнатовський І. · 169
Коробов Д. · 164, 172
Коровкін Ю. · 182, 198
Коррат М. · 152
Косарев Б. · 255
Косінов А. · 169
Костенко В. · 82, 83, 86, 262
Костюків Г. · 260
Кошевський К. · 106
Кравець В. · 255
Красильникова О. · 169
Краснік З. · 148
Крейн О. · 192
Кренек Е. · 12

Кретов П. · 123
Крижанівський Б. · 33
Кричевський Ф. · 258
Кропивницький М. · 50, 247
Кудрявцев Ю. · 170
Кузовкін С. · 154
Кузьміна Т. · 188
Куколев Л. · 38
Курбас Лесь · 29, 70, 75, 96,
112, 243, 251, 257, 261, 262,
263, 276
Куржиямський М. · 144
Курочка-Армашевський І. ·
100, 271
Курц В. · 53
Кутіщева Л. · 166, 168
Куценко В. · 164, 211
Кучанський · 247
Кшенек Е. · 94, 96, 106, 117

Л

Лабер Л. · 93, 95, 117
Лапицький Й. · 86, 87, 112, 136,
143, 144, 148, 150, 152, 154,
158, 177, 255
Лапін О. · 176, 177, 178
Лебідь М. · 60
Левицька А. · 147, 149, 150,
154, 157, 178
Лемер Ф. · 230, 231
Леонкавалло Р. · 57, 63, 87
Лерхе Г. · 100, 130, 148
Лепін А. · 185
Лисенко М. · 19, 48, 51, 56, 74,
77, 80, 82, 91, 125, 142, 147,
253, 256, 261, 268
Лисовський Л. · 20, 21
Литвиненко В. · 99, 115
Литвиненко-Вольгемут М. · 54,
55, 57, 62, 63, 64, 66, 67, 68,
75, 80, 117, 258, 260, 261, 264

Литвиненко-Вольгемут М. · 53
Лінденбергер Г. · 208, 210
Лісковецький В. · 175
Лісова Г. · 42
Лобанова І. · 119
Лозинська Ю. · 149
Лойко Г. · 268
Лопатинський Ф. · 93, 106, 119,
263
Лукашев В. · 28, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 164, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 175,
178, 211
Луначарський А. · 66, 92
Лурье З. · 148
Луценко С. · 197
Лягущенко А. · 49, 61
Лялевич Є. · 53
Лятошинський Б. · 23, 98, 105,
126, 127, 138

М

Магергут А. · 146, 148, 149, 155,
157
Маєвська О. · 191
Макаров · 148
Максименко С. · 148
Малий Д. · 45
Манзій В. · 87, 91, 106, 119, 254
Манолов В. · 163
Маньківська Г. · 144
Манько · 144
Маргарин М. · 156
Маргулян А. · 62, 63, 64, 68, 90,
95, 117, 118, 119, 126, 128,
129, 130, 131, 133, 134, 253
Мариківський Є. · 157
Маринчак М. · 174, 175
Мартинович Ю. · 146
Масканьї П. · 211, 235, 239
Маслова Г. · 114, 195

Массне Ж. · 147, 211
Матвеева Н. · 173
Матіс-Мозер У. · 210
Махтіна Т. · 163, 167
Маценко П. · 59
Маяковський В. · 70
Мейербер Д. · 136, 256
Меліков А. · 27
Меллер В. · 271
Мельяк А. · 142, 143, 212, 213,
219, 221, 223
Менаші Г. · 237
Меріме П. · 142, 143, 147, 158,
162, 166, 176, 178, 212, 213,
214, 215, 217, 218, 220, 221,
222, 228, 229
Мессерер · 145
Мессерер А. · 144
Микитенко І. · 136
Микиша М. · 67, 149, 258, 261
Минухіні · 60
Михайленко Г. · 268
Мишакова А. · 175
Мінаєв К. · 146
Мінкус Л. · 89, 90, 184, 190
Міроне Л. · 235, 236
Мішаріна О. · 175
Мойсєєв М. · 88, 89, 90, 92, 113,
114, 115, 124, 145
Мономахов М. · 147
Монюшко С. · 261
Мордкін М. · 261
Морозов І. · 27
Морозова К. · 149, 152, 268
Морозова-Тарасова Л. · 163
Морський В. · 129, 153, 154,
155, 156, 157
Моцарт В. · 134
Мусоргський М. · 38, 82, 103,
127, 134, 252, 270

Н

Нахабін В. · 187, 195, 198
Нахабін Н. · 182
Невська · 148
Нестеренко І. · 212
Ніжинський В. · 78
Ніжинський Т. · 78
Нікітін В. · 157, 182, 193, 194,
195
Нікітюк О. · 162
Німенська Ж. · 168
Ніщинський П. · 268
Норців П. · 144

О

Овчаренко Д. · 255
Овчинников Д. · 260
Олійник Л. · 37, 40, 41, 42
Оловейнікова К. · 148
Оранський В. · 98, 120
Орлова · 144
Остап Вишня · 61
Островський М. · 182
Островський О. · 121, 182, 195
Отраділ Л. · 194
Оффенбах Ж. · 112

П

Паві П. · 213
Павлова О. · 45
Паладейчук В. · 169
Паливода К. · 152
Парін О. · 39
Паторжинський І. · 53, 55, 56,
57, 63, 66, 68, 80, 89, 117, 256,
258, 264
Пашкевіч · 149
Перро Ж. Ж. · 182, 187
Петіпа М. · 182, 184, 187

Петрицький А. · 61, 68, 69, 75,
83, 84, 85, 89, 95, 97, 105, 106,
112, 113, 114, 115, 118, 119,
120, 122, 126, 127, 130, 131,
133, 134, 136, 138, 249, 252,
253, 256, 257, 260, 261, 262

Петрі Е. · 53
Пешкова · 268
Пігарьова А. · 152, 268
Підлипська А. · 181
Піллер · 114
Піон М. · 78
Пірадов В. · 154, 178
Піскун Ю. · 174
Плавник П. · 192
Плетньов Б. · 117
Плоскіна В. · 172, 179
Покровський Б. · 159
Покровський М. · 150
Полякова Ю. · 145, 151, 268
Попеску Т. · 27, 189, 197
Попов А. · 150
Попов О. · 186, 191
Поссарт Е. · 145
Постишев П. · 102, 105
Поюровський Б. · 182
Прес · 144
Приблуда Р. · 259
Прокоф'єв С. · 20, 27, 112, 186,
255
Прювер Ю. · 53
Пурчель Н. · 193
Пуччіні Дж. · 10, 57, 89, 90, 94,
117, 130, 142, 147, 239, 253,
254, 272
Пушкаренко П. · 152

Р

Радченко К. · 273
Райнгардт М. · 93
Ран Юліта · 45

Ремез О. · 247
Ржевська М. · 19
Ржевська П. · 18
Рибак Г. · 89
Рибак Г. · 70, 139
Рильський М. · 153, 177, 223,
225, 228, 229, 265
Римський-Корсаков Н. · 89, 90
Ріммерайт А. · 164
Робсман · 148
Рожок Г. · 152, 268
Розіна О. · 175
Романенко О. · 161, 163, 166,
168
Романовська А. · 169
Романовський М. · 150
Ропська О. · 146
Россіні Дж. · 10, 85, 87, 91
Ростамян Н. · 212
Руденко Т. · 11
Рудницький А. · 11, 48, 53, 54,
55, 56, 57, 59, 63, 69, 93, 117,
143, 147
Рудольф А. · 204, 207, 210
Рулін П. · 245, 247, 251
Рябінін Ф. · 268

С

Савін · 268
Савін І. · 156
Сагайдачний Є. · 268
Садовський М. · 149, 249, 274
Сальникова К. · 114, 115, 145
Самгіна Р. · 184, 196, 197
Сатуновський М. · 186
Саура К. · 212
Селіхов Г. · 152
Сен-Санс К. · 147, 211, 230, 239
Сергієв · 148
Сердюк Л. · 149
Середа М. · 146, 148

Сирота Л. · 53
Сільванський М. · 195
Сінклер Е. · 254
Скворцова О. · 169
Сковорода Г. · 40
Скрипник М. · 50, 60, 61, 66, 67,
68, 69, 96, 105
Скрябін С. · 121
Слав'янська · 144
Славинський М. · 157
Смаглій Г. · 189
Смільський Б. · 51
Смольницька О. · 223, 229
Собінов Л. · 90, 274, 275
Соболева О. · 28, 162, 169
Совалов В. · 157
Сокіл В. · 145, 154, 157
Сокіл М. · 54, 57, 63, 66, 117,
145, 146, 147, 157
Соловцев В. · 155
Соловцов М. · 245
Сомова · 114
Спіранде · 148
Срібницький Е. · 169
Сталін Й. · 66
Станіславський К. · 145
Станішевський Ю. · 52, 115,
121, 128, 182, 184, 185, 186,
187, 188, 196
Старицький М. · 50
Старікова О. · 175
Степовий Я. · 261
Стефанік В. · 69
Степенко І. · 117, 264
Стрілова · 145
Стріха М. · 223, 229
Студинська Л. · 69
Студинський К. · 68, 69
Сук В. · 67
Суслов О. · 247
Сутулов М. · 152

Т

Таїров Б. · 182, 192
Тарджоні-Тоццетті Дж. · 237
Терновченко В. · 185, 191, 193,
194, 199
Терье А. · 214
Тессейр М. · 144
Тичина П. · 67, 265
Тишко Н. · 182, 197
Ткаченко О. · 161, 163
Ткаченко Ю. · 61, 68, 88, 99,
118, 135, 143, 148
Толлер Е. · 129
Тріоле Е. · 119
Троїцький · 148
Турка Т. · 276
Туркевич В. · 182
Туркельтауб І. · 80
Туркельтауб І. · 84, 89
Турчак С. · 26
Турчанинова Є. · 260

У

Українка Леся · 26
Унгер Х. · 64
Ушкалов Л. · 40

Ф

Фаустіні П. · 207
Фельзенштейн В. · 159, 178
Філіпська Ю. · 45
Фішер Р. · 146
Фоміна Ю. · 276
Фонтана Ф. · 206
Фореґгер М. · 98
Фореґгер М. · 87, 97, 106, 119,
120, 122, 123, 124, 125, 126,
127, 131, 132, 133, 134, 136,
137, 147, 148, 177, 195, 253,
264, 272

Франко І. · 30

Х

Хвостенко-Хвостов О. · 75, 85,
88, 105, 106, 112, 113, 134,
151, 254, 255, 261, 263
Хмурий В. · 84, 118
Ходський В. · 148, 152, 268
Ходько В. · 160
Хомяков В. · 188
Хребтов В. · 194, 198

Ц

Цаплін В. · 150
Цесевич П. · 261
Циганенко · 148
Циньов О. · 144

Ч

Чайковський П. · 57, 63, 65, 88,
89, 90, 103, 121
Чапек К. · 129
Чебукіані В. · 184
Чекан Ю. · 36, 38, 47
Чемезов М. · 152, 268
Чепалов О. · 36, 122, 127, 132,
158, 159
Червонюк В. · 169
Черкашин Р. · 276
Черкашина-Губаренко · 32
Черкашина-Губаренко М. · 8, 9,
10, 12, 24, 25, 26, 29, 182, 190,
204
Черничко І. · 28, 29
Чернишов С. · 145, 148
Чернікін О. · 176
Чехов А. · 182
Чишко О. · 103, 144
Чубенко Т. · 165

Ш

Шаврук І. · 38
Шадрін С. · 169
Шаповалов · 146
Шатін А. · 26
Швець Н. · 154, 166, 167, 171,
178
Шевельов Ю. · 17
Шевченко Т. · 50
Шеїна С. · 189
Шекера А. · 27
Шекспір В. · 41, 121, 153
Шенберг А. · 128
Шмідгалл Г. · 208, 210
Шнабель А. · 53
Шопен Ф. · 121
Шрекер Ф. · 53, 128
Штейман І. · 193, 211, 270
Штейман М. · 90, 144
Штейн Е. · 128
Штейнберг Л. · 19, 23, 80, 90,
106
Штоль Г. · 148, 182, 195, 196
Шульц Ф. · 204
Шуляк О. · 161, 169
Шут В. · 175

Щ

Щербакова Н. · 197
Щербінін Ю. · 36, 182
Щетинський О. · 39, 44
Щукіна Ю. · 11, 29, 35, 212

Ю

Юнг К.Г. · 212
Юнгвальд-Хількевич Е.-О. · 86,
88
Юра Г. · 96, 256
Юровська Г. · 148
Юст К. Г. · 204

Я

Яковеллі Дж. М. · 209
Яковенко Ю. · 173
Янева А. · 26
Яновський Б. · 18, 19, 20, 22,
23, 79, 91, 98, 99, 101, 123
Яновський Г. · 260
Яновський І. · 139
Ярошенко Л. · 182
Ярулін Ф. · 182
Яценко І. · 160, 162, 168

Підп. до друку 27.05.2026.
Формат 60×84/16. Друк цифровий. Гарнітура таймс.
Умов. друк. арк. 12,26. Умов. вид. арк. 15,4. Наклад 300 прим.

ХНУМ імені І.П. Котляревського
61000, м. Харків, майдан Конституції, 11, +38 057 731 1095