

Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичний аспект

Історична пам'ять, що зумовлює поступальний рух культурної свідомості, є вирішальним чинником сучасного гуманітарного знання. Вона визначає не лише шляхи зберігання культурних артефактів, а й розробку методів їх наукового тлумачення, розуміння та інтерпретації. Поглиблений історизм, тобто всебічне вивчення культурного явища у динаміці його становлення у часі, пов'язаний з визначенням конкретних соціальних та особистісно-творчих умов існування даного явища та спрямований до його ціннісно-сислової природи, виступає як провідний підхід сучасної вітчизняної культурології. Скерований на визначення структури та змісту мистецького досвіду та на принципи їх пізнання, головне – здатний відкривати їх єдність як важливу передумову розуміння та пояснення сутності художньо-естетичного феномена, історичний підхід поглиблюється до методу історичної епістемології. Цей метод покликаний узгоджувати культурно-історичну картину світу з провідними формами та принципами її пізнання, веде до визначення парадигм теоретичного знання та практично-творчого досвіду стосовно досліджуваного явища, стає основою дослідницької методології. Відтак обрана у дослідженні методологія відповідає актуальним вимогам культурологічної науки. За її допомогою видається можливим відкрити історичну роль українського оперного мистецтва як справжньої енциклопедії національної культурної спадщини, довести актуальність його розгляду як історичної складової української культури, що акумулює та художньо перетворює широкий пізнавально-оцінний соціальний досвід.

Актуальність теми та проблемних позицій даного дослідження обумовлена тим, що до сьогодні українське оперне мистецтво не вивчалось як цілісний феномен, котрий у своїй національній своєрідності складався в українському культурному контексті від 60-х рр. XIX до другої третини XX століття. Відтворення структурно-змістової цілісності українського оперного мистецтва, з урахуванням головних сторін його соціокультурного буття на основі залучення відповідних методологічних підходів, є одним фундаментальних завдань сучасної української культурології.

Українське оперне мистецтво стає предметом культурної рефлексії тоді, коли усвідомлюються переваги музично-мистецької сторони жанрової форми опери; саме з цієї сторони українське оперне мистецтво визначається як мистецтво національне, подальший історичний шлях якого тісно пов'язаний з розвитком української композиторської та оперно-виконавської шкіл. Звідси актуальним завданням дослідження виступає узагальнення оцінок музично-творчої, зокрема, композиторської, складової оперного мистецтва, у тому числі – виокремлення музично-критичної парадигми історії українського оперного

мистецтва.

Стан розробки обраної проблеми доводить, що, незважаючи на доволі тривалий час існування в Україні національного оперного мистецтва, ґрунтовні наукові дослідження української музики, і в її форматі – опери, розглядалися переважно з позицій аналізу творчого шляху композиторів (Л. Архімович, М. Грінченко, В. Довженко, Т. Каришева, Л. Корній, А. Ольховський, М. Ржевська, І. Сікорська, Т. Шеффер, О. Шресер-Ткаченко). В численних «Історіях української музики», які з'явилися від 1922 р. до сьогодення, опері приділялась увага на рівні з іншими музичними жанрами.

Цілковито українській опері присвячені лише дві наукові праці Л. Архімович – «Українська класична опера» (1957) та «Шляхи розвитку української радянської опери» (1970). Ю. Станішевський вперше у своїх наукових дослідженнях звернувся до вивчення оперного твору з точки зору історії українського оперного театру як автономної соціокультурної інституції («Режисура в українському радянському оперному театрі», 1973; «Режисура в сучасному українському музичному театрі», 1982; «Оперний театр Радянської України», 1988). Заслужують серйозної уваги праці І. Вериківської, присвячені театральнo-декораційнoму мистецтву та сценографії, зокрема оперної («Художник і сцена: Основні тенденції розвитку сучасного українського театральнo-декораційнoго мистецтва», 1971; «Становлення української радянської сценографії», 1981) та А. Драка («Українське театральнo-декораційне мистецтво», 1961), а також В. Чечик («Театральнo-декораційнoе искусство Харькова: авангардные искания 1910-1920 гг.», 2006). Простежуючи історію створення українських державних оперних театрів, схожі питання частково розглядали також М. Стефанович, Ю. Станішевський, К. Милославський, П. Івановський, Г. Штоль, В. Максименко.

Крім загальних досліджень з історії української музики, з'являлися праці про культурно-історичні чинники, які передували появі оперного мистецтва. Це розвідки з історії вертепної та шкільної драми, кріпацьких та аматорських театрів, музично-театральної антрепризи. Але, у цілому, музикознавчі, театрознавчі та культурологічні розвідки не були увінчані створенням цілісної концепції українського оперного мистецтва як національно-історичного феномена, зокрема, залишилась невиробленою єдина хронологія історії української опери 60-х років ХІХ – першої третини ХХ століття. Значущість означеного періоду полягає у тому, що саме впродовж 60-х рр. ХІХ – першої третини ХХ століття формуються основні мистецькі складові, жанрові різновиди та сюжетно-тематичний зміст української опери як феномена національної культури, тому актуалізується завдання визначення критеріїв та способів хронології українського оперного мистецтва.

Аналіз історіографічного матеріалу даного дослідження дозволяє дійти висновку, що наявні у досить розмаїтій науковій літературі питання щодо українського оперного мистецтва є розрізненими між собою, особливо у методичному сенсі. Шляхи становлення оперного мистецтва найчастіше розглядалися з музикознавчих позицій (аналіз опери, її лібрето, місце оперного твору в творчому доробку композитора, розвиток оперного театру як

видовищно-культурної установи тощо) і лише частково в поодиноких дослідженнях – з точки зору джерелознавчих та культурознавчих позицій. Тому аналіз ступеня наукової розробки проблеми дає підстави вважати необхідним інтегрувати окремі теоретичні дисциплінарні підходи на основі історико-епістемологічного методу, що передбачає цілісне вивчення культурного та мистецького досвіду та прямує до науково-пізнавальної реконструкції процесу становлення і розвитку українського оперного мистецтва 60-х років XIX – першої третини XX століття.

Хронологічні межі дослідження виокремлюють 60-ті рр. XIX (перша постановка української опери на сцені оперного театру) – першу третину XX століття в Україні (постанова ЦК ВКП(б) 1932 р.) – як значний історичний період становлення і формування українського оперного мистецтва.

Територіальні межі дослідження поширюються на терен Лівобережної України, яка має власні специфічні риси розвитку відповідно до особливостей становлення та формування культури різних регіонів України.

Теоретичною основою дослідження стали історико-культурологічні концепції Д. Антоновича, С. Кримського, І. Крип'якевича, Л. Левчук, Є. Маланюка, І. Огієнка, Н. Полонської-Василенко, М. Поповича; теоретико-методологічні підходи М. Бахтіна, Г. Гадамера, В. Ільїна, А. Кезіна, Г. Куна, М. Мамардашвілі; філософсько-естетичні позиції М. Гоголя, Т. Гуменюк, П. Куліша, О. Лосєва, В. Личковаха, О. Потебні, Г. Сковороди, І. Франка, Н. Чечель, П. Юркевича, мистецтвознавчі праці Л. Архімович, А. Баканурського, І. Берьозкіна, І. Беренбейн, І. Вериківської, М. Грінченка, В. Довженка, Р. Єсипенка, Т. Каришевої, М. Копиці, Л. Корній, О. Красицької, О. Маркової, О. Немкович, А. Ольховського, Д. Ревуцького, В. Реді, М. Ржевської, В. Рожка, О. Самойленко, І. Сікорської, Ю. Станішевського, М. Черкашиної-Губаренко, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, В. Шульгіної.

Джерельною базою дослідження стали наступні матеріали й архівні документи: Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (Ф.І – П. Сокальського: 38404, 38111, 38410, 38967, 38361, 38365, 38384, 38390, 38376, 38556, 38557, 39080, 38520, 39090, 38451, 38454, 37827, 37826, 37766, 37767, 37864, 37859, 37860, 37855; Ф.І – Б. Яновського: 41886, 41896, 41888, 41887, 41886, 41892, 41893, 37863, 38518, 39487, 39706, 39705, 39488, 40618, 39748, 39491, 39689, 39502; Ф.І – Л. Лісовського: 39705, 39638, 41892, 41893, 41896; Ф.67 – О. Дзбанівського; Ф.50 – Музичного товариства імені Леонтовича); Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (Ф.17 – В. Фемеліди; Ф.18 – В. Йориша); Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (Ф.328 – В. Костенка; Ф. 181 – Б. Лятошинського; Ф.1077 – В. Меллера; Ф.573 – Національної опери України; Ф.237 – А. Петрицького; Ф.59 – О. Хвостенка-Хвостова; Ф. 201 – О. Чишка); Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (Р. 4899, Р. 10818); Центрального державного історичного архіву України, м. Львів (Ф.688 – Гн. Хоткевича); нотні рукописи (автографи) опер українських композиторів П. Сокальського,

Л. Лісовського, К. Стеценка, Б. Яновського, Б. Лятошинського, В. Костенка, В. Йориша, В. Фемеліди, О. Чишка; спогади В. Костенка, Т. Хвостенко-Хвостової; листи В. Костенка до Л. Костенко, В. Довженка до В. Костенка; статті про О. Хвостенка-Хвостова, О. Чишка, В. Йориша; біографічні матеріали про О. Чишка (автограф), В. Йориша, В. Костенка (автограф), О. Хвостенка-Хвостова, В. Меллера, А. Петрицького, П. Сокальського; періодичні газетні й журнальні видання та рідкісні видання.

Аналізовано вплив української філософської думки на національні історико-культурні процеси та відбиття цього впливу у мистецтві, зокрема у музичній творчості. Виявляються ціннісно-типологізуючі властивості української філософської думки, пов'язані з етнокультурною рефлексією: кордоцентризм, пантеїзм, антеїзм, софійність, антропоцентризм, деякі інші екзистенціальні мотиви. Доводиться важливість ідеї Г. Сковороди про «сродну працю» для митців, розвиток якої продовжився у філософських поглядах М. Гоголя, П. Куліша, П. Юркевича, М. Максимовича, О. Новицького, стаючи чинником своєрідності духовного та світоглядного змісту української культури. Відзначається, що антропоцентризм та пов'язана з ним ідея цінності людської особистості увійшли до архетипових ознак, до історичних апріорі української культури (С. Кримський). Тому в українському оперному мистецтві знайшли своє відбиття поняття-образи люблячого серця, співчуваючої природи, високого слова, етичної цінності особистості – як показники екзистенційно-смиислового змісту національної культури.

Українська філософська думка в цілому спрямована на розгляд проблем людського буття, інколи торкаючись питань мистецтва загалом. Процес її розвитку впродовж першої третини ХХ століття був неоднозначним та трагічно суперечливим. Філософський поступ збігся з процесом «більшовицької українізації», впровадженій в Україні з середини 20-х до початку 30-х рр. ХХ століття. Розбіжності між ідеалами націонал-патріотичних діячів української культури і більшовицькою реальністю призвели до трагедії їх власного життя, яке було обірване репресіями 1933-1938 рр. Але створені українськими філософами початку ХХ століття ідеї національної самобутності, антеїзму, софійності, кордоцентризму, традиційної пам'яті етнокультури знайшли своє відбиття у творчості українських митців. Сюжети й музика українських опер значною мірою переломлюють ці ідеї – від самого початку свого існування у другій половині ХІХ століття («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Майська ніч» і «Облога Дубна» П. Сокальського, «Тарас Бульба» та «Утоплена» М. Лисенка) до значних досягнень у розбудові національного оперного мистецтва у першій третині ХХ століття («Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Кармелюк» і «Карпати» В. Костенка, «Розлом» В. Фемеліди, «Яблуневий полон» О. Чишка, «Суламіф» і «Самійло Кішка» Б. Яновського). Відтак, філософські ідеї стають світоглядною парадигмою у процесі самовизначення українського оперного мистецтва як феномена національної культури. Вони зумовлюють той підхід до національного оперного мистецтва, який виявляється у другій половині ХІХ ст. в статтях та особистому листуванні провідних українських композиторів (П. Сокальський,

М. Лисенко).

Провідні українські вчені і знавці української культури (Д. Антонович, М. Грушевський, М. Драгоманов, М. Костомаров, І. Крип'якевич, П. Куліш, І. Огієнко, І. Франко та інші) стверджували, що українська культура є самобутньою, з власними традиціями і особливостями розвитку. В українській історії доба ХІХ століття визначається як час відродження національної культури. В цей час виникає рух за розвиток національної ідеї, посилюється процес пробудження національної самосвідомості, інтерес суспільства до свого історичного минулого, усної народної творчості, етнографії, мови. Незважаючи на протидію з боку самодержавства, у другій половині ХІХ століття українська література піднімається на вищий щабель, діяльність корифеїв національного музично-драматичного театру сприяє створенню українського репертуару і розквіту театральної майстерності. Значні успіхи в образотворчому мистецтві призвели до «відкриття» українського живопису Західною Європою. У другій половині ХІХ століття поширилась зацікавленість музичним фольклором з точки зору його теоретичного дослідження. На цій ниві з'явилися визначні праці П. Сокальського та М. Лисенка.

Українське мистецтво періоду другої половини ХІХ – початку ХХ століття характеризувалося насиченим музичним життям: вистави чисельних аматорських труп, оперних театрів, гастролі відомих оперних співаків. В цей період в Україні було вельми поширене домашнє музикування: гра на музичних інструментах та співи з акомпанементом. Проте здобути фахову освіту у другій половині ХІХ століття було вкрай складно, і українські композитори в силу об'єктивних причин в масі своїй були аматорами. Справа щодо фахової музичної освіти в Україні поліпшилася лише з відкриттям П. Сокальським музичної школи в Одесі (1864) та зі створенням М. Лисенком Музично-драматичної школи в Києві (1904).

Перше десятиріччя ХХ століття певною мірою сприяло цьому процесу подальшого розвитку української культури, проте соціально-політичні умови наступного десятиріччя призвели до певного «простою» у поступальному русі української культури.

З позицій теоретико-історіографічного аналізу за часи радянської влади до утворення цілісної концепції розвитку української культури взагалі не вдавались: основна робота з історичною свідомістю нації спрямовувалася на утворення єдиної «соціалістичної культури», а літературні дискусії щодо цього призвели до винищення багатьох національно мислячих письменників і поетів.

Але, не зважаючи на це, з боку творчої практики 20-ті рр. ХХ століття – це період нового творчого злету українського театру, літератури, образотворчого мистецтва. На початку 20-х рр. музичні кадри України представляли автори, яким належить провідне місце в розвитку української національної музики та українізації художніх процесів у 1920-ті і на початку 30-х рр. (Г. Верьовка, П. Козицький, В. Костенко, Л. Ревуцький, В. Фемеліді, О. Чишко, Б. Лятошинський, М. Вериківський, В. Косенко, К. Данькевич).

Українізація помітно вплинула на музичне життя України. Провідними для музичної інтелігенції стали завдання виведення української музики з

провінційного стану, опанування нового, сучасного, репертуару, піднесення національної музичної творчості до західноєвропейського рівня, пошуки етнонаціонального стилю. Але під офіційними гаслами «українізації» відбувалася поступова уніфікація культурного життя в Україні, штучно насаджувався класовий підхід до творчості з посиленням ідеологічного контролю за діяльністю працівників творчих професій.

Ситуація докорінно змінилася у 20-ті рр. ХХ століття. Зацікавленість національною культурою, зокрема, українським оперним мистецтвом, призвела до появи значних наукових розвідок М. Грінченка, продовжених в подальшому А. Ольховським, Д. Ревуцьким, а у другій половині ХХ століття В. Довженком, Л. Архімович, Т. Каришевою, М. Ржевською, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, Л. Корній, М. Черкашиною-Губаренко, І. Сікорською.

Національна специфіка української вертепної драми відзначалась у працях Л. Архімович, О. Казимиrowa, В. Перетца, Й. Федаса, Є. Марковського, М. Маркевича, О. Веселовського, М. Грінченка, О. Шреєр-Ткаченко. Проте питанням комплексного аналізу історіографії вертепної драми присвячені лише дослідження Й. Федаса та Т. Зінов'євої. Серед науковців, які займалися проблемою шкільного театру, Д. Антонович, А. Ольховський, М. Семчишин, О. Шреєр-Ткаченко, Л. Софронова. Лише сучасні дослідження присвячені суто шкільній драмі (Л. Корній). Інтерес до музичного побуту поміщицьких садиб в Україні виникає на початку ХХ століття. З'являються розвідки К. Широцького, Д. Щербаківського, Ф. Ернста, І. Павловського, М. Грінченка, О. Дзбанівського, П. Козицького, М. Гордійчука, Т. Шеффер, К. Черпухової, Л. Архімович, Т. Шреєр-Ткаченко, М. Кузьміна, А. Ольховського, О. Васюти, О. Лисюк, Л. Корній, О. Путро, Л. Івченко, В. Дедюхіної, О. Волосатих, А. Литвиненко, Г. Локощенка. Лише одна праця цілковито присвячена проблемам аматорського театру («Український аматорський театр» О. Казимиrowa).

Сучасні мистецтвознавці розглядають оперну антрепризу в межах власних досліджень: до вже названих розвідок О. Лисюк, О. Волосатих, А. Литвиненко, О. Васюти можна долучити розвідки О. Караульної та В. Мітлицької.

Останнім часом з'явилися праці О. Якимчук, М. Антошко, О. Гранат, М. Слабченко, присвячені мистецькій регіоніці та біобібліографічні дослідження В. Міхно, І. Беренбейн, В. Кулик.

У цілому спорідненість теоретичних філософсько-культурологічних та історіографічних пошуків і у галузі оперної творчості, а також їх підпорядкованість загальній динаміці історичного процесу дає можливість дійти висновку, що національне оперне мистецтво розвивалося від періоду відродження української культури через протидії, заборони та утиски з боку царського уряду до злету в період 20-х – початку 30-х рр. ХХ століття й поступової уніфікації культурного життя в Україні після скасування «українізації». Також можна стверджувати, що питання історії та національної свідомості були провідними та поєднаними як у теоретичному пізнанні своєрідності української культури, так і у практично-творчому досвіді її віддзеркалення в оперному мистецтві. Роль оперного мистецтва як дзеркала

провідних ціннісних установок теоретичного пізнання постає зворотною, коли виявляється суттєвий вплив провідних мистецьких особистостей, композиторів, співаків, оперних діячів, пізніше – музикознавців-істориків, на формування усупільнених екзистенціальних смислів культури.

Підґрунтям українського оперного мистецтва слугували фольклорні джерела та драма. Вплив народної творчості на формування оперного мистецтва вбачається у використанні драматургічних досягнень народних ігор та ігрових пісень, етнонаціонального мелосу.

Вплив поезики вертепного театру позначився на творчості українських письменників І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя. Характерні образи другої дії вертепу знайшли своє відбиття, насамперед, у творах С. Гулака-Артемівського та М. Лисенка. Сьогодні, через переоцінку національних мистецьких явищ, відбувається відродження вертепу як одного з витоків українського оперного мистецтва.

Шкільні драми прийшли в Україну із Західної Європи через культурні взаємозв'язки з Польщею, в контексті барокової культури. Розвой шкільної драми в Україні припадає на першу половину – середину XVIII століття. Потім настає її поступовий занепад, через кризу української барокової культури. Шкільна драма виступає насамперед, як видовишне мистецтво складної композиційної структури, в якому поєднуються ознаки різних родів та видів мистецтва (поезії, музики, співу, акторської гри, режисури, сценографії, хореографії тощо). Ці ж самі ознаки зумовлюють структуру та зміст жанрової форми опери, і в цьому вбачається певне наслідування українським оперним мистецтвом барокових традицій шкільної драми.

Розглядається процес виникнення і функціонування кріпацьких театрів при маєтках, аматорських театрів і міської приватної музично-театральної антрепризи, визначається їх роль у формуванні українського оперного мистецтва.

Відомості про музичний побут українських маєтків в науковій літературі обмежені та неузгалянені, хоча дослідження останнього часу поширюють їх – внаслідок відкриття фахівцями нових документів. Панський маєток XVIII століття являв собою цілісний «ансамбль мистецтв». Маєткова культура набула настільки значного розвитку, що продовжувала існування аж до середини XIX століття і почала згасати лише зі скасуванням кріпацтва у 1861 р.

Маєтковий музичний побут формував підґрунтя для подальшого розвитку музичної культури України, її виконавської та композиторської школи. У кріпацьких оперних театрах були опрацьовані, а згодом стали надбанням міських театрів, такі практично-творчі здобутки, як вимогливе ставлення до співацької й акторської майстерності виконавців, запрошення досвідчених диригентів, дбайливий підбір репертуару тощо. Музично-драматичні й оперні вистави кріпацького театру заклали основу для виникнення демократичного міського театру другої половини XIX століття та появи нового жанру – української опери, а з нею – і феномена національного оперного мистецтва.

Розвиток українського аматорського театрального мистецтва посилюється у середині XVIII століття. У маєтках поряд з кріпацькими театрами утворюються

аматорські театри шляхетного панства. Дворянські аматорські театри сприяли розвитку української драматургії, формуванню репертуару. Аматорські театральні трупи поширюються з початку XIX століття, тобто значно пізніше за кріпацькі театри, відомі з середини XVIII століття. Кріпаки грали у музично-драматичних виставах, оперних і балетних спектаклях; панство як аматори грали лише у музично-драматичних виставах (аматорські театри Трощинського, Лобанова–Ростовського). Після скасування кріпацтва театральний аматорський рух набуває демократичних рис.

У другій половині XIX століття, попри урядові заборони, діяли аматорські трупи на Чернігівщині, Єлісаветградщині, Сумщині. Особливий внесок у розвиток національного оперного мистецтва зроблено М. Старицьким та родиною Тобілевичів. Саме силами аматорського театру були поставлені в Україні перші українські музично-драматичні та оперні твори, серед яких «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Запорожець за Дунаєм», «Чорноморці», «Різдвяна ніч». Для аматорського театру писали музику композитори М. Лисенко, П. Ніщинський, М. Аркас. Український аматорський театр гідно прислужився оперному мистецтву, адже виконав функцію оперної трупи в той час, коли існування українського оперного театру було неможливим.

Перші театральні антрепризи з'явилися у Києві на початку XIX століття. У Києві діяли польські та польсько-українські театральні трупи, які посідали провідне місце у музично-театральному житті міста. Їх вистави популяризували кращі твори західноєвропейського мистецтва. Саме київські польські антрепризи поклали початок театральній антрепризі в Україні. Відомі музично-театральні й оперні антрепризи очолювали А. Змійовський, О. Ленкавський, Л. Млотковський, А. Шитлер, І. Штейн, П. Рекановський. Типові риси антрепризи означеного часу – це мобільність, постійне оновлення акторського складу, прагнення задовольнити естетичні смаки різних прошарків населення, провідна роль антрепренера.

Таким чином, українське оперне мистецтво увібрало в себе найкращі риси таких первинних жанрових форм театру як вертеп (хоровий і сольний спів, інструментальний ансамбль, сценографія), шкільна драма (акторська гра, співи, музика, режисура, сценографія, видовищність), кріпацький оперний театр (музична освіта, майстерність диригента, видовищність), музично-театральна антреприза (різноманітний репертуар, акторська режисура, провідна роль антрепренера), аматорський театр (національний репертуар, перші режисери, поява художника-сценографа). Всі ці попередники національного оперного мистецтва зробили свій неоціненний внесок у його формування та розвиток у 60-ті рр. XIX – першої третини XX століття. Своєю інституціональною широтою вони зумовили тенденцію універсалізації жанрової форми опери та енциклопедичність виразових засобів оперного мистецтва.

Українське оперне мистецтво почало формуватися в середині XIX століття, коли в Європі оперні школи досягли класичних вершин свого розвитку. З одного боку, було на що рівнятися і переймати досвід, з іншого – необхідно було створювати національно-самобутнє оперне мистецтво, і це було

найскладнішим завданням, особливо в умовах відсутності власної державності.

Проте було б неточним стверджувати, що до того часу опери не створювалися українцями. Вперше інтонації українських народних пісень пролунали в оперних творах всесвітньо відомих композиторів-українців М. Березовського та Д. Бортнянського. Перший суто український оперний твір вийшов з-під пера композитора С. Гулака-Артемовського. Його важко назвати власне оперою в загальноприйнятому розумінні, проте для музично-драматичних творів ще з часів самого І. Котляревського існував свій термін – «малоросійська опера», або оперета. Спираючись на традиції музично-драматичних вистав, перші українські оперні композитори залучали цей жанр до своїх творів. Цього не оминули С. Гулак-Артемовський, П. Сокальський, М. Лисенко – композитори, які стояли біля колиски національного оперного мистецтва.

Першою за часом виконання на сцені також стала опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Ця опера є національною за сюжетом і засобами музичної виразовості, є першою суто українською оперою, яка побачила світло рампи. Значення цього твору для українського оперного театру визнавали П. Сокальський та Гн. Хоткевич. П. Сокальський своєю оперною творчістю намагався утвердити українську вітчизняну оперу на противагу італійській, боровся за музичний театр, у якому мали б виконуватися оперні твори будь-якою мовою, в тому числі й українською. Період його композиторської творчості співпав з добою посиленого нищення царським урядом національної культури, в тому числі й паростків українського оперного мистецтва: жодна з опер П. Сокальського не була поставлена на оперній сцені свого часу.

Таким чином, формування українського оперного мистецтва у долисенковий період проходило у складних умовах заборон (за державними указами 1863 та 1876 рр.). Далася взнаки й відсутність сталої національної композиторської школи та національних оперних кадрів. Ці обставини ставали на заваді просуванню творів українського оперного мистецтва на «великі сцени», гальмуючи поступальний рух національної художньої культури.

«Оперний» період творчості М. Лисенка охоплює межі 1866–1912 рр. У творчості цього видатного митця був закладений жанровий фундамент національного українського оперного мистецтва. Ним вперше введені в український музичний театр опери ліричного, побутового, лірико-фантастичного жанру, опера-сатира, опера-політичний памфлет, опера-колядка, опера-хвилинка, дитяча опера, остаточно сформувались жанри народно-побутової опери та історико-героїчної народної музичної драми. Його оперним творам властиві завершена композиторська майстерність, що виявилася в розвитку драматургії творів та органічному поєднанні музики і сценічної дії, а також реалізм у передачі образів персонажів завдяки глибокому розумінню народної музичної творчості.

Жоден з відомих послідовників великого композитора, які творили на ниві національного оперного мистецтва у другій половині XIX століття, не спромігся піднятися або зрівнятися рівнем таланту з М. Лисенком, проте

українська опера не могла б розвиватися без творів П. Ніщинського та М. Аркаса.

Лисенковий період в історії українського оперного мистецтва представлений, головним чином, окремими творами композиторів-аматорів та операми М. Лисенка. За відсутності національного оперного театру сценічна доля цих творів була складною і суперечливою. Оперні твори ставилися на сцені переважно музично-драматичними труппами М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, як це сталося з багатьма творами М. Лисенка.

Музично-театральне життя в Україні другої половини XIX століття було пов'язане насамперед з великими містами, які визнавались провідними в економічному і культурно-мистецькому сенсах. Саме Київ, Харків та Одеса визначали культурний рівень та естетичні смаки українців у даний історико-культурний період.

На сцені Київського Першого міського театру з 1805 р. почали давати вистави приватні музично-театральні та оперні антрепризи О. Ленкавського, І. Штейна, Л. Млотковського, П. Рекановського. На сцені ставились оперні твори, які могли виконуватися артистами тієї чи іншої трупі. Головною причиною, що ускладнювала просування оперної справи в Україні, була відсутність професійних кадрів – оперних співаків, диригентів, режисерів. Прагнення публіки до національних музичних вистав сприяло появі поодиноких українських спектаклів. Так, у 1859 р. силами київських студентів на київській сцені поставлена «Наталка Полтавка». Умови існування провінційного оперного театру призводили до певних втрат через приватну антрепризу, зміни складу виконавців, укладання репертуару, виходячи з комерційних, а не художніх інтересів (30-40 назв за сезон), недостатню увагу до художнього оформлення вистав.

Діяльність оперного театру у Харкові розпочалася ще наприкінці XVIII століття. З 1790-х рр. музично-театральна справа переходить до антрепренерів Д. Москвичова, Т. Костянтинова, І. Штейна. З середини XIX століття у Харкові працює постійна оперна труппа, в репертуарі якої переважали твори італійських композиторів. Офіційною датою заснування Харківської опери вважається 1874 р. Значного практично-творчого підйому вона досягає під керівництвом антрепренера і співака Л. Раппорта. У другій половині XIX століття оперний репертуар був вельми різноманітний, хоча українські твори тут гості не часті. Так, у 1883 р. на харківській сцені пролунала «Різдвяна ніч» М. Лисенка. У 1885 р. виставу опери «Утоплена» здійснив М. Старицький. Наприкінці XIX століття у харківській опері склалися передумови подальшого розвитку, але постійна зміна антрепренерів призводила до випадковості репертуару, змінності складу виконавців, слабкості режисерсько-постановчих рішень.

Оперне мистецтво в Одесі почало свою розбудову з 1804 року, коли відбувся перший оперний спектакль, здійснений театральним гуртком аматорів. Одеський Міський театр утримувався антрепризою. Відомими антрепренерами, які вдало вели оперну справу в Одесі, стали І. Сетов, І. Греков (Ільїн), Г. Гордєєв, А. Сибіряков, М. Лубковська.

Проте відчувалася недостатність оперних творів вітчизняних композиторів. Уривки з російських опер вперше пролунали під керівництвом П. Сокальського, який організував в Одесі хор та оркестр з метою популяризації кращих творів зарубіжних і російських композиторів. Російська опера з'явилася в Одесі у 1886 р., українська ж – лише у 1926 р.

Незважаючи на те, що в названий період вже існувала певна кількість гідних сцени українських опер (М. Лисенка, П. Сокальського, М. Аркаса, С. Гулака-Артемівського), вони не були поставлені на сценах оперних театрів України (єдиний виняток – кілька опер М. Лисенка). Таким чином, друга половина XIX ст., особливо починаючи від 60-х рр., стала для національного оперного мистецтва періодом його виникнення і формування, утвердження на оперній сцені суто українського музично-театрального жанру – «малоросійської опери». Цей час позначився жанровим розмаїттям оперних творів, формуванням музично-драматичних труп як альтернативи оперним трупам й створенням опер для виконання ними. Саме така практика дозволила плідно розвиватися українському оперному мистецтву в часи урядових заборон на українські вистави, відсутності українських оперних театрів та національних оперних кадрів. Досвід постановок українських опер музично-драматичними трупами призводить до розуміння особливостей оперної вистави, усвідомлення значення оперної режисури та театрально-декораційного мистецтва, що в свою чергу призводить до появи нових професій у національному музичному театрі – режисера та художника-декоратора. Незважаючи на появу у великих українських центрах оперних театрів, національний репертуар на їх сценах з'являвся епізодично (переважали оперні твори зарубіжних та російських композиторів).

На початку XX століття національне оперне мистецтво вже мало певні досягнення: продовжилося формування української композиторської школи, з'явилися нові різножанрові оперні твори, був сформований національний музично-драматичний театр, спроможний виконувати оперні твори українських композиторів.

У перше десятиріччя XX століття М. Лисенко знову звернувся до сатиричного сюжету («Енеїда»), а також працює у камерному жанрі українського оперного мистецтва, який представляють драматичні сцени «Сафо» (одноактна опера-мініатюра) та «Ноктюрн» («опера-хвилинка»). К. Стеценко у цей час мав задум створити кілька опер. Проте написані були лише ескізи до опери «Полонянка» та «Кармелюк». Завершеною виявилася дитяча опера «Лисичка, Котик і Півник». Б. Підгорецький написав дві опери: «Купальська іскра» (розвиває принципи оперної драматургії М. Лисенка) та «Бідна Ліза» (продовжує традиції соціальної драми М. Аркаса і поглиблює їх). М. Леонтович працював над єдиним у своєму творчому доробку оперним твором під назвою «На русалчин великдень», з якої встиг створити лише першу дію. На початку XX століття виникає новий жанр в історії оперного театру – дитяча опера, засновником якого є М. Лисенко, а продовжувачами традиції – К. Стеценко, В. Сокальський, Л. Лісовський. Українське оперне мистецтво не

залишилось осторонь сучасних загальноєвропейських художніх тенденцій, зокрема модернізму, який в своїх оперних творах репрезентував Б. Яновський, звернувшись до п'єс М. Метерлінка та О. Уайльда.

Певний період творчого мовчання українського оперного мистецтва, період очікування, простежується у 1914–1920 рр. Він пов'язаний, насамперед, зі складною політичною ситуацією в країні та за її межами (Перша світова війна, події доби революційних змагань). Зрушення в бік прогресу композиторської творчості відбувається разом зі стабілізацією суспільно-політичного життя в Україні. Значного поштовху у розвитку національне оперне мистецтво набуває у період 20-х – початку 30-х років за так званої «більшовицької українізації». Інтенсивний поступ українського оперного мистецтва починається з утворенням державних оперних театрів (1925 – 1926) та пересувних опер (1928 – 1930). Першим завданням українських оперних театрів було освоєння національної оперної спадщини та створення нових опер. В цей час наполегливо працюють в жанрі опери Б. Яновський, О. Чишка, Б. Лятошинський, В. Костенко, В. Фемеліди, В. Йориш.

Від опери періоду 20-х – початку 30-х рр. вимагали показу героїчного минулого, конфлікту віджилого і нового, героїзації образу сучасника. Серед тогочасних опер вирізнялися «Вибух» та «Дума чорноморська» Б. Яновського, «Яблуневий полон» О. Чишка.

Найзначніші досягнення в українському оперному мистецтві 20-х – початку 30-х рр. ХХ століття належать Б. Лятошинському, В. Костенку та В. Фемеліди. Особливе місце посідає опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» як один з найвидатніших творів українського оперного мистецтва. Поряд з ним можна поставити лише опери В. Костенка, насамперед, «Кармелюка» та оперу В. Фемеліди «Розлом».

В історико-героїчних операх 20-х – початку 30-х рр. перед композиторами постала проблема відбиття музичних характеристик народних мас, яка була вирішена в «Кармелюці» В. Костенка та «Золотім обручі» Б. Лятошинського. Це досягалося зверненням до фольклорних джерел як засобу музичних характеристик, прагненням до опери наскрізної дії з речитативними вокальними формами, адже в той час саме такі вокальні форми вважалися більш здатними до глибокого розкриття людських почуттів, ніж «застарілі» арії та вокальні ансамблі. Етап 20-х – початку 30-х років стає етапом пошуків шляхів оновлення опери.

Отже, розвиток українського оперного мистецтва 20-х – початку 30-х років ХХ століття являв собою складний і часто суперечливий процес творчих шукань, здобутків і втрат. Цей шлях пролягав від повного заперечення існування оперного мистецтва як віджилого, через дебати про його необхідність, про «перебудову» й «осучаснення» «старої» опери і пристосування її до вимог часу, до створення сучасних за змістом і музичною мовою оперних творів.

У першій третині ХХ століття в Україні діяльність оперних театрів перебувала у стані формування: приватна антреприза врешті-решт поступилася місцем державним оперним театрам, які створювалися на місцях вже раніше

існуючих у Києві, Харкові, Одесі. Створювалися і нові форми оперних колективів, так звані «пересувні» оперні театри.

У 1919 р. Київський міський театр було націоналізовано під назвою «Державний оперний театр імені Карла Лібкнехта». Театр мав власний друкований орган – «Бюлетень Київського академічного театру ім. К.Лібкнехта». На сторінках цього журналу йшлося про репертуар, давалися рецензії виставам, анонси опер, реклама тощо. За першу третину ХХ століття були здійснені постановки «Тараса Бульби» та «Різдвяної ночі» М. Лисенка, «Думи чорноморської» Б. Яновського, «Золотого обруча» («Беркути») Б. Лятошинського, «Кармелюка» В. Костенка, «Розлому» В. Фемеліди, «Яблуневого полону» О. Чишка.

Театральна політика зводилася до «модернізації» класичних творів з метою наближення їх до сучасної доби. Задля втілення цієї мети постановники доволі безцеремонно ставилися до авторського матеріалу, вільно трактуючи музичну складову опери, змінюючи порядок послідовності дій, роблячи вставки, доповнення і скорочення за своїми «сучасними» уявленнями.

Розгляд етапу становлення і формування українського оперного мистецтва, який тривав майже сімдесят років, дозволив довести, що власне українська опера була нечастою гостею на сценах саме оперних театрів. Взірці українського оперного мистецтва традиційно пропагували напівпрофесійні аматорські театри та театри музичної драми. Саме вони виявилися носіями традицій національного оперного мистецтва, саме вони зберегли режисерські традиції М. Старицького, М. Садовського, І. Кривиницького. Натомість режисери оперних театрів 20-х рр. вважали оперний доробок другої половини ХІХ століття явищем застарілим, невартим уваги сучасного режисера-новатора.

Київська опера взяла курс втілення на своїй сцені класичних взірців зарубіжного та російського оперного мистецтва, а також постановок сучасного оперного репертуару, створеного силами пореволюційних українських композиторів. Проте серед нових творів можна назвати лише кілька опер значного художнього рівня.

Події Першої світової війни та період так званих «революційних змагань» не сприяли розвитку діяльності оперного театру у Харкові. Наприкінці 1918 р. у Харкові з ініціативи Центрального агітаційно-освітнього управління при Тимчасовому Робітничо-Селянському уряді створюється перша Народна опера. У жовтні 1920 р. у Харкові – тодішній столиці України – була організована Російська державна опера з ініціативи місцевих музичних діячів. В останній сезон Російської державної опери в Харкові вперше на професійній сцені була поставлена опера М. Лисенка «Тарас Бульба» (1924 р.).

1925 р. у Харкові відкрилася Державна українська опера. Наступного театального сезону в Україні діяли вже три опери: до Харкова приєдналися Київ та Одеса. У Харкові були поставлені «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Вибух» Б. Яновського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Кармелюк» В. Костенка, «Яблуневий полон» О. Чишка, «Розлом» В. Фемеліди.

В Одесі на межі ХІХ – ХХ століття працюють антрепризи, гастролюють російські оперні трупи, виступають італійські співаки. З 1922 р. в Одесі

працювала постійна оперна трупа, яка складалася з російських та українських співаків. У 1924 р. на одеській сцені були поставлені українською мовою «Галька» С. Монюшка, «Майська ніч» М. Римського-Корсакова та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. На сцені одеської опери виставлявся відомий твір М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена». Постановка здійснювалася в традиціях «осучаснення» класичного оперного репертуару.

У першій третині ХХ століття Одеська опера заявила про себе як про творчий колектив, який прагне до постановок нових сучасних опер українських композиторів («Розлом» В. Фемеліди, «Кармелюк» В. Костенка, «Яблуневий полон» О. Чишка, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Дума чорноморська» Б. Яновського). Втілення цих опер на одеській сцені свідчило про творчі можливості постановочної групи й оперного колективу.

Початок ХХ століття позначився організацією оперних театрів і на периферії (зокрема, з ініціативи самих виконавців – Полтавської опери, 1919-1923). Щодо інших регіонів України, то необхідно зазначити певну обмеженість мистецького і, зокрема, музично-театрального життя.

Крім стаціонарних оперних театрів в Україні першої третини ХХ століття були створені так звані пересувні, робота яких розпочалася з 1928 р. Український репертуар цих театрів становили опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса, «Іскри» І. Ройзентура, «Вибух» Б. Яновського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Розлом» В. Фемеліди. Були організовані Державний робітничий оперний театр (ДРОТ, 1928); Державна українська Правобережна опера (1929), Державна українська Лівобережна опера (1930), Четверта пересувна українська опера (1930). Свою місію пересувні оперні театри в повній мірі не виконали за певними об'єктивними обставинами і були реорганізовані в стаціонарні.

Таким чином, творчі пошуки українських композиторів першої третини ХХ століття призвели до жанрового збагачення національного оперного мистецтва, появи творів на сучасну тематику. Піднесена роль режисера-постановника, значною увагою користується праця художника-сценографа, формуються умови для творчої співпраці представників цих нових для оперного театру професій. Кращі постановки цього часу пов'язані з іменами режисерів М. Боголюбова, В. Манзія, С. Бутовського, Я. Гречнева, Є. Лішанського, С. Каргальського, М. Форрегера, Е. Юнгвальд-Хількевича. Найкращі сценографічні рішення оперних вистав цього періоду належать художникам А. Петрицькому, О. Хвостенко-Хвостову, А. Волненку, І. Курочці-Армашевському, Г. Цапку.

Репертуар оперних театрів, які хоча і називалися українськими, становили твори зарубіжних та російських композиторів, які ставилися, головним чином російською мовою (перекладів українською було обмаль).

Музична критика і музична публіцистика займають провідні місця в українській художній культурі другої половини ХІХ століття Українські композитори відзначалися поєднанням в одній особі обдарувань композитора, фольклориста і музичного критика. Такими були видатні постаті П. Сокальського, М. Лисенка, В. Сокальського, В. Чечотта.

Найталановитішим музичним критиком свого часу був П. Сокальський – відомий український композитор, музикознавець, літератор, громадський діяч. Його музично-критична діяльність мала прогресивне значення. П. Сокальський завжди одним з перших відгукувався на значні події музичного життя (прем'єри опер С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» та М. Лисенка «Різдвяна ніч»). У статтях критик виклав свої музично-естетичні погляди на сучасну оперу, піднімав суттєві питання майбутнього українського оперного мистецтва, висловлював думки з приводу шляхів його розвитку.

У цілому ж українська музична критика згадувала про національних композиторів або у зв'язку з виконанням якихось їхніх творів, або із написанням цих творів. Таким чином висвітлювалась творчість П. Сокальського, М. Аркаса, П. Ніщинського, В. Сокальського. Цих композиторів навіть не вважали українськими, а навпаки, російськими. Тут проявилися як цензурні заборони, так і необізнаність більшості критиків з музичною справою в Росії. Українська музика в умовах національного пригнічення і постійних заборон не мала підтримки з боку преси і музичної фахової критики, українські композитори були «забуті» Російським музичним товариством (РМТ), керівництвом оперних театрів. Виконання українських творів мало епізодичний характер. Виходячи з цього, можна стверджувати, що загалом національна музична критика (за деякими винятками, на яких ми зупинилися вище) не була здатна висвітлити культуротворчі процеси, які відбувалися в українській музиці у другій половині XIX ст. в повному обсязі. Незважаючи на це, провідними українськими музичними критиками розглядалися суттєві естетичні питання взаємозв'язку митця і суспільства, стану художника в суспільстві (П. Сокальський, В. Сокальський), культурно-історичного характеру розвитку художньої культури людства (П. Сокальський, В. Чечотт).

Музично-критична спадщина Б. Підгорецького мала просвітницький характер. Його статті присвячені творчості різних авторів, концертам відомих виконавців, пропаганді музичного мистецтва, вихованню художніх смаків публіки, проблемам оперного мистецтва тощо. В. Сокальський відстоював прогресивні погляди на музичне мистецтво, пропагував твори слов'янських композиторів та західноєвропейських класиків. Б. Яновський виступав поборником нових зрушень у мистецтві, хоча ніколи не протиставляв нового класичному. Він вважав, що сучасні художні явища при всіх їх «новаціях» не затьмарюють високих класичних досягнень. К. Стеценка цікавили новинки мистецького життя (огляди концертного життя, оперних вистав тощо). Він аналізує творчість П. Чайковського, схвально ставиться до новаторських спроб Б. Яновського. Названі українські композитори-критики залишили значний музично-публіцистичний спадок, який став яскравою сторінкою в історії української музичної культури початку XX століття

20-ті рр. презентували величезну кількість музично-критичних статей, оглядів, рецензій. Найчастіше в пресі зустрічалися імена М. Грінченка, П. Козицького, В. Костенка, Я. Полфьорова, Я. Юрмаса (Ю. Масютіна), Невермора (Ю. Ткаченка), Крем'янецького (М. Вериківського), Арса

(М. Волкова), С. Футорянського.

В українській музичній пресі 20-х рр. провідним стало питання про подальшу долю опери у сучасному мистецтві та новому громадянському житті. Думки поділились: були прихильники як думки про відсталість опери, її «віджилість», так і думки про можливість плідного існування опери й за нових суспільно-політичних умов. Отже, наявна глибока криза розуміння оперного жанру в названий час. Водночас провідними темами музично-критичної дескрипції стали проблеми національного оперного мистецтва, оцінка його традицій, наслідування і перспективи. Поява у 20-х – початку 30-х рр. низки оперних творів («Самійло Кішка» («Дума чорноморська») Б. Яновського, «Кармелюк» В. Йориша, «Кармелюк» В. Костенка, «Золотий обруч» Б. Лятошинського) набула певного суспільного резонансу завдяки музично-критичній пресі. Проте не всі з цих опер здобули належну оцінку критиків. Так, поза серйозною увагою музикознавців залишився «Кармелюк» В. Костенка, поверхово був оцінений і кращий оперний твір цього періоду – «Золотий обруч» Б. Лятошинського. Оцінюючи досягнення українського оперного мистецтва середини 20-х – початку 30-х рр., відомий критик і музикознавець В. Костенко доходить висновку, що досягнення української музики в оперній сфері на той час напрочуд незначні.

Таким чином, музично-критична думка виявилася яскравим та необхідним епіфеноменом оперного мистецтва, що сприяв виходу на поверхню культурної свідомості тих значущих позицій, смислових інтенцій, котрі «поглинались» художньо-символічним втіленням оперної ідеї та потребували нової спеціалізованої дескрипції. Без перебільшення, можна вважати українську музичну критику, звернену до оперної творчості, передбаченням та методичною основою майбутнього вітчизняного оперознавства.

Узагальнюючи основні результати дослідження, можна прийти до наступних висновків.

Дане дослідження представляє собою першу спробу здійснення інтегративного епістемологічного дослідження українського оперного мистецтва як цілісного історичного феномена національної культури. Визначення основних парадигм історії українського оперного мистецтва дозволяє виявляти взаємозв'язок дескриптивного та ціннісно-узагальнюючого способів наукової культурологічної характеристики, висвітлювати практично-творчий зміст оперно-мистецького досвіду та його інституціонально-діяльнісні контексти періоду 60-х рр. XIX – першої третини XX століття.

1. Аналіз рівня дослідження та ступеню розробки проблеми довів, що в чисельній науковій літературі з історії мистецтва, музики, театру, режисури, сценографії, вокального мистецтва проблема суто українського оперного мистецтва розглядалася частково, з урахуванням завдань конкретних досліджень. Але вже такий її розгляд дозволяє створювати засади для наскрізної фактології, подієвого рельєфу та хронології історії українського оперного мистецтва 60-х років XIX – першої третини XX століття. Методологічну основу вивчення українського оперного мистецтва утворює історична епістемологія, яка сприяє розширенню джерельної бази роботи,

залучаючи до неї, окрім філософсько-культурологічних та мистецтвознавчих праць, тексти музично-критичних робіт та матеріали архівів.

2. Розроблені підходи та критерії науково-культурологічної реконструкції історичного процесу оперотворення пов'язані, перш за все, з розкриттям пізнавальних інтенцій філософсько-культурологічної та історіографічної галузей гуманітарного знання. Застосування філософсько-культурологічного підходу призвело до висновків, що ідеї національної самобутності, антеїзму, софійності, кордоцентризму, антропоцентризму обумовили самовизначення українського оперного мистецтва. На основі історіографічного та етнокультурного підходів відбулось дослідження загальної логіки та динаміки історичного процесу, був висвітлений суттєвий вплив на формування національної оперної культури соціально-політичних реалій, конкретних художніх подій та фактів. Жанровий підхід дозволив визначити, що формування опери як енциклопедичної мистецької форми, сюжетно-тематичної галузі та репертуарного напрямку пов'язане зі зберіганням та перетворенням первинних традиційних жанрів, особистісно-творчим усвідомленням та інтерпретацією фольклорних й перехідних аматорських форм, з розвитком професійного ставлення до етнографічного матеріалу, до національної мови, як словесної, так і музичної.

Найбільш дієві передумови створення цілісної концепції історико-культурного розвитку українського оперного мистецтва виникають саме у художньо-творчій практиці, яку можна вважати головним критерієм вивчення та оцінки шляхів розвитку оперного театру в Україні у другій половині ХІХ – першій третині ХХ століття.

3. Визначення структурно-змістової своєрідності українського оперного мистецтва пов'язане з необхідністю розкриття жанрових витоків практично-творчого досвіду української опери. Встановлено, що вплив вертепної драми на українське оперне мистецтва відбивається, насамперед, в його композиційно-драматургічних рисах. У вертепі визначилися ті музичні форми, які стануть типовими для музичної драми та оперного мистецтва (сольний і хоровий співи, вокальні та інструментальні ансамблі, танці, пантоміма, сценографія, костюми тощо). Шкільну драму з оперою зближують синтетичність художньої структури та змісту, характерність персонажів, визначеність ролі хорів, підкреслена видовищність. Особливого значення набуває типове для шкільної драми чергування музичних номерів та розмовних діалогів. Найчастіше авторський текст співався на мелодії популярних пісень, що стало типовим і для «малоросійських опер». Доведено, що суттєвий вплив на формування української опери в її широкому розумінні, але з домінуванням музично-творчої сторони, спричинили кріпацькі музичні театри при магнатських маєтках, що з'явилися майже водночас із шкільною драмою та вертепом. Кріпацький оперний театр формувався як фаховий, з спеціально навчених співаків та музикантів-інструменталістів. В цьому значна відмінність його від попередніх форм музично-театрального мистецтва. Також доведено значення діяльності музично-драматичних труп у розвитку національного оперного мистецтва: український музично-драматичний театр виступив поширювачем

«малоросійських опер» І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, ранніх опер М. Лисенка та оперних творів М. Аркаса і П. Ніщинського. У музично-драматичних трупах виховували артистичні кадри, які презентували не тільки українську музичну драму, а й національне оперне мистецтво. Аматорські театри другої половини ХІХ століття виконували складну місію: за відсутності національної опери вони стали провідниками українського оперного мистецтва, адже український оперний театр від початків своїх формувався як музично-драматичний. Принципово важливим явищем були музично-театральні антрепризи, що сприяли поліжанровості вистав, різноманіттю та постійному оновленню репертуару. Водночас типовим явищем стала невибагливість антрепренерів щодо виконавської майстерності артистів, котра негативно впливала на художній рівень виконавсько-комунікативного процесу.

4. Історіографічне та жанрово-типологізуюче дослідження історії українського оперного мистецтва надає нового якісного (квалітативного) критерію хронологічному підходу до цього феномена.

Зокрема, стосовно періодизації українського оперного мистецтва 60-х рр. ХІХ – першої третини ХХ століття головним критерієм постає особистісно-творчий, який акумулює діяльнісні позиції провідних оперних митців, насамперед, композиторів, також й авторів лібрето. Простеження становлення оперного лібрето в історії українського оперного мистецтва дозволяє стверджувати необхідність розвитку такої нової галузі музикознавства як лібретологія – науки про літературний компонент синтетичного літературно-музичного цілого, що постає медіальною дисципліною між музичною критикою, музикознавством та культурологією.

5. Етапними надбаннями та найбільш визначними подіями в історії українського оперного мистецтва постають створення та постановки опер С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, П. Сокальського, М. Аркаса, В. Фемеліди, Б. Лятошинського, також створення та реформування українських оперних театрів.

Аналіз сценічного буття оперних творів призвів до висновків стосовно історичної значущості інтерпретативних досягнень української оперної режисури (М. Кропивницький, М. Садовський, М. Боголюбов, В. Манзій, С. Бутовський, Я. Гречнев, С. Каргальський, Є. Лішанський, Е. Юнгвальд-Хількевич, М. Форрегер), сценографії (А. Петрицький, А. Волненко, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, І. Курочка-Армашевський, Г. Цапок) та виконавської майстерності співаків (І. Алчевський, М. Мушуга, М. Микиша, І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець, О. Чишко та ін.) і диригентів (Л. Штейнберг, І. Паліцин, Б. Яновський, І. Вейсенберг, В. Йориш, С. Столерман, А. Маргулян, М. Вериківський та ін.) періоду 60-х рр. ХІХ – першої третини ХХ століття.

6. Основні історичні контексти практично-творчого, зокрема, музично-творчого, досвіду української опери утворюються у процесі діяльності українських оперних театрів, зумовлені репертуарною основою даної діяльності (Харківський, Київський, Одеський та Пересувні опери – ДРОТ, Правобережна, Лівобережна та Четверта пересувна українська опера), шляхами

та способами формування української композиторської школи, національної школи оперного співу, режисерсько-сценографічними засобами організації видовищної сторони оперної вистави.

7. Основні парадигматичні рівні дослідження постають як філософсько-культурологічний (налаштований на виявлення смислових інтенцій української культурної свідомості), історіографічний та історичний етнокультурний (пов'язані зі збиранням, описом та узагальненням фактичного матеріалу), жанровий (веде від визначення мистецьких складових оперної творчості до висвітлення її художньо-естетичного змісту), сюжетно-тематичний, репертуарний (дозволяє відтворювати широку панораму розвитку української опери та її міжкультурні взаємодії) та музично-критичний. Важливість останнього зумовлюється тим, що він дозволяє створювати ціннісні установки стосовно творчості українських оперних композиторів та виконавців.

8. Доведено парадигматичне значення музичної критики в історії українського оперного мистецтва другої половини XIX століття; водночас відзначені недоліки критичних оцінок творчої спадщини національних композиторів, цензурні заборони, необізнаність критиків з музичною справою. Тим не менш, у мистецькій періодиці критична думка виконала свої головні завдання, що полягали у висвітленні питань існування і розвитку національної опери, проблеми виховання власних професійних мистецьких кадрів, мистецького життя міста і країни. У музично-критичній пресі означеного періоду вперше висвітлюються питання з музичної естетики, ставляться гострі питання стосовно розвитку сучасного мистецтва, містяться спроби визначення подальшої долі оперного мистецтва. Головним результатом полеміки стосовно життєздатності опери як жанру виявляється визначення її цілком сучасним музичним жанром, спроможним дати відповідь на всі нагальні питання сьогодення.

9. Екзистенційно-смисловий зміст української опери зумовлений мистецьким упредметненням та художньо-естетичним поглибленням архетипів національної свідомості в образному змісті оперних творів, зокрема, семантичним укоріненням архетипів серця, природи, слова, людської особистості як люблячої та розуміючої, головне – затвердженням творчої сили історичної пам'яті культури. З ним пов'язана пріоритетність героїчної та ліричної тем та їх поєднання у музично-творчій й комунікативно-виконавській площині оперно-театральної дії.

Таким чином, встановлено, що весь складний шлях, пройдений українським оперним мистецтвом за період з 60-х рр. XIX століття до першої третини XX століття, доводить його життєздатність і спроможність до всебічного розвитку в новітніх соціокультурних умовах.

Результати дослідження дозволяють пропонувати нові науково-теоретичні настанови сучасного українського оперознавства, підходити до оперного мистецтва як до феномена, що цілісно відтворює культурно-історичну картину світу. Водночас представлена праця є лише першим кроком на шляху до створення повної реконструкції історії національного оперного мистецтва як феномена української художньої культури – від його початків до сьогодення.

Однією з перспектив розвитку її проблематики є вивчення українського оперного мистецтва у його взаємодії з історико-культурними та художньо-естетичними парадигмами європейського оперного мистецтва.

Література

1. Ізваріна О. М. Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : монографія / О. М. Ізваріна. – К. : НАКККіМ, 2011. – 236 с.

2. Ізваріна О. М. Шкільна драма як чинник формування оперного мистецтва в Україні / О. М. Ізваріна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К. : Міленіум, 2011. – Вип. ХХVІ. – С.360–366.

3. Ізваріна О. М. Початки українського оперного мистецтва / О. М. Ізваріна // Вісник Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника. Серія «Мистецтвознавство». – Івано-Франківськ, 2011. – Вип. 21–22. – С. 138–145.

4. Ізваріна О. М. Українське оперне мистецтво другої половини ХІХ століття у музичній критиці сучасників / О. М. Ізваріна // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство. – К., 2011. – Вип. 38. – С. 245–254.

5. Ізваріна О. М. Українське оперне мистецтво першої третини ХХ століття: творчі пошуки / О. М. Ізваріна // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. Нежданової. – Одеса : Друкарський дім, 2011. – Вип. 13. – С. 212–222.

6. Ізваріна О. М. Творчість Олеся Чишка у вимірах українського оперного мистецтва 30-х років ХХ століття / О. М. Ізваріна // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. Нежданової. – Одеса : Друкарський дім, 2011. – Вип. 14. – С. 297–306.

7. Ізваріна О. М. Українська музично-критична думка початку ХХ століття та її значення для становлення українського оперного мистецтва / О. М. Ізваріна // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Рівне, 2011. – Вип. 18. – Т. 1. – С. 149–153.

8. Ізваріна О. М. Режисерське мистецтво в українському музичному театрі другої половини ХІХ століття / О. М. Ізваріна // Наукові записки Тернопільського держ. педагогічн. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2011. – № 1. – С. 12–20.

9. Ізваріна О. М. Сценічна інтерпретація українських оперних творів початку 30-х рр. ХХ століття / О. М. Ізваріна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К. : Міленіум, 2012. – Вип. ХХVІІІ. – С. 235–242.

10. Ізваріна О. М. Оперна режисура в Україні: кінець 20-х – початок 30-х років ХХ століття / О. М. Ізваріна // Мистецтвознавчі записки. – К. : Міленіум, 2012. – Вип. 21. – С. 88–94.

11. Ізваріна О. М. Інсценування оперних творів українських композиторів першої чверті ХХ століття / О. М. Ізваріна // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2012. – № 2. – С. 122–126.

12. Ізваріна О. М. Валентин Костенко: ім'я, відроджене часом / О. М. Ізваріна // Культура і сучасність. – К. : Міленіум, 2012. – № 1. – С. 133–137.

АНОТАЦІЯ

Ізваріна О. М. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичний аспект. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2013.

У дисертації вперше здійснюється історико-епістемологічний підхід до українського оперного мистецтва як феномена національної культури. Пропонується комплексний розгляд філософсько-культурологічної та історіографічної парадигм історії українського оперного мистецтва, розкривається їх взаємозумовленість з практично-творчим досвідом української художньої культури періоду 60-х років XIX – першої третини XX століття. Опера розкрита як музично-театральне віддзеркалення провідних ідей – історичних апріорі – екзистенційно-сміслових інтенцій української культури відповідної доби; особливості історичного становлення українського оперного мистецтва висвітлені з соціокультурних позицій.

Відповідно до аналізу музично-критичної думки означеного часу виявлені особливості творчості українських композиторів, оперних лібрето, режисерських рішень і сценографії, вокальної майстерності відомих оперних співаків. Висвітлюються сценічна доля оперних творів, її значення для подальшого розвитку національного оперного мистецтва, властивості музично-критичної думки стосовно оперних вистав та жанрової специфіки українського оперного мистецтва, діяльність провідних оперних театрів названого періоду. Доведена життєздатність українського оперного мистецтва у соціокультурних умовах 60-х років XIX – першої третини XX століття і спроможність українського оперного мистецтва до всебічного розвитку в сучасних соціокультурних умовах.

Ключові слова: українське оперне мистецтво, художня культура, філософсько-культурологічна та історіографічна парадигми, структурно-змістова своєрідність, практично-творчий досвід, екзистенційно-смісловий зміст, історична цілісність, історико-епістемологічний підхід, українська музична критика.

АННОТАЦИЯ

Изварина Е. Н. Оперное искусство как феномен украинской художественной культуры 60-х годов XIX – первой трети XX столетия: исторический аспект. – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 26.00.01 – теория и история культуры. Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств. – Киев, 2013.

В диссертации впервые осуществляется историко-эпистемологический подход к украинскому оперному искусству как феномену национальной культуры. Предлагается комплексное рассмотрение философско-культурологической и историографической парадигм истории украинского оперного искусства, раскрывается их взаимообусловленность с практически-творческим опытом украинской художественной культуры периода 60-х годов XIX – первой трети XX столетия. Опера раскрыта как музыкально-театральное отражение главенствующих идей – исторических априори – экзистенциально-смысловых интенций украинской культуры соответствующей эпохи; особенности исторического становления украинского оперного искусства освещены с социокультурных позиций.

В соответствии с анализом музыкально-критической мысли названного периода выявлены особенности творчества украинских композиторов, оперных либретто, режиссерских решений и сценографии, вокального мастерства известных оперных певцов. Освещается сценическая судьба оперных произведений, их значение для дальнейшего развития национального оперного искусства, свойства музыкально-критической мысли относительно оперных постановок и жанровой специфики украинского оперного искусства, деятельность ведущих оперных театров указанного периода. Выявлена творческая активность украинского оперного

искусства в социокультурных условиях 60-х годов XIX – первой трети XX столетия и доказана способность украинского оперного искусства к всестороннему развитию в современных исторических условиях.

Рассматриваются предпосылки возникновения украинского оперного искусства, историко-культурные процессы, которые обеспечили появление оперного искусства в Украине именно во второй половине XIX в. Формирование украинского оперного искусства как профессионального явления освещается с позиций разделения историко-культурного времени на два периода, связанных с именем Н. Лысенко. Анализируется вклад в национальное оперное искусство современников и последователей Н. Лысенко. Историко-культурные достижения и утраты в национальном оперном искусстве рассматриваются с точки зрения современного взгляда на события очерченного периода.

Осуществлён анализ музыкальной критики этого времени на основе научных исследований последних лет и изучения редких изданий, неопубликованных архивных источников и эпистологии. Раскрывается история становления украинского оперного искусства, процесс формирования национальной оперной школы, её развитие и существование в период сложных историко-политических условий первой трети XX века в Украине.

Анализируется украинская музыкально-критическая мысль касательно оперного искусства названного периода, освещаются критические материалы и статьи в прессе того времени, которые имели значительное влияние на развитие национального оперного искусства. Определённая часть музыкально-критического материала вводится в научный обиход впервые. Жанровая парадигма истории украинского оперного искусства предоставила качественный (квалитативный) критерий для хронологического подхода к истокам украинского оперного искусства в художественной практике. Прослеживание судьбы оперного либретто в истории украинского оперного искусства позволяет быть уверенным в необходимости развития такой новой отрасли музыковедения, как либреттология – науки о литературном компоненте синтетического литературно-музыкального целого, которая занимает позицию медиальной дисциплины между музыкальной критикой и музыковедением.

Ключевые слова: украинское оперное искусство, художественная культура, философско-культурологическая и историографическая парадигмы, структурно-содержательное своеобразие, практически-творческий опыт, экзистенциально-смысловое содержание, историческая целостность, историко-эпистемологический подход, украинская музыкальная критика.

13. ANNOTATION

Izvarina O. Opera as the Phenomenon of Ukrainian Art Culture of the 60-ies XIX- the First third of XX Centuries: the Historical Aspect. – Manuscript.

Thesis for the Degree of Doctor of Arts by specialty 26.00.01 – Theory and history of culture. National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts. – Kyiv, 2013.

This thesis is a first executed historical-epistemological approach to the Ukrainian opera art as the phenomenon of national culture. The comprehensive considering of philosophic-cultural and historiography paradigms of history of Ukrainian opera art is proposed, its interdependence with the practical-creative experience of Ukrainian art culture of the 60-ies of XIX - the first third of the XX century is proposed. Opera is revealed as musical-theatrical reflection of dominant ideas – historical a priori – existential-meaning intentions of the Ukrainian culture of corresponding era, features of historical becoming of Ukrainian opera art are highlight with socio-cultural positions.

According to analysis of musical criticism thoughts of mentioned period, the features of Ukrainian composers' art, opera librettos, director's decision and scenography, famous opera singers' vocal skills are identified. The thesis highlights the stage destiny of opera works, its importance for the further development of national opera art, properties of musical criticism thoughts about opera production and genre specificity of Ukrainian opera art, functioning of leading opera theatres of the mentioned period. The creative activities of Ukrainian opera art in the social and cultural conditions of the 60-ies of XIX

- the first third of the XX century is detected, the ability of Ukrainian opera art to the comprehensive developing into contemporary historical conditions is proved.

Key words: Ukrainian opera art, art culture, philosophic-cultural and historiography paradigms, structural-meaningful singularity, practical-creative experience, existentially-meaningful content, historical integrity, historical-epistemological approach, Ukrainian musical criticism.