

УДК 78.08 (477) (042,3)

Волосатих Ольга Юріївна,
кандидат мистецтвознавства**ПОЛЬСЬКІ ОПЕРИ НА СЦЕНАХ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ**

Висвітлено характерні риси театрального репертуару на теренах Правобережної України у першій половині XIX століття, охарактеризовано декілька популярних на тогочасній сцені творів.

Різноманітні аспекти репертуару – жанровий склад, умови побутування, виконавська традиція театральної практики зазначеного періоду – є одним з актуальних напрямків дослідження в сучасній історіографії музичної культури України. Однією з особливостей сценічного життя того часу можна назвати рівний розподіл, або іноді превалювання в репертуарі колективів (переважна більшість яких не мала чіткої жанрової спеціалізації) творів музично-драматичних жанрів над суто драматичними. Складність подібного дослідження пов'язана з малодоступністю текстів значної частини зразків тогочасного репертуару, а також з практикою створення численних сценічних версій творів – виконавських адаптацій, які нерідко мали значну відмінність від першоджерела.

Ключові слова: театральный репертуар, пересувні антрепризи, народно-побутова опера, мелодрама, польська музична культура.

Як відомо, багато аспектів історії вітчизняної культури ще й досі потребують ґрунтовного дослідження. Переосмислення з урахуванням сучасних наукових позицій вимагають як концепції багатьох періодів загалом, так і окремі конкретні питання. Одним з таких беззаперечно цікавих й актуальних напрямків дослідження є театральный репертуар сцен Правобережної України першої половини XIX століття, зокрема, особливості його репрезентації в специфічних умовах функціонування тогочасного театру. Зазначений проміжок став доволі яскравим етапом розвитку театральної культури, оскільки саме тоді закладалися підвалини власне українського професійного театрального мистецтва. Усе, пов'язане з побутуванням театру тієї доби, нині є важливим для дослідження процесів його формування.

Протягом тривалого періоду театрального життя Правобережжя було пов'язане з тимчасовою діяльністю пересувних театральных труп, що орендували для своїх виступів приміщення міських театрів, зібрань, приватні зали тощо. Лише згодом закріпилася практика «постійних театрів» – трупа зазвичай перебувала у великому місті (Києві, Житомирі, Кам'янці-Подільському), відвідуючи із своїми виставами менші населені пункти. Умови функціонування пересувних антреприз сприяли їхній універсалізації – відсутності розподілу на суто драматичні, музично-драматичні, хореографічні тощо. Цілковита залежність від смаків і симпатій глядачів спричиняла постійне оновлення й жанрове розмаїття репертуару.

Важливим аспектом цього питання є паралельне побутування на сцені (нерідко – навіть у повсякденній виконавській практиці одного колективу) кількох варіантів одного твору. Іноді такі виконавські версії суттєво відрізнялися одна від одної, належали до різних жанрів. Зокрема, непоодинокими в тогочасному театральному побуті були випадки функціонування одного і того самого твору як музично-драматичного і як суто-драматичного (водевілю чи комічної опери – як «чистої» комедії, мелодрами або опери – як драми чи трагедії, балету – як «живої картини», пантоміми), що надавало змогу колективам не зменшувати кількісної складової репертуару за відсутності належного музичного супроводу, а також анонсувати ледь не кожен п'єсу як нову, принаймні для конкретної сцени¹.

Загалом, репертуар, презентований у великих містах Правобережної України, не мав суттєвих відмінностей від того, який могли бачити мешканці менших населених пунктів. Значною мірою він також був подібним до репертуару сцен великих міст (Москви, Петербурга, Варшави). Чи не єдиною специфічною рисою була наявність творів місцевих авторів, головним чином, театральных діячів – Антоні Жмійовського, Яна Мілевського, Кароля Гейнча та інших. Основу репертуару перших десятиліть XIX століття становили здебільшого переклади й переробки польською мовою (з 30-х років – польською та російською) популярних німецьких і французьких п'єс, дещо менше було оригінальних творів. Музична складова творів синтетичних жанрів (популярні зразки музично-драматичних жанрів зазвичай мали кілька варіантів музичного вирішення) переважно належала перу польських композиторів.

Ще однією характерною ознакою можна назвати рівний розподіл, або іноді превалювання в репертуарі універсальних колективів творів музично-драматичних жанрів над суто драматичними. Крім, власне, опери в її класичному вигляді на тогочасній сцені побутовали оперета, комедіо-опера², фарс зі співами, комедія зі співами, сцена лірична, мелодрама, інтермецо, водевіль, драма з хорами та інші жанрові різновиди синтетичних творів³.

Звичайно, тексти багатьох популярних творів перших десятиліть XIX століття не дійшли до нас, і дані про них доводиться шукати шляхом зіставлення різноманітних довідників, матеріалів періодики та мемуарів. Наявність великої кількості сценічних версій одного твору, що подекуди мали відмінні назви, різну структуру і склад дійових осіб, також суттєво ускладнює роботу дослідника. Наприклад, те, що на київських афішах 1816 року зветься комічною оперою в двох актах «Сільські зальоти, або Найщасливіша година», скоріше за все є сценічним варіантом опери Мацея Каменського «Зоська, або Сільські зальоти»/ «*Zośka, czyli Wiejskie zaloty*» (ставилася також під назвами «Стах і Зоська», «Економ в зальотах»). Цей твір є типологічно близьким до перших національних народно-побутових опер: в його структурі поєднуються розмовні сцени й музичні номери, основою мелодики являють народнописенні інтонації (принаймні, це можна зазначити стосовно музичної характеристики головних героїв – польських селян). Використовував композитор також яскраві жанрові ознаки народних танців. Усе це сприяло якнайширшій популярності його музично-драматичних творів на тогочасній сцені. Відомо, зокрема, що «Зоська» протягом першого року свого існування витримала 76 вистав [9, 237]. Безперечно цікавим є для нас і факт наявності впливів української пісенності в творчості композитора [8, 221].

Ще більшу популярність мав доробок Яна Стефані. До репертуару правобережної сцени входили принаймні три його твори – «Вдячні піддани, або Сільське весілля», «Удаване диво, або Краків'яни та гуралі» і «Фрозина, або Сім разів одна». Два останні є відповідно зразками національних народно-побутової опери і водевілю.

Особливо визначну роль відіграла, в тому числі і за межами власне польської музичної культури, опера «Удаване диво, або Краків'яни та гуралі»/«*Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i Górale*» (лібрето Войцеха Богуславського). Композиційна структура, що поєднує в собі завершені музичні номери з розмовними сценами, споріднює її з багатьма творами першого етапу становлення національної опери в Центральній та Східній Європі. Показовою рисою є також поєднання в ній сталих західноєвропейських жанрів оперних номерів з самобутніми національними.

Відповідно до сценічних ситуацій в опері широко використовується характеристика через жанрові ознаки. Завдяки цьому персонажі опери набувають яскравої індивідуальності, підкреслюється певна соціальна диференціація. Саме через жанровість автор намагається окреслити національні риси народного характеру.

Іншою типологічною рисою, що підтверджує належність твору до перших національних опер, є його тісний зв'язок з фольклором, котрий відобразився на різних рівнях. Поруч з цитатним використанням народної пісні, автор також узагальнено відтворює широкий спектр народнописенних інтонацій. За влучною характеристикою Петра Рудіна, в ній глядачі «вперше замість театральних пейзажів побачили селян, що навіть деякі діалектичні особливості зберегли у своїй мові» [7, 19]. Все це, звичайно, ж викликає паралелі з українською «Наталкою-Полтавкою». І спільними в даному випадку є не лише типологічні риси, а й обставини побутування цих опер. Так само, як і музичні фрагменти твору Котляревського, ставали народними піснями номери з «Краків'ян та гуралів». Увертюра та інструментальні номери опери згодом були використані в балеті-пастічко «Краківське весілля в Ойцові», який так само знайшов своє місце в репертуарі сцени Правобережної України.

Що ж до одноактної опери Яна Стефані «Фрозина, або Сім разів одна»/ «*Frozyna, czyli Siedem gazy jeden*» (на текст Ю. Адамчевського за Ж. Б. Раде), то сама назва вказує на те, що твір був зразком «комедії з переодяганням» – надзвичайно популярного на межі XVIII – XIX століть жанру з давньою традицією. За фабулою (актриса-початківець переконує професіонала у своїх здібностях) опера є безпосередньо близькою до творів «Актеры между собой, или Первый дебют актрисы Троепольской» Миколи Хмельницького та «Опыт артистов, или Авось удастся» Олександра Сабурова.

Юзеф Адамчевський подає свою національну версію сюжету комедії, подібно до того, як це робили з іншомовними творами російські драматурги другої половини XVIII століття. У цьому переконує вже перелік дійових осіб, де присутні як Дамон, Клімунт і Доримена, типові для французької драматургії, так і персонажі, чий польські імена безпосередньо вказують на провідну рису їхнього характеру. Відповідно до цього вони і діють у творі: Свентохна, як їй і годиться, намагається врятувати хрещеницю від загибелі у «кублі розпусти», котрим, звичайно ж, вважає театр; Зальотницька захоплена підкоренням чоловічих сердець. Останньою ж іпостассю Фрозини стає такий яскраво національний типаж польської комедіографії як Марцинова з Дунаю⁴.

Знайшли своє місце в київському репертуарі і твори з яскравим історико-патріотичним забарвленням сюжету, наприклад «Король Локетек, або Віслічанки» Ю. Ельснера на текст Л. Дмушевського, або «Костюшко над Сеною» Ф. Дуткевича на лібрето К. Майєрановського. Останній твір є також показовим щодо використання в ньому актуального сучасного сюжету – дійовими особами є польські політичні емігранти, що знайшли притулок у Франції. Та й загалом тенденція прагнення до актуальності презентованого репертуару була досить виразною в тогочасному театральному житті. Автори творів у більшості були безпосередніми сучасниками глядачів. Зміни, які вносилися під час створення оригінальних виконавських адаптацій вже відомих й апробованих текстів, акцентували певні нюанси змісту (зокрема нерідко підсилювалося їхнє соціально-політичне звучання), робили їх ближчим і зрозумілішим для конкретних глядачів⁵ чи пристосовували твір до можливостей конкретного колективу, а також збагачували злободенними художніми тенденціями. Такими, зокрема, як важливе у контексті формування власне українського національного театального мистецтва залучення української мови й народної тематики.

Перелік дійових осіб комедіо-опери Антоні Жмійовського «Засідка на упиря»⁶ («Czaty na upioga») – вдова мельника Варвара, її робітник Стах, прикажчик Нагайський та органіст Клявіш – викликає асоціації з «Чарівною Мельничихою» Джованні Паїзіелло. Проте в «Засідці» до мотиву суперництва кількох залицяльників приєднуються мотиви народної фантастики. Не виключено також, що яскрава постать одного з конкуруючих кавалерів – сільського органіста – походить від створеного В. Богуславським Міходмуха, найкolorитнішого персонажа «Удаваного дива, або Краків'ян та гуралів». Твір був відомий на сценах Правобережної України у кількох версіях, зокрема, і як «любимая Комедіо-опера в 1 действии в стихах “Засады на привидения, или Наказанная жадность”». Але найбільш показовим у контексті тогочасного мистецького процесу є інший варіант – «увеселительная комедіо-опера в 3 д. на малороссийском диалекте “Кучерявая Гандзя, или Веселый покойник”» [2]. Крім коригування структури твору, його розширення (зазвичай це досягалося шляхом введення додаткових музичних та хореографічних номерів), змін зазнав і склад персонажів. Мельничиха має ім'я Гандзя, її залицяльники стають, відповідно, економом на ім'я Обичайка й органістом Дармохвотом. З'являється новий персонаж, який додає п'єсі українського колориту і бере активну участь у розгортанні сюжетної інтриги – Товкаченко (як зазначено в афіші, саме він зображує привид Мельника) [2]. Образ головної героїні, вочевидь, трактувався як безпосередньо близький до яскравого персонажу народних пісень, відомого дослідникам українського фольклору ще з записів XVIII століття – чарівної молодиці Гандзі⁷.

Ще одним актуальним аспектом дослідження цього етапу формування професійного театру України є питання жанрового складу його репертуару. На жаль, не всі музично-драматичні жанри, що мали побутування на тогочасній сцені, рівною мірою привернули увагу дослідників. Практично не знайшло свого належного висвітлення існування в репертуарі означеної доби такого синтетичного музично-драматичного жанру як мелодрама. Необхідно підкреслити, що про мелодрами, перелічувані дослідниками в контексті суто драматичних творів, презентованих на київській сцені, в даному випадку не йдеться. Деяка термінологічна плутанина виникає внаслідок паралельного побутування на початку XIX століття двох театральних «жанрів-омонімів». Мелодрама, котру згадують поміж інших драматичних жанрів – жанр, що постає на межі сентиментальної драми та ранньої романтичної драми [4, 221, 354]. Вона зазвичай була ефектним видовищем, оскільки часто мала авантюрно-пригодницьке забарвлення чи, навіть, детективні моменти, і водночас зачіпала емоційно.

Але інша «мелодрама», про котру доречніше говорити в контексті музичного мистецтва, виникла набагато раніше і є безпосередньо пов'язаною з естетичними засадами доби Просвітництва. Прагнення до природної виразності музики у тісному зв'язку з розвитком драматичної думки практично втілювалося у появі творів, котрі органічно поєднували декламацію, пантоміму та інструментальну музику, що чуйно слідувала за розгортанням драматичної дії, зокрема її психологічно-емоційної складової. Винахід жанру традиційно приписують Жан-Жакові Руссо, принаймні, створений ним 1762 року «Пігмаліон» є чи не першим відомим на сьогодні зразком. Надалі твори, побудовані за такими принципами, широко розповсюдилися на теренах Європи. Відомими й популярними були зокрема мелодрами чеського композитора Їржи Бенди та вчителя Бетховена – Крістіана Готліба Нефе. Іноді мелодрами збагачувалися введенням хорових епізодів (яскравим прикладом цього є чи не найвідоміша російська мелодрама «Орфей» Євстигнія Фоміна) та навіть вокальних номерів⁸.

Щоправда, подекуди таке оновлення значно ускладнювало визначення жанру твору. Наприклад, одна з визначних мелодрам польської музичної культури, яка тривалий час не сходила зі сцени українського Правобережжя, – «Соломонів суд, або Материнська любов»/«Sąd Salomona, czyli Miłość macierzyńska»⁹ Юзефа Ельснера (на текст А. Глинського за драмою Ш. Кеньє) – анонсувалася в афішах її київських вистав як «історична драма з хорами»¹⁰. Відомий біблійний сюжет збагачений тут авантю-

рно-пригодницькими мотивами, типовими для ранньої романтичної драми – інтрига з крадіжкою і підміною дітей, утаємничене кохання й раптова неочікувана зустріч закоханих. Варто згадати також яскраву персоніфікацію Підступності і Доброчесності в образах двох чарівних жінок – Таміри та Лейли (провідних персонажів твору). Серед деталей розвитку сюжету можна виділити й такі, що є типовими для творів сентиментального спрямування. Зокрема, неочікуване виявлення шляхетного походження головної героїні, внаслідок чого вона може нарешті поєднатися з коханим. Як бачимо, драматичний бік твору Ельснера вже має виразні риси театральних жанрів першої половини XIX століття. Але водночас це була мелодрама в початковому вигляді цього жанру – без музики, що супроводжувала монологи діючих осіб, розкриваючи глядачеві їхній внутрішній стан, твір втрачав більшу частину своєї виразності.

Мелодрама як музично-пантомімний епізод презентована в другій дії опери «Король Локетек, або Віслічанки»/«*Król Łokietek, czyli Wiśliczanki*». Ця історико-алегорична пантоміма певною мірою тяжіє до такого розповсюдженого у театрі XIX століття явища як «живі картини»¹¹, що найчастіше були вставним номером – видовишною прикрасою вистави. Але водночас вона відіграє важливу роль у розвитку сюжету опери – пророковане в ній майбутнє спонукає ворогів головного героя до активних дій проти нього. Відповідно до того, що змістом фрагмента є панорама історичних подій, для його музичного вирішення Ельснер використовує низку тем відносно давнього походження [9, 272]. Ці мелодії – переважно танцювальні і маршові – співіснують у мелодрамі з власними авторськими темами опери, за рахунок чого виникає інтонаційна єдність мелодрами і опери.

Натомість яскравий приклад мелодрами-моносцени представлений в лірико-комічній опері Кароля Курпінського «Чорштинський замок, або Бойомир і Ванда»/«*Zamek na Czorzutyń, czyli Wojomir i Wanda*». Один з найпопулярніших творів репертуару перших десятиліть XIX століття¹², вона має й яскраві національні риси і такі, що є притаманними романтичній опері в цілому. Національною особливістю є використання специфічних жанрів польської опери, присутня також характеристика через жанрові ознаки. Показовими для цієї опери як для романтичного твору є також спроба створити лейтмотивну систему і використання виразності інструментальних тембрів для розкриття сценічної ситуації. Розмовні сцени й музичні номери, як вже зазначалося, поєднуються в її структурі з мелодрамою, розташованою в кульмінаційній зоні розгортання сюжету. Роль цього епізоду виявляється безпосередньо близькою до функції каденції інструментального концерту. Так само, як і інструментальна каденція, він збільшує емоційне напруження глядачів й очікування ними розв'язки. Аналогію можна продовжити ще й тому, що саме мелодрама надає виконавиці головної ролі можливість продемонструвати свої драматичні й вокальні здібності (в межах моносцени мелодраму органічно об'єднано з каватиною). На користь того, що цей фрагмент є справжньою кульмінацією твору, свідчить і злиття в ньому розв'язок двох провідних сюжетних ліній опери – любовно-ліричної та гадано-фантастичної. Щодо музичної складової мелодрами необхідно згадати, по-перше, її надзвичайну інтонаційну цілісність. По-друге, всередині цієї музично-драматичної сцени міститься єдиний структурно завершений вокальний номер головної героїні опери. Тема каватини є основою інструментального тематизму мелодрами, але водночас і лейттемою опери в цілому. Мелодрама, таким чином, виявляється невід'ємною органічною складовою музичної цілісності твору.

Проста й емоційно виразна мелодія каватини є дуже близькою до української пісні-романсу «Сонце низенько» («Ой, під горою, під перевозом»), яка була широко розповсюджена на межі XVIII – XIX століть і, як відомо, відіграла певну роль і в українському симфонізмі досліджуваного періоду. Водночас, деякі дослідники зазначають подібність цієї теми до популярної наприкінці XVIII століття на теренах Польщі і України пісні невідомого автора на текст елегії Ф. Карпінського «Лаура і Філон» [3, 137]. Полишаючи питання про можливу генетичну спорідненість цих двох зразків вокальної лірики, можна констатувати творче переосмислення в наспіві каватини Ванди рис, типових для української народної ліричної пісенності початку XIX століття.

Серед деталей побутування опери К. Курпінського на українській сцені можна зазначити наявність великої кількості додаткових номерів. На київських афішах анонсовано «велику оперу на три дії». Проте за більшістю даних, а також за виданою в середині XX століття партитурою це – двоактна опера, невелика за розмірами. Можна помітити навіть певні риси камерного твору (її виконують лише п'ять виконавців, дія відбувається в одній декорації). Вочевидь, саме інтерес глядачів до твору, сюжет якого розгортається в карпатських горах, а серед персонажів є колоритний місцевий мешканець, спонукали виконавців створити власну сценічну версію.

Здійснена спроба розширити жанрову панораму репертуару сцени Правобережної України першої половини XIX століття, на нашу думку, підтверджує її причетність до процесів, що відбувалися в літературному та драматургічному житті тих часів. Активізація міжкультурного діалогу практично відображалася в засвоєнні інонаціональних надбань театральної культури, відсутніх раніше жанрово-

драматургічних і композиційних форм, що вже сформувалися на інших теренах. Пізніше на цій основі створювалися оригінальні твори, що були вже показовими як власні національні моделі жанрів. Так, протягом 20 – 30-х років XIX століття закономірності цього процесу ще втілювалися переважно зразками польської культури. Але типологічно близьким і взаємопов'язаним з ним був період становлення і розвитку, який вже поступово розпочинався для власне української культури. Можливо, сценічні версії польських творів, що побутували на сцені протягом зазначеного періоду, були створені вже українськими митцями і, таким чином, є свідченням про початок цього процесу. Наприклад, існуючі в репертуарі мелодрами, крім демонстрації загальноєвропейських тенденцій паралельного розвитку музично-театральних жанрів в декількох напрямках, мали, вочевидь, й ширше значення для формування українського музично-драматичного мистецтва. Є достатньо відомим факт продовження презентованої традиції функціональних різновидів мелодрами (в межах театрального твору іншого жанру) в подальшій творчості українських митців. Серед тих, хто дав приклади такого розвитку жанру на українських теренах, варто згадати, зокрема, таку непересічну постать в історії української музики як Микола Лисенко.

Тож не виключено, що подальші джерелознавчі пошуки науковців у цьому перспективному напрямку нададуть набагато більше матеріалу для дослідження репертуарних особливостей, які багато в чому визначали обличчя української театральної культури першої половини XIX століття, а також впливали на її подальший розвиток.

Примітки

¹ До дозволеного цензурою репертуару Житомирського театру (1838 та 1844 років) включено 575 п'єс різних жанрів. Проте один і той самий твір міг повторюватися у переліку постановок кілька разів: «Зоська» М. Каменського зазначена і як опера і як комедія (№ 44 і № 453 відповідно); «Гайдамаки на Україні» – опера, «Гелена» – мелодрама (№ 117 і 228); «Віслічанки», «Король Локетек» і «Сон Гінкона» – опери (№ 15, 75 і 94); комедія «Чиншова шляхта, або Чвари через вітер» перетворилася на два окремі твори (№ 570 і 575) і т. д.

² Польський еквівалент жанрового визначення «водевіль». На афішах Правобережної України паралельно використовувався також термін «опера-водевіль».

³ Папежова А. на початку свого дослідження зазначає, що загалом на афішах першої половини XIX століття, можна заявити близько 16 споріднених різновидів музично-драматичного видовища [10, 16].

⁴ Пригодам моторної та винахідливої торгівки овочами присвячено багато творів, зокрема, комічну оперу К. Курпінського на лібрето В. Пенкальського «Марцинова з Дунаю в Стамбульському сералі».

⁵ Зокрема, одним із молодих героїв водевілю Е. Скріба «Бабусині папуги» (у перекладі А. Ф. Жулкевського), презентованого 1832 року в Тульчині, був «Матюша, син тульчинського фабриканта» [1].

⁶ Інші відомі варіанти перекладу назви: «Засідка на духів (привидів)», «Ловля упиря (привиду)».

⁷ Роман Кирчів підкреслює, що найвідоміша і популярна аж до сьогодні пісня Діонісія Бонковського, присвячена цій героїні («Чи є в світі молодиця, як та Гандзя білолиця?»), є саме пересівом і творчим узагальненням мотивів багатьох варіантів народної пісні. Продовження теми у творчості поета й композитора – пісня «Гнів Гандзі цяці-молодички», провідний образ-персонаж якої викликає асоціації з героїнями побутово-комічних водевілів І. П. Котляревського (Тетяна) та Г. Квітки-Основ'яненка (Настя), вочевидь, також постає з народних джерел [5, 32, 102 – 103].

⁸ Протягом XIX століття музична мелодрама зі своєю особливою емоційною виразністю не втрачає значення. По-перше, вона продовжує бути одним з розповсюджених жанрів молодих слов'янських музично-театральних культур – російської, чеської, польської. По-друге, її особливості виявляються яскравим засобом для втілення найважливіших, вузлових моментів розвитку дії як в оперних, так і в суто драматичних творах. Таким чином, в період розквіту драматичної мелодрами (перші десятиліття XIX століття) музична в деяких випадках підсилює її емоційний вплив на глядачів. Ця обставина також відіграла свою роль в процесі змішування двох жанрів. Тенденція до зменшення розмірів мелодрами і до перетворення її на складову твору іншого жанру виразилася ще на межі XVIII і XIX століть, в період активного побутування музичної мелодрами як самостійного жанру. Вочевидь, це можна вважати своєрідним наслідком ламання усталених жанрових канонів в добу зародження романтичного мистецтва.

⁹ Сюжет неодноразово опрацьовувався драматургами й композиторами, зокрема його інтерпретував у власній мелодрамі Ян Мілевський. Скоріше за все, саме вона виконувалася з музикою Шмідта в червні 1832 року в Тульчині на бенефісі Пауліни Зелінської [1, арк. 63].

¹⁰ Подібна ситуація існує і в літературі – порівнюючи різні музикознавчі і довідникові видання легко переконатися, що з одинадцяти мелодрам цього автора принаймні чотири іноді мають жанрове визначення «опера»; з дев'яти мелодрам Кароля Курпінського в такій ситуації опинилися п'ять, шосту часто вважають «трагедією з хорами» [7, 12].

¹¹ «Жива картина», «табло» (від франц. *tableau vivant*) виникла як сценографічна техніка вирішення фінальної сцени дії або твору. У вітчизняному театрі XIX століття склалася практика поєднання в одній виставі двох-трьох одноактних п'єс (зазвичай – суто драматичної з музичною); великі драматичні твори (від трьох актів і більше) доповнювалися музичними номерами або пантомімою чи «табло» з музичним супроводом. Проте не виключено, що з 1830-х років, завдяки введенню до вистави живої картини, пантоміми або балету, польські антрепренери намагалися обходити правило щодо обов'язкового виконання твору російською.

¹² Творчість митця на досліджуваних теренах була презентована також оперою «Олександр і Аеллес», мелодрамою «Руїни Вавилону» й інтермецо-монодрамою Батарей з одним вояком».

Література

1. Афиши спектаклей поставленных театральными труппами в м. Тульчине Винницкого уезда Подольской губернии и г. Каменце-Подольске за 1832 г. – ЦДІА України м. Київ. – Ф. 442. – Оп. 1. – Од. зб. 1277. – Арк. 1 – 197.
2. Афиши спектаклей, поставленных театральными труппами в Подольской губернии за 1835 г. 5 июня – 5 декабря 1835 г. – ЦДІА України м. Київ. – Ф. 442. – Оп. 1. – Од. зб. 1895. – Арк. 48.
3. Бэлза И. История польской музыкальной культуры: [в 3 т.] / Игорь Бэлза. – М. : Музыка, 1957. – Т. 2. – 352 с.
4. История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Л. : Наука, 1982. – 536 с.
5. Кирчів Р. Мовою українського народу / Роман Кирчів // Українською музою натхненні : Польські поети, які писали українською мовою / [упоряд. та прим. Р.Ф. Кирчіва та М.П. Гнатюка]. – К. : Радянський письменник, 1971. – С. 3–40.
6. ([Регистр п'есам, имеющимся к представлению на здешнем театре. Учинен января 29 дня 1838 г.] // Переписка с министром внутренних дел, Киевским, Подольским и Волынским гражданскими губернаторами и др. о выдаче разрешений на постановку спектаклей содержанием театральным трупп, списки польских пьес, разрешенных цензурой к постановке. 26 октября 1845 – 4 января 1849. – ЦДІА України, м. Київ. – Ф. 442. – Оп. 1. – Од. зб. 6208. – Арк. 45–56.
7. Рулін П. На шляхах до нового українського театру. I. Польський театр у Києві 1816 року / Петро Рулін. – К. : Укр. Академія Наук, 1926. – 29 с.
8. Сулім Р. Українська тема в польській культурі XIX ст. / Римма Сулім: Українська тема у світовій культурі // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К. : НМАУ, 2001. – Вип. 17. – С. 206–235.
9. Karasowski M. Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej / Maurycy Karasowski. – Warszawa : Michal Glücksberg, 1859. – 360 s.
10. Papierzowa A. Libretta oper polskich z lat 1800 – 1830 / Anna Papierzowa. – Kraków : PWM, 1959. – 264 s.

References

1. Afishi spektakley postavlennyykh teatral'nymi truppami v m. Tul'chine Vinnitskogo uezda Podol'skoy gubernii i g. Kamentse-Podol'ske za 1832 g. – TsDIA Ukrainy m. Kyiv. – F. 442. – Op. 1. – Od. zb. 1277. – Ark. 1 – 197.
2. Afishi spektakley, postavlennyykh teatral'nymi truppami v Podol'skoy gubernii za 1835 g. 5 iyunya – 5 dekabrya 1835 g. – TsDIA Ukraïni m. Kiïv. – F. 442. – Op. 1. – Od. zb. 1895. – Ark. 48.
3. Belza I. Istoriya pol'skoy muzykal'noy kul'tury: [v 3 t.] / Igor' Belza. – M. : Muzyka, 1957. – T. 2. – 352 s.
4. Istoriya russkoy dramaturgii. XVII – pervaya polovina XIX veka / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. dom). – L. : Nauka, 1982. – 536 s.
5. Kyrchiv R. Movoiu ukrainskoho narodu / Roman Kyrchiv // Ukrainskoiu muzoiu natkhnenni : Polski poety, yaki pysaly ukrainskoiu movoiu / [uporiad. ta prym. R.F. Kyrchiva ta M.P. Hnatiuka]. – K. : Radianskyi pysmennyk, 1971. – S. 3–40.
6. ([Registr p'esam, imeyushchimsya k predstavleniyu na zdeshnem teatre. Uchinen yanvarya 29 dnya 1838 g.] // Perepiska s ministrom vnutrennikh del, Kievskim, Podol'skim i Volynskim grazhdanskimi gubernatorami i dr. o vydache razresheniy na postanovku spektakley soderzhatel'nyam teatral'nykh trupp, spiski pol'skikh p'es, razreshennykh tsenzuroy k postanovke. 26 oktyabrya 1845 – 4 yanvarya 1849. – TsDIA Ukrainy, m. Kyiv. – F. 442. – Op. 1. – Od. zb. 6208. – Ark. 45–56.
7. Rulin P. Na shliakhakh do novoho ukrainskoho teatru. I. Pol'skyi teatr u Kyivi 1816 roku / Petro Rulin. – K. : Ukr. Akademiia Nauk, 1926. – 29 s.
8. Sulim R. Ukrainska tema v polskii kulturi KhIKh st. / Rymma Sulim: ukrainska tema u svitovii kulturi // Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho. – K. : NMAU, 2001. – Vyp. 17. – S. 206–235.
9. Karasowski M. Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej / Maurycy Karasowski. – Warszawa : Michal Glücksberg, 1859. – 360 s.
10. Papierzowa A. Libretta oper polskich z lat 1800 – 1830 / Anna Papierzowa. – Kraków : PWM, 1959. – 264 s.

Волосатых Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения

Польские оперы на сценах Правобережной Украины первой половины XIX века

Рассматривается специфика театрального репертуара на территории Правобережной Украины в первой половине XIX века, характеризуются некоторые популярные на сцене того времени произведения.

Репертуар в его различных аспектах – жанровый состав, условия бытования, исполнительская традиция театральной практики указанного периода – является одним из актуальных направлений исследования в современной историографии музыкальной культуры Украины. Одной из особенностей сцены того времени можно назвать равное соотношение музыкально-драматических и драматических произведений, а иногда и преобладание первых в репертуаре коллективов, подавляющее большинство из которых не имели четкой жанровой специализации. Сложность исследования связана с малодоступностью текстов значительной части образцов репертуара того времени, а также с практикой создания многочисленных сценических версий произведений – исполнительских адаптаций, зачастую значительно отличающихся от первоисточника.

Ключевые слова: театральный репертуар, передвижные антрепризы, народно-бытовая опера, мелодрама, польская музыкальная культура

Volosatykh Olga Yuriyivna, Candid ate of Sciences

Polish Operas on the stages of Right-bank Ukraine during the first half of the XIX century

The article reviews specificity of theatric repertoire on the territory of Right-bank Ukraine during the first half of the XIX century.

The first half of the XIX century was, indubitable, one of most interesting periods of the development of Right-bank Ukraine theatric culture. So long as at this time basis of the Ukrainian professional theatric art were lying, all, connected with existence of theatre of that epoch, now is important for investigation of the processes of its forming. First of all it is concern to the problem of stage repertoire of that time, because it is impossible to determine right the level of national theatre and culture's development without analysis of the repertoire in details.

It's known enough, during the long time Right-bank Ukraine theatric life was connected with the temporary activity of the touring companies, which rented the city theater buildings, assembly-rooms and halls for their performances. Such situation had been continued until the time, when the attempt of foundation of the constant troupes was realized. Small wandering companies had been in direct dependence on the interest of the audiences. Therefore the specific feature of their activity was the desire to satisfy different tastes of the public. Practically this desire had embodied to permanent renovation and genre versatility of the repertoire. The next specific feature of social and artistic life Right-bank Ukraine of the early XIX century was an outstanding part of the Polish national culture.

The problem of stage repertoire of that time is still continuing between those, which requires more detailed investigation. In spite of some titles of plays, which are mentioned in musicological literature, the information about them is limited with composer's or play-writer's names. Therefore it is very interesting to attempt to widen the impression of some repertoire examples of that time.

The next urgent issue in studying of initial period of forming of Ukrainian professional musical-dramatic theatre is the question about genre staff of its repertoire. Unfortunately, not all musical-dramatic genres were having place on the stage of that time, similarly attracted investigator's attention. Information, present in music-historical literature, on the whole concerns the facts of performances of operas, ballets and vaudevilles (if we were talking about musical theatre). Some attention spares to genres of tragedy and comedy (in the sphere of investigating of solely dramatic theatre). At the same time, the existence of such synthetic music-dramatically genre as melodrama practically hasn't found its proper elucidation.

Certainly, the texts of many plays, well known during the first half of the XIX century, haven't been saved till nowadays and it's necessary to search their data comparing different sources – reference books, materials of the press and memoirs. Another difficulty of such research is the presence of the numerous stage variants of the same play, which sometimes were having different titles, structure and character's staff. So, for example, the play, which had been called comic opera in two acts «The country wooing or Happiest hour» on the Kiev bills in 1816, probably was a version of the opera «Zoska, or Country courtship» «Zośka czyli Wiejskie zaloty» by Maciej Kamiensky (also had been performing as «Stakh and Zoska»). This thing is typologically approximate to the first national operas – in its structure colloquial scenes and musical fragments are united, the basis of its melodic is formed with folk singing intonations (at least, it may be marked with musical depiction of the main characters – Polish peasants). Composer also used a bright genre's features of the folk dances.

But the greater popularity had works by Jan Stefany. Right-bank Ukraine repertoire of stage included, at least, three of his works – «Thankful serfs, or The country wedding», «The supposed miracle, or Krakovians and Highlanders», «Frozone, or Seven times dressed up». Two last ones are the examples of national folk-opera and vaudeville.

Particularly important part had an opera «The supposed miracle, or Krakovians and Highlanders»/ «Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale», not only in Polish musical culture. Compositional structure, which unites completed musical items with colloquial scenes, is relating this opera with many other works of the first period of development of national opera in the Central and Eastern Europe. Combination in its structure steady western European genres of opera items (aria, duet, cavatina, arietta) with the original national ones (krakowiak, polonaise, mazurka) is also significant feature.

In accordance with scenic situations in opera characteristic through genres signs has widely been using. Thanks to this characters of opera acquire bright individuality, emphasize social differentiation.

Another typological feature, which confirms belonging of the work to the first national operas, is its close connection with folklore, reflecting on the different levels. Side by side with using the quotation of the folk song, author generalizes a wide spectrum of folklore intonations. All these, without doubt, evoke parallels with Ukrainian national opera «Natalka-Poltawka». In this case not only typological features is common, but and circumstances of existence of both operas. If the musical fragments of Kotliarewski's work were becoming folk songs, the same were happening with items from «The Krakovians and Highlanders».

Key words: theater repertoire, theatrical enterprise, folk opera, melodramal, Polish music culture