

УДК 78.27;78.9

Мирослава Новакович

## ПРО НАЦІОНАЛЬНЕ В ГАЛИЦЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

*Досліджуються особливості формування національної самосвідомості в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. Аналізуються провідні форми культури Російської та Австро-Угорської імперій, зокрема жанр опери, який став репрезентантом «національного стилю» в тогочасному європейському музичному мистецтві. Висвітлюються питання жанрових пріоритетів у галицькому театрі другої половини ХІХ ст. У цьому контексті розглядаються опери А. Вахнянина та Д. Січинського як твори, що виражають національну ідеологію народу та його традиції.*

**Ключові слова:** музичний театр, національна ідентичність, опера «Купало», опера «Роксоляна».

Загальновідомим є той факт, що в романтичну добу саме театр став рушійною силою у формуванні української національної самосвідомості. Як зазначив в одній зі своїх праць письменник та історик театру Степан Чарнецький, театр став «найвірнішим дзеркалом почувань, ідей та змагань, якими громадянство в даний час жило» [13, с. 13]. У Галичині публічні вистави українською мовою з'явилися у 1848 році в Коломиї, Перемишлі та Львові. Але перший український театр на постійній основі розпочав свою діяльність у Львові тільки у 1864 році. Щодо важливості музичної складової в історії його розвитку, то треба зазначити, що сама концепція бачення музичного театру в Галичині відрізнялася від розуміння його ролі і функцій як важливого чинника культурного націєтворення в підросійській Україні. Це стало особливо помітно в останні десятиліття ХІХ століття і було наслідком тих тенденцій, які домінували в панівних російській та австрійській імперських культурах, що впливало і на подальше становлення українського музичного мистецтва. Так, сутність «російського стилю», як головного репрезентанта національних пошуків у музичному мистецтві Росії кінця ХІХ століття, з найбільшою повнотою проявилася саме в жанрі опери. Адже це була та форма культури, що використовувала елементи «російськості» як форму «наратизації, «перформансу», за допомогою яких і вибудовувалась «уявлена спільнота», підтримувалась її національно-імперська ідентичність» [4, с. 74]. Йдеться насамперед про перевагу в операх сюжетів з виразним народницьким ухилом, як ознакою так званої «традиційної моделі», зорієнтованої на селянський фольклор, на відтворення символіки «давньої Русі» та «російського стилю», що протиставлявся європоцентризму тогочасної російської аристократії. Це призвело до того, що «російська» опера, як стверджує К. Лобанкова, набула репрезентативних функцій, які дозволяють переводити ідеологічну схему в форму художнього «перформансу» [4, с. 81].

Правдивість та дохідливість у зображенні дійсності, поведінкові норми головних героїв, які б відповідали ідеалам «російської партії» в мистецтві, підкріплювалися «музичним кодом», наближеним до фольклорних першоджерел з відповідним тематизмом, наявністю обрядових сцен, використанням фольклоризмів тощо. Це, на думку дослідниці, створювало відчуття автентизму та правдивості. «Традиційна

модель» у російській культурі базувалася на автокомунікації, відповідно і її «тексти» функціонували як коди, які були носіями інформації про сам тип музичної мови. Російський фольклор у цьому випадку сприймався не тільки естетично, а набував функцій прагматичних, уособлюючи ідейну, духовну сутність нації. Якщо для інтелектуалів новий мовний код асоціювався з чимось правдиво російським, максимально наближеним до першоджерел, то для тих верств російського населення, які були виходцями з нижчих прошарків, зокрема селянства, «фольклорні алюзії, покладені в основу „російського стилю“, ставали зрозумілими знаками, маркуючими приналежність до своєї субкультури» [4, с. 82].

Ідеологічні та естетичні установки російського оперного стилю вплинули на формування національно зорієнтованого музичного світогляду композиторів підросійської України та були переосмислені в оперній творчості найвизначнішого її представника – М. Лисенка. Натомість в австрійській музичній культурі другої половини XIX століття опера опинилась поза основним жанровим каноном, що, як стверджують дослідники, пов'язано з добою бідермаєру, політичне підґрунтя якого «не створило стимулів для серйозної оперної творчості і не сприяло створенню театральних творів «великого стилю» [7, с. 31]. У тогочасному австрійському театрі панували народно-комічні зінгшпілі та, починаючи з 70-х років, віденська оперета – як один із найважливіших розважальних жанрів кінця XIX – початку XX століть. Вона репрезентувала той тип музичного театру, який, як стверджує М. Чакі, зумів полонити значну частину театралів Габсбурзької монархії, зокрема і в Галичині [12, с. 17]. Однак всередині самої оперети також існували суттєві відмінності, які стосувалися насамперед її жанрових різновидів, музично-виразових засобів та структурних особливостей, що не дозволяє «списувати» її у бік виняткової розважальності.

Жанрові пріоритети австрійського театру другої половини XIX століття значною мірою впливали і на «світогляд» галицьких українців, причетних до створення у Галичині професійного національного театру. Так, список п'єс театру «Руська бесіда» у Львові складався не лише з українських п'єс І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки, О. Стороженка, І. Гушалеви́ча, Р. Мо́ха, Ос. Федьковича, В. Ільницького, П. Свенціцького, а також з перекладних п'єс польських, французьких та німецьких авторів, серед яких переважали мелодрами, оперети та водевілі. Протягом першого сезону (березень – липень 1864 року) було показано 22 вистави, авторами яких були письменники з підросійської частини України. Так, один з ініціаторів та засновників театру відомий галицький політик та культурний діяч Юліан Лаврівський рекомендував, насамперед, твори авторів-наддніпрянців, написані чистою українською мовою, «що, певно, не грішать ні московщиною, ні церковщиною» [13, с. 27]. Галицьку частину репертуару репрезентували перекладні п'єси з польської («Верховинці» Ю. Коженьовського, «Козак і охотник» І. Вітошинського), німецької та французької мов. Стосовно музичної складової цих вистав, то до деяких з них музику написали М. Вербицький та І. Лаврівський. Наступного сезону, як стверджує поет та театрознавець С. Чарнецький, репертуар збагатився і деякими музичними виставами, зокрема операми «Дочка полку» Г. Доніцетті та «Преціоза» К. М. Вебера [13, с. 30]. Але далі автор уточнює, що обидва твори були перероблені на мелодрами, а Франко пише, що ті опери були «невдало виставлені та калічені» [10, с. 187].

Відсутність доброї режисури та репертуару стали причиною занепаду українського театрального життя у 70-х роках XIX ст. На початку 80-х років ситуація покращалася, але найбільшою популярністю в галичан у той час користувалася історична драма в дусі псевдокласичних трагедій. Незважаючи на низьку художню цінність цих вистав, вони подобалися пересічному глядачеві передусім своїм патріотичним змістом. Щодо музичних вистав, то у 80-х роках тут з великим успіхом ставилися оперети Ж. Оффенбаха, Р. Планкетта та Ш. Лекока. Таким способом керівництво намагалось заохотити глядачів до відвідин театру. Треба зазначити, що адресатом українського театру в Галичині мав бути не лише український глядач, що, зокрема, вплинуло і на особливості репертуарної політики його керівництва, і на музичний бік самих вистав.

На загалом невизначеному тлі національного музично-театрального життя, яке наприкінці XIX – початку XX століть перейшло у фазу відчутного занепаду, виділяються поодинокі твори, які можна зарахувати до жанру опери і які відзначаються певними рисами професіоналізму. Їх автори належали до кола освіченої інтелігенції, багато в чому поділяли ідеї М. Лисенка, чия особиста композиторська модель стала для галичан високим каноном національної культури. Йдеться передусім про опери «Купало» А. Вахнянина та «Роксоляну» Д. Січинського. На відміну від композиторів старшого покоління, згадані автори відзначалися ширшим європейським світоглядом, тому їхні амбітні прагнення заявити про себе, як про оперних композиторів, є водночас спробою втілення на музичному ґрунті концепції національного мистецтва, прикладом чого можуть слугувати лібрето цих вистав, які в дещо зміфологізованій формі репрезентують національну ідеологію народу та його традиції.

Крім А. Вахнянина та Д. Січинського до жанру опери звертався також композитор-аматор Я. Лопатинський, творчим стимулом для якого могла бути діяльність відомого актора та режисера Йосипа Стадника на посаді директора театру «Руська Бесіда» у Львові в 1906–1913 роках. Як стверджує у своїх «Нарисах» С. Чарнецький, Стадник намагався догодити смакам місцевої провінціальної публіки. Заангажувавши до трупи декількох співаків, він вирішив частково змінити репертуарну політику, здійснюючи постановки опер, які давали театру набагато кращий матеріальний прибуток, ніж драми, особливо коли йшлося про показ вистав поза межами Львова. Починаючи з 1907 року, «Руська Бесіда» ставила «Фауста» Ш. Гуно, «Продану наречену» Б. Сметани, «Жидівку» Ф. Галеві, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Євгенія Онгіна» П. Чайковського, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Травіату» Дж. Верді, «Гальку» С. Монюшка та «Сицилійську вечірню» П. Масканьї. Як для драматичного театру, то список поставлених опер чималий. Але з іншого боку, на що звертає увагу С. Чарнецький, якість цих спектаклів була незадовільною, бо переважна більшість співаків не володіла навіть елементарними навиками вокального мистецтва, а оркестр був скромним «ерзацом». Більше того, самі актори розуміли обмеженість своїх можливостей і навіть виступи на українській сцені чужих співаків і співачок свідчили, як пише С. Чарнецький, «тільки про нашу мистецьку вбогість. І Буас, і Альберті (Войцех Кшивонос), і Шиманський, і Шляфенберг співали на нашій сцені як колись Борковський, Радван, Бочкай, себто в часі, коли їх зоря померкла, й голос ніс спомини про давні минулі роки слави» [13, с. 122].

Незважаючи на ексклюзивність опер А. Вахнянина, Д. Січинського та Я. Лопатинського як одиничних проявів оперного жанру в галицько-українській культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть, вони, проте, набули універсального значення, оскільки прагнули реалізувати всезагальні інтереси, бо і в «Купалі», і в «Роксоляні» центральною є тема Батьківщини, чії діти – герої, життя яких суголосне патріотичним очікуванням тогочасного національно налаштованого суспільства. Тому згадані твори сприяли конструюванню національної ідентичності, що допомагало нації самовизначитись і творити фундамент власної легітимності.

Водночас І. Франко стверджував, що галицькі русини не мають своєї національної історії, яка, будучи виставленою на сцені, могла б сприяти піднесенню національного духу. Тому звернення А. Вахнянина та Д. Січинського до часів турецьких набігів можна трактувати як прагнення реалізувати «горизонт очікування» тогочасної національно-свідомої публіки, що хотіла бачити на сцені героїв з яскраво вираженою харизмою, які б втілювали благородний національний дух, готовність пожертвувати собою заради Батьківщини. Героїчний ідеал в операх «Роксоляна» та «Купало» втілений композиторами в образах жінок. Одна з них – Роксоляна – є відомою історичною постаттю, а друга – Одарка (героїня опери «Купало») – нагадує не менш легендарну героїню українського думного епосу – Марусю Богуславку, історичним прототипом для якої стала та ж сама Роксоляна. Ключ до розгадки популярності в українській культурі цих жіночих образів можна знайти в думі про Марусю Богуславку. Аналізуючи текст твору, Г. Нудьга на перший план виводить три його найважливіші складові: ідею рідної землі, ідею волі та ідею єдності народу [8, с. 29]. Це суголосно із буттєвими смислами романтиків, для яких визначальними константами української ідентичності є Україна і Свобода, тому доба Козаччини – це «золотий вік» України, бо вона тоді мала свободу.

Оперу «Купало», роботу над якою А. Вахнянин завершив у 1892 році (композитор почав працювати над оперою у 1870 році), дослідники творчості композитора розглядають як заключний акорд епохи співогри у галицькій музичній культурі й одночасно як першу спробу до «професійного втілення оперного жанру» [2, с. 169]. Аналізуючи цей твір, Я. Горак стверджує, що він позначений впливами ранньоромантичних німецьких опер, з якими має спільні жанрові витоки [2, с. 168]. Йдеться про традицію зінгшпілю, адаптовану в співограх композиторів перемишльської школи. Однак треба зазначити, що зінгшпіль є багатоманітний і має різні жанрові модифікації, бо у ньому, окрім традиційного розгортання дії шляхом чергування розмовних діалогів та музичних номерів, сфокусовано багато різностильових естетичних принципів, зокрема впливів драматургії мистецтва бароко, композиторської техніки класицизму, оперних сюжетів, позначених впливом сентименталізму, в яких увага зосереджується у площині чуттєвої та приватної сфери людського життя. Однією з головних особливостей зінгшпілю є те, що, будучи близьким до народного театру, він, однак, використовує елементи народного музичного мистецтва в популярному вигляді, як стилізацію та узагальнення. Треба також враховувати наявність суттєвих відмінностей між традицією зінгшпілю в німецькій та австрійській музичних культурах. Якщо в Німеччині він став передумовою до появи національної романтичної опери, то австрійський «високий» зінгшпіль – це насамперед різновид комічної опери, позначеної відчутними французькими та італійськими впливами.

У «Купало» відсутня комічна складова, хоча її часто порівнюють із «Запорожцем за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. За лібрето – це типово романтична опера із заплутаним сюжетом, тасмниця якого відкривається лише у фіналі – з любовною інтригою, стилізованим орієнтальним колоритом тощо. Але найголовнішим є те, що галицький театр у цій виставі перетворюється з розважальної, моральної, історичної на патріотичну інституцію. Галицькі українці ідентифікують себе зі спільною національною історією, що сприяє формуванню колективної ідентичності. Адже події, що відбуваються в часи козацтва, стають їх власною історією, в якій вони віднаходять самих себе. Тут панує дух патріотичного спогаду, а тому галицька сцена стає органом цієї нової ідентичності.

У зверненні Вахнянина до сюжету про визволення дівчиною-бранкою з полону невольників можна вбачати спробу меморіалізувати історію, коли певна, навіть дещо зміфологізована подія підноситься «до рівня яскравого пам'ятного образу» [1, с. 89]. Завдяки цій опері композитор стає «співучасником процесу творення нового національного міфу» [там само].

Відомо, що до легенди про дівчину-бранку Марусю Богуславку за пропозицією І. Нечуя-Левицького у 1874 році звернувся М. Лисенко. В одному з листів до письменника композитор акцентує увагу на її загостреному почутті любові до Батьківщини, адже «подію героїчну вона вчинила, як того слід було ждати від натури високої, з гарячою любов'ю до родини» [3, с. 115]. Хоча опера була Лисенком так і не написана, але можна зауважити суголосність пошуків обох композиторів не лише у виборі сюжету для своїх опер, але також у намаганні оживити національну історичну пам'ять, бо основою нової спільної національної ідентичності українців по обидва боки кордону стає патріотизм. Відтак міфічні ідеали минулого покликані надати теперішньому сили, а патріотичні вчинки спрямовані для того, щоб лишитись у пам'яті майбутніх поколінь. Якщо розглядати оперу «Купало» з позиції того, що історія трансформується в ній у національний міф, то це допоможе усвідомити важливість музичної складової в історичному націєтворчому процесі. Адже легенда, покладена в основу лібрето твору, вказує на те, ким є українці як історична група, що пронесла крізь століття риси власної національної неповторності. Тому не випадково, що фрагменти з цієї опери часто виконувалися на шевченківських *Вечорах* у Львові.

Національне мислиться композитором в опері насамперед у контексті обрядовості, на що вказує вже сама її назва – «Купало». Ця традиція у галицькому театрі бере свій початок ще з кінця XVIII століття, а саме – від шкільних п'єс, які ставилися семінаристами греко-католицької духовної семінарії. Весільний обряд, як маркер національної ідентичності, був покладений в основу театральної вистави «Руське весілля» Й. Лозинського, прем'єра якої відбулася в 1837 році у Львові (постановка здійснена силами студентів семінарії). І. Франко зазначає, що вона справила велике враження на глядачів і дала поштовх для подальшого розвитку українського театру в Галичині [11, с. 234]. Але з іншого боку, умовно зображений Вахнянином у першій дії твору купальський обряд – це стилізація без глибокого перетворення композитором особливостей національного фольклору (в опері відсутні фольклорні цитати). Так, національне начало в хорі «Там на Івана, там на Купала» втілюється через початкову квартету висхідну інтонацію з емблематичною фігурою кола, лідійський

ладовий нахил тощо. У хорі парубків «Гори, гори, купало» відчувається західно-український колорит, а в хорі «То не лебідоньки» маркером національного є ритмоінтонації коломийки. Танцювальна сцена, що завершує першу дію, синтезує в собі інтонації та ритми коломийки, козачка та чардашу. Таке «змішання» танцювальних мелодій можна пояснити підсвідомим впливом на композитора тогочасних віденських оперет. Для прикладу можна навести «Летючу мишу» Й. Штрауса. Так, балетна вставка, якою закінчувалася друга дія оперети, включала у себе польку, чардаш, вальс, іспанський, російський та шотландський танці. На думку М. Чакі, розмаїття щодо використання танцювальних жанрів у віденській опереті пояснюється дотриманням тих стандартів, які ще у 1854 році запровадив у французькій опереті Жак Оффенбах [12, с. 170]. Слід зазначити, що ця тенденція зникалась із тогочасною загальноєвропейською композиторською практикою.

Крім національного колориту, який здебільшого сконцентрований у сцені купальського обряду, в опері відчутними є італійські та французькі впливи. Так, велика дуетна сцена Одарки та Галі з першої дії «Купала» викликає алузії до жіночих дуетів з ліричних опер французьких композиторів, зокрема Ж. Оффенбаха та Л. Деліба. Якщо проаналізувати музичну складову другої дії «Купала», то можна зауважити, що взірцем для композитора стала італійська романтична опера. Адже любовний дует Одарки та Степана, незважаючи на наявність української романсової інтонаційної основи, несе на собі відбиток італійського оперного стилю. І, загалом, сам принцип динамічного розгортання дії, з драматичною кульмінацією, в якій задіяні ансамбль солістів і хор, – все це відсилає слухача до опер Г. Доніцетті та Дж. Верді. Тому Вердівські впливи особливо відчутні в тих фрагментах опери, в яких на перший план виходить драматичне начало. В дуеті Одарки та Степана з другої дії типово вердівська експресивна інтонація з'являється на словах «*І ми прийдемо у світлий рай*». Не випадкові алузії до Верді викликає професійно написана, як для композитора-аматора, сцена нашествия татар із тієї ж дії. Кульмінаційне драматичне наростання, найвищою точкою якого є квартет солістів з хором, сповнене високого патріотичного і навіть сакрального звучання. Адже у уста героїв автор вкладає надзвичайно глибокі слова «*Немало крові пролилось за тебе, Україно, краю наш*». Тому молитва хору з авторською ремаркою *relegioso* відсилає (на відміну від хору «*Пречиста Діво*») не до багатой традиції галицького церковного співу, а, як це не парадоксально, до хорових фрагментів опер італійських композиторів, зокрема до знаменитої молитви «*Va, pensiero*» з опери Верді «Набукко», яка стала гімном італійської незалежності. Треба зазначити, що хор з другої дії опери «Купало» також виконувався в шевченківських концертах у Львові. Єдиний героїчний хор «*Урра у бій*», яким завершується друга дія опери, є досить нейтральним в інтонаційному плані. Це типовий оперний марш, позбавлений характерних українських національних рис.

Щодо синтезу європейського та національного, то в оперному жанрі існували вже певні усталені закономірності. Так, в любовних сценах і дуетах композитори, які свідомо писали в національному стилі, переважно користувалися музичною мовою, яка мала всі ознаки італійського *bel canto* і в якій був відсутній національно-фольклорний колорит. Цю тенденцію можна зауважити і в опері «Купало». Натомість в українському стилі написане аріозо Одарки «*Нема мені порадоньки*» з третьої дії опери. Мелодична лінія починається з характерного для пісні-романсу висхідного

стрибка на інтервал малої сексти, який заповнюється низхідним малосекундовим рухом, побудованим на основі риторичної фігури *passus duriusculus*, що надає аріозо підкреслено драматичного звучання, відповідно до сюжетної зав'язки твору, розкриваючи при цьому глибокі душевні переживання героїні. Інтонаційно аріозо є близьким до любовного дуету з другої дії опери, а його середній розділ «*Барвінку мій хрещатий, щастя весняне*» нагадує мелодію купальського хору. Як зауважив Я. Горак, єдність музично-драматичного розвитку досягається в опері не за рахунок симфонічного мислення чи наявності лейтмотивної системи, а завдяки інтонаційній подібності між темами, бо в пригоді композитору стає «вміння з однакових інтонацій створити різні мелодії і гнучко їх застосувати у відповідній драматургічній ситуації» [2, с. 174]. Український колорит вдало підкреслюють поодинокі мелізматичні прикраси, які є важливим чинником мелодії. Не виключено, що у цьому жіночому соло відчутними є впливи Лисенка, який, «асимілювавши орнаментальні формули народної творчості [...] почав поступово вводити їх у розряд архітектонічних елементів власної мелодичної мови» [14, с. 141]. Із вокальною творчістю Лисенка Вахнянин був добре ознайомлений і солоспіви його популяризував особисто як виконавець.

Цілком передбачувано, що опера «Купало», окремі сцени з якої виконувалися у концертних програмах 1870–1880-х років, за своєю стилістикою є близькою до західноєвропейської ранньоромантичної опери. Адже її автор протягом тривалого часу був аматором-співачом та хоровим диригентом. Основи гармонії він почав опановувати тільки в 70-х роках під короткотривалим керівництвом Ігнація Франтішека Гунєвіча – польського диригента, піаніста і композитора, організатора багатьох польських музичних товариств, зокрема Краківського товариства «Муза» і музичного товариства в Познані. Будучи слабо обізнаним з тонкощами оркестрового письма, Вахнянин мав проблеми з оркестровкою опери, що не могло не позначитися і на цілісності її форми. Але, на думку С. Людкєвича, треба врахувати той факт, що це перша галицька опера, яка містить ефектно написані хори та ансамблі, а також відзначається вираженням національним колоритом [6, с. 334].

Якщо «Купало» А. Вахнянина балансує ще на межі старого галицького театру з його симпатіями до співогри, то «Роксоляну» Д. Січинського, щодо відповідності оперному жанрові, можна вважати першою повноцінною галицькою оперою, яка репрезентує тип історичної мелодрами. Її опізнавальною ознакою є те, що драматичні колізії, пов'язані з рухом історії, залишаються поза межами самої дії, а основою сюжету є любовна драма, зародження якої пов'язане з незвичайними обставинами та романтичною таємницею. До цього треба додати узагальнений образ головних героїв, позбавлений, з точки зору музичного втілення, виразної національної основи.

Опера була вперше поставлена театром «Руська бесіда» в Коломиї (1911), а також трупюю Миколи Садовського у Києві в 1912 році. Вибір Січинським саме цього сюжету мотивований тим, що в галицькій культурі ще в 60-х роках ХІХ ст. міф про Роксоляну (як західноукраїнський варіант міфу про Марусю Богуславку) мав яскраво виражене патріотичне забарвлення (у 60-х роках І. Лаврівським була написана однойменна співогра). Окрім того, це пояснюється ще й галицьким походженням героїні, як дівчини-бранки з Рогатина.

Історичне тло з темою Батьківщини, на якому розгортається любовна драма Роксоляни та султана Сулеймана, вимагало від композитора афектованого загального тону оповіді та звернення до жанру «великої опери» з її розгорнутими масовими сценами, хорами, балетом. Водночас треба зазначити, що західноукраїнський музичний театр значно відставав від західноєвропейського навіть у часовому вимірі, бо між першими французькими та італійськими зразками цього жанру (опери Л. Обера, Ф. Галеві, Дж. Мейсербера, Дж. Россіні) та «Роксоляною» Січинського пролягла майже столітня відстань. Саме тяжінням до «великої опери» можна пояснити будову твору, з ефектним і цілісним у драматургічному плані великим прологом, в якому виведені алегоричні символічні постаті *Історії* та *Посвяти*.

Складається враження, що Д. Січинський віддає тут данину галицько-руському театрові середини XIX століття, який, як стверджував І. Франко, тяжів до старої традиції шкільних містерій «з їх алегоричними фігурами і персоніфікаціями абстрактних понять» [11, с. 239]. Так, постановка однієї з вистав театру в 1849 році завершувалась картиною-живообразом, в якій невіста, втілюючи уярмлену Русь, сиділа з закутими у кайдани *Верховинцем* та *Подольником*, а *Ангел-хранитель* з піднятими догори руками благав Всевишнього дарувати їй свободу. Своєрідним прологом починалася прем'єрна мелодрама «Маруся» театру «Руська бесіда», де після тексту, написаного Омеляном Огоновським та прочитаного Лонгіном Бучацьким (був радником Найвищого трибуналу у Відні), на задній завісі з'являвся портрет цесаря Франца Йосифа I, якого вітали діти, переодягнуті в ангелів. Під час святкування у 1889 році двадцятип'ятилітнього ювілею театру в залі «Фрозін» (Frohsinn), що знаходилась у приміщенні готелю «Жорж», окрім вистави «Маруся», була ще показана жива картина з алегоричними посталями: *Просвіти* та *Слави*, *Трагедії*, *Комедії*, *Опери* й *Оперетки*.

Уведення Січинським у пролог філософсько-алегоричних фігур вказує також на наявність в опері рудиментів бідермаєрівського світогляду, зі схильністю останнього до барокової театральності. Адже відомо, що музичний театр епохи бароко мав алегоричний характер. Більше того, алегорії у ньому займали пролог та епілог, становлячи зовнішню, декоративну частину, а з іншого боку, створювали своєрідний паралелізм сценічної дії на межі реального та умовно-алегоричного часу. Так, М. Лобанова стверджує, що дослідники зазвичай ігнорують алегоричну складову цього театру, вважаючи її умовністю, характерною для епохи К. Монтеверді, однак вона тісно пов'язана з реальною дією. Алегоричне і реальне в барокових операх має багато поєднань, часто зливаючись у фінальних сценах у нерозчленовану єдність [5, с. 116].

Аналогічний підхід до використання алегорій можна запримітити і в «Роксоляні». Адже алегорична фігура *Історії* акцентує увагу на історичній достовірності як головних героїв, так і зображених в опері подій, а в імені *Посвята* закладено головну ідею твору, бо саме слово є синонімом самопожертви, а це означає, що алегорія є прообразом головної героїні опери, Роксоляни, яка рятує невольників ціною власної самопожертви. Не випадково заключне соло *Посвяти* у пролозі написано композитором у характері сарабанди, як натяк на майбутню трагічну розв'язку твору. Окрім того, тут задіяні русалки (хор русалок), невольники (хор невольників), нехрещені діти-духи в неволі. Драматургія цієї ефектної розгорнутої хорової

сцени за участю трьох хорів і двох солістів (сопрано та мецо-сопрано) побудована на основі контрастного співставлення двох образних сфер: лірично-елегійної та драматичної. Так, після невеликого оркестрового вступу баркарольний характер хору русалок «*Легко свobodно по тихій хвилі*» контрастує з наступним патріотичним маршем невольників «*Кайданів звук, зойк тяжких мук*». Поступово, фрагмент за фрагментом, у перегуках хорів русалок та невольників з'являється та набуває особливої значущості тема рідної землі, що приводить до першої спільної драматичної кульмінації «*Годі шукати потіхи, під рідні наші стріхи серце з болю і горя рветься*». Однак, треба зазначити, що національне начало декларується тут здебільшого на рівні словесного тексту, а не його музичного відтворення, в якому національний колорит відчувається не надто виразно.

Дещо несподіваним в опері є зображення Січинським турецького середовища, оскільки тут відсутня так звана стилізація *a la Turca*, як це було, наприклад, в операх С. Гулака-Артемівського та А. Вахнянина, а проблема свій/чужий з точки зору музичного втілення вирішується за рахунок використання елементів польської музики, бо хори турків з 1 дії написані переважно в характері полонезу, його інтонації можна також почути в партії Сулеймана та Ібрагіма. Це насамперед пояснюється тим, що композитор від початку задумував «Роксоляну» як «велику» історичну оперу, а невміло стилізований показ турецького табору тільки би перешкодив цьому. Адже, на відміну від російської культури, з її схильністю до самоорієнтації, внаслідок чого орієнтальний міф став її важливою складовою, українська культура більше тяжіла до Заходу. Тому місце «чужого» тут було відведено полякам. З іншого боку, зображення ворожого для українців середовища музичними маркерами польської культури можна трактувати як натяк на споконвічний українсько-польський антагонізм, на який звертали увагу ще учасники «Собору руських учених» у 1848 році, згадуючи славне минуле Галицько-Волинського князівства та польське панування у Східній Галичині як «панування чужинецьке».

Щодо національного колориту, то в танцювальних сценах опери наявні саме козачкові ритмо-інтонації. Натомість музичні характеристики головних героїв, Роксоляни та Сулеймана, відзначаються певною «нейтральністю», якщо розглядати їх з точки зору категорії національного. Так, в їх сольних аріях і любовних дуетах домінує вальсовість. А це наводить на думку про впливи віденської оперети. Національне в тій формі, яким його мислив та намагався втілити у своїх операх М. Лисенко, багато в чому поділяючи музично-естетичні погляди російських композиторів-кучкістів, на ґрунті галицької музики не прижилось. Якщо російські музиканти, конструюючи національну ідентичність, спирались на праці етнографів, істориків, літературознавців, географів, прагнучи досягнути максимальної подібності між «народом» на сцені та в реальному житті, то галицькі композитори, яких зараховують до «лисенкової школи», мали дещо інше розуміння «феномену народу». Це можна пояснити тими настроями, які панували в середовищі галицької культурної еліти, особливо серед консервативно налаштованих інтелектуалів-русофілів (К. Мерунович, А. Петрушевич, Я. Головацький). Йдеться, зокрема про їх намагання у боротьбі з польськими претензіями на Східну Галичину шукати традиції, які б не ідеалізували етнічний чинник, орієнтуючись при цьому винятково на народну культуру. Прагнення підняти українців до рівня культурної нації заохочувало галичан

до творення високої культури, яка була б адресована насамперед освіченому читачеві, слухачеві та глядачеві, що репрезентував новий сегмент українського суспільства. Тому російська концепція національного мистецтва, стрижнем якої був етнічний чинник, що спирався на народну творчість як автохтонний прояв ідеальної російської душі, і український варіант якої пропагував серед галицьких музикантів Лисенко, хоч і була ними зустрінута схвально, але реалізована в творчості лише частково. У своєму розумінні національного вони і далі залишалися прихильниками німецької інтелектуальної парадигми, чий, утверджений в опері музичний націоналізм (національне трактувалося в узагальнено-романтичному плані) конструювався на основі «синтезу різних стильових напрямків і традицій різних композиторських шкіл – романтизму, бідермаєру, класицизму, французької опери та італійського *bel canto*» [4, с. 41], а фольклорні елементи розглядалися лише як одна з форм вираження національного.

Так, буковинський театральний і громадський діяч Модест Левицький, побувавши на виставі «Роксоляни» Д. Січинського, поставленої трупю театру «Руська Бесіда» у Чернівцях, писав, що «Роксоляна» повинна стати тим, чим є «Галька» С. Монюшка для поляків і «Продана наречена» Б. Сметани для чехів, вона повинна знайти дорогу в Європу. Публіка, йдучи до театру, була досить скептично настроєна. Та ось почалася вистава. Зі сцени ллються голоси і полонять слухачів. Здається, все так, як і в модних європейських театрах, хоч вухо вловлює і щось своє. І створюється враження, що українці мають свою оперу, котру можна хвалити без скидки на те, що, мовляв, у нас ще нема відповідної школи, традиції» [9, с. 148]. Водночас треба пам'ятати, що українська ідентичність, яка активно конструювалася і посідала домінуюче місце в галицькій музичній культурі останньої чверті XIX – початку XX століття все ще співіснувала з іншими формами тожсамості – галицькою та віденською, з яких остання, хоч і не була, як у попередні десятиліття, визначальною для текстів цієї культури, коли розглядати їх під кутом категорії *загального*, але все ще залишалася впливовою, а її рудименти, у більшій чи меншій мірі, можна побачити в мистецьких здобутках тогочасного галицького музичного театру.

***Myroslava Novakovich. About the national component in the Galician musical theater of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century.***

*The article violates the problem of formation of national consciousness in the Galician musical theater of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. The leading forms of culture of the Russian and Austro-Hungarian empires, in particular the genre of the opera, which became the representative of the "national style" in contemporary European musical art, were analyzed. The dominant developing trends of the musical theater under the rule of the Austro-Hungarian monarchy are explored. The dominant developing trends of the musical theater under the rule of the Austro-Hungarian monarchy are studied. It is noted that in the then Austrian culture the opera was beyond the main genre canon, which is associated with the Biedermeier era. In this context, Galician Musical Theater is considered and issues of its genre priorities are covered. The object of the research is the opera of A. Vakhnyanyn and D. Sichynsky as works expressing the national ideology of the people and its traditions. The opera "Kupalo" by A. Vakhnyanyn is analyzed from the point of view of national history. The composer considers the national component in the context of the ancient rite. In "Kupalo" there are also influences of Italian and French opera theaters. It is noted that this opera is close to the west early romantic opera.*

*The D. Sichinsky's "Roksolana" represents the type of historical melodrama in the national musical theater of the early twentieth century. The basis of her plot is a love drama, the birth of which is associated with a romantic mystery. The structure of the work is due to the attraction to the "great opera", with a spectacular and holistic in dramatic aspect the great prologue in which the composer uses allegorical figures.*

**Key words:** *musical theater, national identity, opera "Kupalo", opera "Roksolana".*

### Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с
2. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів: Сполом, 2009. 232 с.
3. Лист М. В. Лисенка до І. С. Нечуя-Левицького від 22 липня 1874 р. // Лисенко М. В. Листи / упорядкув., прим. та комент. О. Лисенка. Київ: Мистецтво, 1964. С. 113–116.
4. Лобанкова Е. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX – XX веков (на примере творчества Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Скрябина): дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2009. 285 с.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Монография. Москва: Музыка, 1994. 322 с.
6. Людкевич С. Анатоль Вахнянин. У 20-літні роковини смерті. Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, виступи / ред. Зеновія Штундер. Т. 1. Львів: Дивосвіт, 1999. 495 с.
7. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая / Под общ. ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. 511 с.
8. Нудьга Г. Народний поетичний епос України. Думи. К.: Рад. письменник, 1969. 354 с.
9. Старик В. Від Сараєва до Парижа. Буковинський Interregnum 1914–1921. Чернівці: Прут, 2009. 184 с.
10. Франко І. Наш театр. Твори. В двадцяти томах. Том XVI. Літературно-критичні статті. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. С. 178–190.
11. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси). Твори. У двадцяти томах. Том XVI. Літературно-критичні статті. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. С. 209–250.
12. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн / пер. с нем. В. Ерохина. Санкт-Петербург: Издательство им. Н. И. Новикова, 2001. 348 с.
13. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.
14. Якуб'як Я. В. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія. Львів: ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.

